

Зулфия Пардаева

ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

З.Д.Пардаева. Основы литературоведения. Учебно-методическое пособие.

Настоящее учебно-методическое пособие предназначено как дополнительная научно-методическая литература по изучению курса «Введение в литературоведение», предназначенного для подготовки бакалавров по специальности 5141300 – Родной язык и литература (Русский язык и литература).

Учебно-методическое пособие «Основы литературоведения» ознакомит бакалавров с литературными понятиями, теоретическими элементами изучения и анализа художественного произведения, с его компонентами. Исследуя критические и историко-теоретические аспекты, осмысляя и интерпретируя художественную литературу, бакалавр имеет представление о тенденциях развития литературы в целом. А также они более подробно получают информацию о литературных стилях, жанрах, течениях и направлениях.

Учебно-методическое пособие «Основы литературоведения» подготовлено в соответствии государственным образовательным стандартам Республики Узбекистан.

Учебно-методическое пособие «Основы литературоведения» предназначено для преподавателей, магистров, бакалавров филологических факультетов.

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор Холбеков М.Х

доктор филологических наук, профессор Низамиддинов Д.Н.

Рекомендовано к печати Учёным советом ДжГПИ им.А.Кадыри

Пардаева З.Д. Основы литературоведения. Учебно-методическое пособие.

Ташкент, Фан, 2011

МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН
ДЖИЗАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ ИМ.А.КАДЫРИ

ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Введение

Литературоведение – наука о литературе. Основной целью учебно-методического пособия «Основы литературоведения», как дополнительная литература является ознакомить бакалавров с литературными понятиями, теоретическими элементами изучения и анализа художественного произведения, с компонентами его. Исследуя критически и историко-теоретически, осмысляя, и интерпретируя художественную литературу, бакалавр имеет представление о тенденциях развития литературы в целом. Опираясь на материалы родственных, взаимосвязанных и взаимодействующих отраслей - теорию литературы, историю литературы и литературную критику студенты могут изучить и анализировать художественные произведения более подробно. Кроме того курс «Введение в литературоведение» представит бакалаврам информацию о литературных жанрах, течениях и направлениях.

Учебно-методическое пособие «Основы литературоведения» представит теоретические материалы по изучению курсов «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Современный литературный процесс», «Литературоведческий анализ художественного произведения». Литературоведение рассматривается как связующее звено между теорией литературы, историей литературы и литературной критики. Опираясь на знания и навыки, полученные на занятиях по «Введению в литературоведение» бакалавр может раскрыть противоречивую сложность литературного процесса, индивидуальную особенность каждого автора, проявление стилевых и жанровых особенностей в литературе. Значимость учебно-методического пособия «Основы литературоведения» состоит в том, что оно дает дополнительные теоретические знания по литературоведению для того, чтобы бакалавр мог раскрыть философско–эстетическую сущность художественного произведения.

Лекции должны определить цели изучения курса, раскрыть основное содержание, проблематику, методологию и методику научного исследования явлений литературного процесса, прививать навыки анализа и интерпретации изучаемых художественных произведений и явлений, пользование соответствующей терминологии, чтение и анализ теоретической литературы. Бакалавр должен иметь представление о структуре и практике литературоведения, о методологических проблемах изучения материала, о магистральных тенденциях в литературном процессе, а также об основных принципах теоретического осмысления художественной литературы.

Основное содержание учебно-методического пособия определяют принципы научности, доступности, преемственности. Отбор, систематизация и дидактическая интерпретация теоретического материала производятся с установкой на формирование навыков изучения и анализа поэтических традиций русской литературы, повышение теоретического и аналитического материала в области литературоведения.

Учебно-методическое пособие «Основы литературоведения» построено из тех требований, что бакалавры должны знать и уметь использовать теоретический материал при изучении и анализе поэтики художественного произведения, основных этапов, течений и направлений в русской и мировой литературе, творческую индивидуальность писателей, жанрового многообразия, эстетических взглядов и философских концепций писателей.

Учебно-методическое пособие «Основы литературоведения» предназначено для бакалавров филологического отделения. Оно предусматривает более глубокое и систематическое изучение проблем литературоведения и опыта их теоретического осмысления. В работе представлены литературно-критические материалы, отражающие концептуальное содержание курса, пояснение наиболее важной терминологии и подробные списки рекомендуемой литературы.

I РАЗДЕЛ. Тематика и содержание лекционных и практических занятий по дисциплине «Введение в литературоведение»

Тематика лекционных и практических занятий

№	Тематика лекционных занятий	Всего аудит. часов	Лекц. часы	Практ. часы	Лабор. (семина) часы	Часы самост. работ	Время проведения
1	Введение. Цели и задачи курса. Рейтинг. ГСО. Предмет литературы и её назначение	2	2				
2	Литературное произведение как целостное отражение действительности	2	2				
3	Тема и идея художественного произведения. Тема и подтема.	2	2				
4	Сюжет и композиция литературного произведения	2	2				
5	Язык художественного произведения	2	2				
6	Художественная образность	2	2				
7	Стихосложение	2	2				
	Всего:	14	14				
	Тематика практических занятий						
1	Рассказ и его жанровые особенности. Целостный анализ рассказа А.П.Чехова «Дама с собачкой». Определить тему и идею, особенности сюжета и композиции рассказа	2		2			
2	Язык художественного произведения. Тропы. Экспрессивно-стилистические компоненты языка в рассказе «Бирюк» И.С.Тургенева	2		2			
3	Художественный образ. Проблема главного героя в повести А.С.Пушкина «Дубровский»	2		2			
4	Силлабо-тоническое стихосложение. Двухсложные и трехсложные размеры стиха. Стопа, рифма, ритм, цезура. Анализ стиха Ф.Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной»	2		2			
5	Лирический герой. Тема поэта в творчестве русских поэтов (А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, А.Ахматова и др.)	2		2			
6	Изобразительно-выразительные средства языка. Метафора. Текстуальный анализ стихотворения А.С.Пушкина «Обвал». Особенности звукописи в стихотворении	2		2			
7	Сатира и юмор. Анализ комедии Н.В.Гоголя «Ревизор»	2		2			
8	Монолог и диалог в драматическом произведении. Драма «Бесприданница» А.Н.Островского	2		2			
9	Особенности сюжета и композиции пьесы «Вишнёвый сад» А.П.Чехова	2		2			
10	Творческий стиль. Реализм Л.Н.Толстого в рассказе «После бала»	2		2			
	Всего:	20		20			

Содержание лекционных занятий по дисциплине «Введение в литературоведение»

Тема № 1. Введение. Цели и задачи курса. Рейтинг. ГСО. Предмет литературы и её назначение – 2 часа.

План:

1. Цели и задачи курса «Введение в литературоведение».
2. Изучение предмета. Государственные стандарты образования.
3. Предмет литературы и её назначение.

Тема № 2. Литературное произведение как целостное отражение действительности – 2 часа

План:

1. Литературное произведение как целостное единство.
2. Особенности художественного произведения.
3. Художественность и образность литературного произведения.

Тема № 3. Тема и идея художественного произведения.

Тема и подтема – 2 часа

План:

1. Тематика литературного произведения. Понятие о теме.
2. Проблематика художественного произведения.
3. Идея художественного произведения.

Тема № 4. Сюжет и композиция литературного произведения – 2 часа

План:

1. Понятие о сюжете и композиции художественного произведения.
2. Компоненты сюжета: завязка, развитие действия, кульминация, развязка, пролог, экспозиция, эпилог.
3. Типы сюжета: хронологический сюжет, концентрический сюжет, ретроспективный сюжет, ассоциативный сюжет.

Тема № 5. Язык художественного произведения – 2 часа

План:

1. Особенности языка художественной литературы
2. Язык персонажей.
3. Монологическая и диалогическая речь.
4. Авторская речь.

Тема № 6. Художественная образность – 2 часа

План:

1. Образное мышление и его проявление в художественном произведении.
2. Художественный образ и его свойства
3. Художественный вымысел и образное мышление.

Тема № 7. Стихосложение

План:

1. Русское стихосложение и его разновидности.
2. Разработка теории русского стихосложения.
3. Ритмическая организация стихотворной речи.

Содержание практических занятий по дисциплине «Современный литературный процесс»

Тема № 1. Рассказ и его жанровые особенности. Целостный анализ рассказа А.П.Чехова «Дама с собачкой». Определить тему и идею, особенности сюжета и композиции рассказа

План:

1. Рассказ и его жанровые особенности.
2. Рассказ А.П.Чехова «Дама с собачкой». Тема и идея рассказа.
3. Компоненты сюжета в рассказе.

Тема № 2. Язык художественного произведения. Тропы. Экспрессивно-стилистические компоненты языка в рассказе «Бирюк» И.С.Тургенева

План:

1. Язык художественного произведения и способы его выражения.
2. Экспрессивно-стилистические компоненты языка художественной литературы.
3. Тропы в рассказе «Бирюк» И.С.Тургенева и их функции.

Тема № 3. Художественный образ. Проблема главного героя в повести А.С.Пушкина «Дубровский»

План:

1. Художественный образ и образность.
2. Тип и типический характер.
3. Проблема главного героя в повести А.С.Пушкина «Дубровский»

Тема № 4. Силлабо-тоническое стихосложение. Двухсложные и трехсложные размеры стиха. Стопа, рифма, ритм, цезура. Анализ стиха Ф.Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной»

План:

1. Метрическая система стихосложения.
2. Силлабо-тоническое стихосложение и его структура.
3. Двухсложные и трехсложные размеры стиха.
4. Анализ стиха Ф.Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной»

Тема № 5. Лирический герой. Тема поэта в творчестве русских поэтов (А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, А.Ахматова и др.)

План:

1. Лирический герой.
2. Тема поэта в творчестве русских поэтов (А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, А.Ахматова и др.)
3. Сопоставительный анализ стихов.

Тема № 6. Изобразительно-выразительные средства языка. Метафора. Текстуальный анализ стихотворения А.С.Пушкина «Обвал». Особенности звукописи в стихотворении

План:

1. Изобразительно-выразительные средства языка.
2. Метафора – как разновидность тропа.
3. Текстуальный анализ стихотворения А.С.Пушкина «Обвал».
4. Аллитерация. Особенности звукописи в стихотворении.

Тема № 7. Сатира и юмор. Анализ комедии Н.В.Гоголя “Ревизор”

План:

1. Сатира и юмор в художественной литературе.
2. Сатирическое и комическое в комедии Н.В.Гоголя “Ревизор”.
3. Образ Хлестакова.

Тема № 8. Монолог и диалог в драматическом произведении. Драма «Бесприданница» А.Н.Островского

План:

1. Драма и её жанровые особенности.
2. Монолог и диалог в драматическом произведении.
3. Художественное своеобразие драмы «Бесприданница» А.Н.Островского.
4. Монолог Ларисы.

Тема № 9. Особенности сюжета и композиции пьесы «Вишнёвый сад» А.П.Чехова

План:

1. Художественные достижения Чехова в пьесе «Вишнёвый сад».
2. Особенности сюжета и композиции пьесы.
3. Ремарка.

Тема № 10. Творческий стиль. Реализм Л.Н.Толстого в рассказе «После бала»

План:

1. Понятие о творческом стиле.
2. Реализм Л.Н.Толстого в рассказе «После бала».
3. Антитеза в рассказе.

II Раздел. ПРОВЕРКА И ОЦЕНКА ЗНАНИЙ, УМЕНИЙ, НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ

Контроль, проверка и оценка уровня знаний, умений и навыков студентов проводится в соответствии с требованиями, изложениями в стандартах, и ожидаемыми результатами.

В первую очередь преподаватель должен разработать рейтинговый показатель по предмету, он составляется с учётом учебных часов (лекционных, практических, лабораторных) и должны быть разработаны критерии оценок.

При оценивании знаний студентов преподаватель учитывает:

- оценка знаний студентов основываться на понимании того, как обучать студента;
- цель оценки должна быть чётко поставлена;
- оценка должна быть эффективна;
- сам процесс должен быть достоверным и непротиворечивым;
- все формы оценки должны позволять студентам получать отзыв от преподавателя об успеваемости студента.

Хотя существует целый ряд методов оценки знаний студентов, в большинстве случаев мы пользуемся ограниченными методами оценки. Эти методы опробованы и эффективны были во многих периодах обучения. Разработка нетрадиционных, нестандартных методов обучения и их внедрение в учебный процесс на занятии и вне занятия требует много подхода к оцениванию знаний студентов.

Уделение особого внимания к оцениванию знаний, умений и навыков студентов по дисциплине обоснуется также распределением определённых баллов по трём видам контроля: текущего, рубежного и итогового, а также выполнению самостоятельной работы и введение регулярного учёта и контроля в индивидуальном и кафедральном журнале регистрации. Кроме того, в академических группах вуза проводится конкурс за лучшее выполнение самостоятельной работы.

Если учитывать категории студентов, заинтересованных в оценке (чтобы получить повышенную стипендию), и студентов для которых знание - важный аспект процесса обучения характер выполнения самостоятельной работы тоже носит разный стимул.

Как видим, студенты первой категории хотят, чтобы их труд был достойно оценён, а во втором случае преподаватель сам должен поощрять творчески целеустремлённого студента. Основная часть студентов в группе относятся ко второй группе, и это сказывается в содержании мотивации их к изучению предмета.

Одна из самых острых проблем проверки и оценки знаний и навыков студентов составляет проблема времени. Как и каким образом принимать самостоятельную работу у студентов? Здесь стоит вопрос о материальном стимуле преподавателя.

Исходя от опыта работы, можем сказать, что самостоятельное обучение в сфере вузовского образования является одним из главных компонентов в формировании личностно-профессиональных качеств будущего специалиста. Это особенно важно при изучении литературоведческих дисциплин. Студент, получив теоретическую подачу (изложение, объяснение) материала на лекционных занятиях по «Введению в литературоведение», на практических занятиях закрепляет их на основе анализа конкретного произведения. Организацию такого занятия можно назвать математическими цифрами 50X50. Преподаватель подаёт теоретический материал, а студент должен самостоятельно читать, анализировать художественное произведение, написать конспект и творческую работу по нему.

Система рейтинга по дисциплине «Введение в литературоведение»

Лекционные – 14 часов
Практические – 20 часов
Самостоятельная работа – 24 часа
Итого – 58 часов

Текущий контроль (ТК) - 48 баллов
Рубежный контроль (РК) – 22 баллов
Итоговый контроль (ИК) - 30 баллов

ТК – 48,0	РК – 28,0	ИК – 30,0
«3» - 26,0 - 33,0	«3» - 12,0 – 15,0	«3» - 16,0 – 21,0
«4» - 34,0 – 40,0	«4» - 16,0 – 18,0	«4» - 22,0 – 25,0
«5» - 41,0 – 48,0	«5» - 19,0 – 22,0	«5» - 26,0 – 30,0

На одно занятие:

«3» - 2,6 – 3,3
«4» - 3,4 – 4,0
«5» - 4,1 – 4,8

Тесты по дисциплине «Введение в литературоведение»

1. Что является предметом изучения литературоведения?
 - а) филологическая наука
 - б) историческая наука
 - *в) художественная литература
 - г) устное народное творчество

2. Основная идейная направленность критического реализма
 - а) воспроизведение типичных характеров
 - б) воспроизведение художественного идеала
 - *в) неприятие социальной действительности
 - г) воспроизведение «естественного человека»

3. Какова сущность понятия «акмеизм»?
 - *а) (с греч. «вершина») – литературное течение
 - б) (с фран. «упадок») – литературное направление
 - в) (с латин. «будущее») – литературное направление
 - г) (с англ. «образ») – литературное направление

4. Какова сущность понятия «реализм»?
 - *а) художественный метод искусства и литературы
 - б) национально-исторические обстоятельства
 - в) мелкая составная часть чего-либо
 - г) реальный, т.е. существующий

5. Назовите основные источники литературоведения?
 - а) философия, этика, эстетика
 - б) полиграфия, география
 - в) педагогика, психология
 - *г) теория литературы, история литературы, история литературной критики

6. Определите главный предмет художественной литературы
 - а) литература и жизнь
 - б) мировоззрение и творчество
 - *в) человек и действительность
 - г) объект и субъект

7. Что является содержанием литературы?
 - а) высказывание и замысел
 - *б) единство изображаемых объектов, оценка писателя
 - в) человек и его отношение к науке
 - г) духовная культура народа

8. Особенности художественного образа
 - а) изображение человеческой жизни
 - *б) многосторонность и конкретность
 - в) представление писателя
 - г) жизненный процесс

9. Что такое «гуманизм литературы»?
 - а) манера в искусстве

- *б) идея добра, справедливости
- в) традиции и новаторство в литературе
- г) выявления противостоестественности

10. Какая литература называется «классической»?

- а) литература освободительная
- б) литература революционеров-разночинцев
- *в) литература с великими нравственными идеями, образцовая
- г) литература критического реализма

11. Что такое «художественная литература»?

- а) творческое воображение
- *б) картина действительности
- в) рассуждения автора
- г) искусство слова

12. Назовите основной род литературных произведений

- а) пейзаж, портрет, повесть
- *б) эпический, драматический, лирический
- в) монолог, эпитеты, сравнения
- г) сравнительный, героический, комический

13. Что подразумевается под «сюжетом произведения»?

- а) литературный герой
- б) духовная жизнь человека
- *в) система событий и взаимоотношений действующих лиц
- г) идейная позиция писателя

14. Какие понятия образуют идейно-тематическую основу произведения?

- *а) тема и идея
- б) ода и роман
- в) цензура и форма
- г) образ и персонаж

15. Что такое «образ в литературе»?

- а) содержание в произведение
- б) жизненный опыт героя
- *в) картины человеческой жизни в произведении
- г) социальные условия

16. Как объяснить литературный термин «идея»?

- а) формы и содержание произведения
- б) система художественных образов
- *в) основная, главная мысль произведения
- г) понятие литературного рода

17. Что вы понимаете под «критическим реализмом»?

- а) общечеловеческие значения произведения
- *б) правдивое изображение жизни
- в) взаимосвязь и взаимовлияние литератур
- г) внесюжетные элементы композиции

18. К какому роду произведения относится «комедия»?
- а) лирическому
 - б) изображению природы
 - *в) драматическому
 - г) повествовательному
19. Что определяет понятие «портрет» в литературе?
- а) поэтика драматурга
 - *б) описание внешности героя
 - в) взгляд на литературу
 - г) художественный процесс
20. Что такое роман?
- *а) большое произведение повествовательного эпического рода
 - б) лиро-эпический повествовательный род
 - в) приключенческий литературный род
 - г) поэтический род произведения
21. Определите понятие «пейзаж».
- а) разновидность литературного жанра
 - б) лирическое стихотворение
 - *в) изображение природы в художественном произведении
 - г) художественное обобщение
22. Как вы объясните «прототип произведения»?
- а) вымысел автора
 - *б) существующий в реальной действительности человек
 - в) образ, персонаж в литературе
 - г) литературный герой
23. Что такое «проблематика художественного произведения»?
- а) художественная форма
 - б) эстетическое значение
 - *в) идейное осмысление социальных характеров
 - г) различные детали произведения
24. Что вы понимаете под термином «конфликт в литературе»?
- а) различные способы построения
 - б) авторская характеристика персонажей
 - в) элементы сюжета
 - *г) жизненные противоречия изображенные писателем
25. Определите понятие «композиция»?
- а) мирозерцание художника
 - б) изображение внутреннего мира
 - *в) построение произведения по частям и элементам
 - г) интерпретация художественного смысла
26. Что такое «литературная критика»?
- а) художественный образ
 - б) позиция автора
 - *в) наука о литературе

г) отражение жизни

27. Что такое «диалектизм» в литературе?

- *а) местное наречие
- б) устная поэзия
- в) смешное осуждение
- г) коллективное творчество

28. Объясните понятие слова «ирония»?

- а) конфликты
- б) мировоззрение
- *в) скрытая насмешка
- г) характер героя

29. Что вы понимаете под словом «конфликт»?

- а) соединение
- б) заключение
- в) отличие
- *г) столкновение

30. Определите стихотворный размер античной литературы

- а) санскрит
- *б) гекзаметр
- в) дольник
- г) диссонанс

31. Что такое «кульминация»?

- а) краткость
- б) главный мотив
- *в) вершина напряжения
- г) объяснение смысла

32. К какому роду литературы относятся роман и повесть?

- а) драма
- б) лиро-эпический
- *в) эпос
- г) лирика

33. Кто является создателем «трех штилей» в русской литературе?

- а) Г.Р.Державин
- б) Д.И.Фонвизин
- в) В.К.Тредиаковский
- *г) М.В.Ломоносов

34. Определите художественные направления

- а) сюжет, композиция
- б) народность, историзм
- *в) реализм, классицизм
- г) содержание, форма

35. Назовите объект «художественной литературы»

- а) наука литература

- *б) окружающая действительность
- в) искусство
- г) образ, персонаж

36. Укажите типологию образов

- а) место, роль
- б) форма, фольклор
- в) условность, проблема
- *г) образ-персонаж, образ-вещь

37. Что такое «язык»?

- *а) запас слов
- б) речь
- в) мысль, содержание
- г) диалект

38. Определите понятие «юмор»?

- а) мысль
- *б) смех
- в) рассказ
- г) идея

39. Что такое «эстетика»?

- а) воспитательная функция литературы
- *б) наука о прекрасном
- в) отражение
- г) познание

40. Как вы определяете «былину»?

- а) повествованием
- *б) жанр русского фольклора
- в) изображаемый мир
- г) идиллия, форма

41. Объясните понятие «верлибр»?

- а) культура
- б) свобода
- *в) свободный стих
- г) повторный сонет

42. Найдите правильное определение «гипербола»?

- а) образ
- *б) преувеличение
- в) изречение
- г) размер

43. Укажите реформу стихосложения В.К.Тредиаковского

- а) метафоры
- б) окончание стиха
- *в) силлабическое
- г) рифма

44. Что обозначает «действие»?

- *а) поступки персонажей
- б) упадочное явление
- в) время, персонаж
- г) пейзаж, время

45. Определите недостающий род художественной литературы? Эпос, лирика...

- а) роман
- б) элегия
- *в) драма
- г) баллада

46. Определите «содержание» литературы?

- *а) единство изображаемых объектов
- б) культура и искусство
- в) жизненный процесс
- г) мысли автора

47. Укажите «элементы» сюжета?

- а) содержание, форма
- *б) пролог, кульминация., развитие, завязка
- в) идея, тема
- г) фабула, сюжет

48. Определите понятие «метонимия»?

- *а) переименовать
- б) обозначение
- в) ритмика
- г) формализм

49. Что означает «мифология»?

- а) рассказ о богах, героях
- б) античная литература
- *в) предание древности
- г) легенда, сказка

50. Роль «языка» в художественной литературе

- а) основной вид произведения
- б) мастерство художника
- в) средство
- *г) первоэлемент литературы

51. Объясните значение слова «антитеза»?

- а) построение
- б) отрицание
- в) иллюзия
- *г) противопоставление

52. Что такое «афоризм»?

- а) контрастное сочетание
- б) способ выражения
- в) сопоставление образов

*г) краткое изречение

53. Значение слова «мемуары»?

- *а) воспоминания
- б) переносы
- в) исследования
- г) сказания

54. Объясните значение слова «псевдоним»?

- а) пролог
- б) сарказм
- *в) вымышленное имя
- г) развязка

55. Определите понятие «развязка»?

- а) метрическая схема
- б) речевая диалектика
- *в) заключительная сцена
- г) основной метод

56. Что вы понимаете под «сатирой»?

- а) литературный язык
- б) вещественное значение
- *в) осмеяние порочных явлений
- г) древние сказания о подвигах

57. Кто разработал «силлабическое стихосложение»?

- а) Державин
- б) Карамзин
- в) Ломоносов
- *г) Кантемир

58. Определите понятие «очерк»?

- *а) произведение документального жанра
- б) торжественный жанр
- в) смысловой оттенок
- г) стилистическая фигура

59. Объясните смысл слова «проза»?

- а) главный образ
- б) речевой оборот
- *в) эпический, повествовательный род
- г) речь героя

60. Определите род произведения А.С.Грибоедова «Горе от ума»

- *а) комедия
- б) баллада
- в) рассказ
- г) ода

61. Объясните смысл слова «неологизм»?

- а) фантастика

- б) историзм
- *в) новое слово
- г) языковое происхождение

62. Укажите малые формы лирики

- *а) эпиграмма, эпитафия, мадригал
- б) ода, элегия
- в) сатира, комедия
- г) басня, баллада

63. Небольшое стихотворное сюжетное произведение, в котором само повествование пронизано лиризмом называется...

- а) басня
- *б) баллада
- в) ода
- г) элегия

64. «... - это нравоописательный жанр, заключающий в себе краткое аллегорическое повествование»

- *а) басня
- б) баллада
- в) ода
- г) элегия

65. «... - это совокупность тем произведения или творчества»

- а) сюжет
- б) идея
- *в) тематика
- г) проблематика

66. В чем выражена тенденция художественных произведений?

- *а) в образах
- б) в героях
- в) в сюжетах
- г) в тематике

67. «... - это наиболее сильное и резкое, негодующе-насмешливое отрицание определенных сторон общественной жизни».

- а) героический пафос
- б) трагический пафос
- *в) сатирический пафос
- г) пафос драматизма

68. Продолжите фразу: «Ремарки – это...»

- *а) авторские пояснения
- б) предметы изображения
- в) род литературы
- г) компоненты предметной изобразительности

69. Важнейший способ литературно-художественного освоения жизни человека – это ...»

- а) историзм
- *б) психологизм

- в) неологизм
- г) диалектизм

70. Важнейшая функция сюжета – это ...

- *а) обнаружение жизненных противоречий
- б) тематика произведения
- в) идея произведения
- г) изображение событий

71. Экспозицией – это...

- а) сообщение о прошлом персонажей
- *б) изображение жизни персонажей в период предшествующей завязке
- в) сообщение о том, как сложились судьбы персонажей после завершения действия
- г) начальный период эпического или драматического произведения

72. Предыстория – это...

- *а) сообщение о прошлом персонажей
- б) изображение жизни персонажей в период предшествующей завязке
- в) сообщение о том, как сложились судьбы персонажей после завершения действия
- г) начальный период эпического или драматического произведения

73. Последующая история – это...

- а) сообщение о прошлом персонажей
- б) изображение жизни персонажей в период предшествующей завязке
- *в) сообщение о том, как сложились судьбы персонажей после завершения действия
- г) начальный период эпического или драматического произведения

74. Пролог – это...

- а) сообщение о прошлом персонажей
- б) изображение жизни персонажей в период предшествующей завязке
- в) сообщение о том, как сложились судьбы персонажей после завершения действия
- *г) начальный период эпического или драматического произведения

75. Эпилог – это...

- а) вступление
- *б) заключение
- в) завязка
- г) развязка

76. Кто из писателей признавался, что «Царь-рыба» - это «больная» для него книга, что у него есть и более лучшие произведения?

- а) А.Рыбаков
- *б) В.Астафьев
- в) В.Белов
- г) А.Битов

77. Дольники – это...

- а) элегические двустишия
- б) шестистишия
- *в) разновидность силлабо-тонического стопового стиха
- г) александрийские стихи

78. Триолет – это...

- *а) стихотворение из восьми стихов четырехстопного ямба
- б) стихотворение, состоящее из четырнадцати стихов пятистопного или шестистопного ямба
- в) трехстишия пятистопного ямба
- г) пятистопно-ямбическая строфа

79. Сонет – это...

- а) стихотворение из восьми стихов четырехстопного ямба
- *б) стихотворение, состоящее из четырнадцати стихов пятистопного или шестистопного ямба
- в) трехстишия пятистопного ямба
- г) пятистопно-ямбическая строфа

80. Терцины – это...

- а) стихотворение из восьми стихов четырехстопного ямба
- б) стихотворение, состоящее из четырнадцати стихов пятистопного или шестистопного ямба
- *в) трехстишия пятистопного ямба
- г) пятистопно-ямбическая строфа

81. Октава - это...

- а) стихотворение из восьми стихов четырехстопного ямба
- б) стихотворение, состоящее из четырнадцати стихов пятистопного или шестистопного ямба
- в) трехстишия пятистопного ямба
- *г) пятистопно-ямбическая строфа

82. В основе этого литературного течения русской поэзии начала XX века – простота и ясность поэтического языка, строгость поэтической композиции, стремление создавать точные, зримые образы и прямо называть вещи и предметы. О каком литературном течении идет речь?

- *а) акмеизм
- б) символизм
- в) эгофутуризм
- г) кубофутуризм

83. В основе этого литературного течения русской поэзии 80-90-х годов XIX века присутствие «трех главных элементов»: «мистического содержания, символов и расширения художественной впечатлительности».

- а) акмеизм
- *б) символизм
- в) имажинизм
- г) футуризм

84. Как называется сочетание строк, скрепленных общей рифмовкой и интонацией, обычно повторяющейся в стихотворении?

- *а) строфа
- б) стопа
- в) консонанс
- г) строка

85. Как называется особый вид сложной строфы – стихотворение из 14 строк, состоящее из двух катренов и двух терцетов, при этом рифмы в обоих катренах одинаковые; терцеты строятся различно, но имеют три рифмы?

- *а) сонет
- б) децима
- в) нона
- г) секстина

86. Как называется конечное ударение и безударные слоги, следующие после конечного ударения, представляющие собой стиховое окончание?

- *а) клаузула
- б) рифма
- в) цезура
- г) пиррихий

87. Каким термином обозначается слово, которое теряет ударение, передавая его последующему слову?

- *а) проклитика
- б) пиррихий
- в) моноподий
- г) диподий

88. Каким термином обозначается слово, которое передает ударение предшествующему слову?

- *а) энклитика
- б) пиррихий
- в) диподий
- г) моноподий

89. Как называется сочетание кратких и долгих слогов, образующих сложную ритмическую единицу?

- *а) стопа
- б) строфа
- в) метр
- г) ритм

90. Как называется звуковой повтор на конце двух (или более) стихотворных строк, имеющий ритмическое значение?

- *а) рифма
- б) строфа
- в) слог
- г) константа

91. Что такое «литературная критика»?

- а) художественный образ
- б) позиция автора
- *в) наука о литературе
- г) отражение жизни

92. Что такое «диалектизм» в литературе?

- *а) местное наречие
- б) устная поэзия
- в) смешное осуждение
- г) коллективное творчество

93. Объясните понятие слова «ирония»?

- а) конфликты
- б) мировоззрение
- *в) скрытая насмешка
- г) характер героя

94. Определите художественные направления

- а) сюжет, композиция
- б) народность, историзм
- *в) реализм, романтизм
- г) содержание, форма

95. Укажите типологию образов

- а) место, роль
- б) форма, фольклор
- в) условность, проблема
- *г) образ-персонаж, образ-вещь

96. Что такое «эстетика»?

- а) воспитательная функция литературы
- *б) наука о прекрасном
- в) отражение
- г) познание

97. Найдите правильное определение «гипербола»?

- а) образ
- *б) преувеличение
- в) изречение
- г) размер

98. Что означает «мифология»?

- а) рассказ о богах, героях
- б) античная литература
- *в) предание древности
- г) легенда, сказка

99. Значение слова «мемуары»?

- *а) воспоминания
- б) переносы
- в) исследования
- г) сказания

100. Объясните значение слова «псевдоним»?

- а) пролог
- б) сарказм
- *в) вымышленное имя
- г) развязка

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА ЗАНЯТИЯ

на тему: Литературное произведение как целостное отражение действительности

по дисциплине: Введение в литературоведение

курс: I факультет: русского языка и литературы

тип занятия: лекция

преподаватель: д.ф.н Пардаева З.Д.

Этапы проведения занятия	Педагогическая деятельность		
	преподавателя	студентов	Применяемые педагогические и информационные технологии
1-й этап Вводная часть (15 минут)	1.1. слайдовая презентация темы, плана занятия. Ознакомление рекомендуемой литературой. Ознакомление художественным произведением, единством формы и содержания литературного произведения; темой и идеей художественного произведения; особенностью сюжета и композиции художественного произведения. 1.2. Последовательно развивает проблемы, поставленные на предыдущем занятии	Слушают, записывают, принимают участие в диспуте, составляют кластеры	«Мозговой штурм», ЗХУ, «Синквейн», Диаграмма Венна, «Кластер» Сайт о И.Тургеневе (Биография. Новая литературная сеть 2006 г.) - интернет: www.turgenev.ru www.referat.ru
2-й этап Основная часть (55 минут)	2.1. При помощи программы Power point представляются основные мотивы темы, рассматриваются слайды художественных произведений в системе	Слушают, записывают, принимают участие в диспуте, составляют кластеры	
3-й этап Заключительная часть (10 минут)	Обобщает выводы по теме занятия. В целях закрепления знания студентов проводится аналитическая беседа или диспут по аналогичным вопросам темы занятия	Задают вопросы, обобщающие знания и навыки по творчеству	

III Раздел. Теоретические основы литературоведения

Тема №1. Литературное произведение как целостное отражение действительности

План:

1. Единство формы и содержания литературного произведения.
2. Тема и идея художественного произведения.
3. Особенности сюжета и композиции художественного произведения.

Литературоведческий минимум: Литературное произведение, форма и содержание литературного произведения, тема и идея, сюжет и композиция.

Литература:

Введение в литературоведение (Под ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.

Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.

Введение в литературоведение. Под общей редакцией проф. Варфоломеева И.П.: Ташкент, 2006.

Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1978

Благой Д.Д. «Бездна пространства» (О некоторых художественных приёмах Пушкина). – В кн.: Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1990.

Каждое литературное произведение представляет собой какую-либо целостную картину жизни или какое-либо целостное переживание.

Знаменитый русский критик В.Г.Белинский назвал каждое творение литературы, равно как и других видов искусства, замкнутым в себе миром. Даже величайшие литературные памятники масштаба «Илиады» или «Войны и мира» всё же имеют свои определённые границы. Перед нами жизнь тех или иных народов, на каком-то конкретном этапе развития, события и люди, характеризующие этот этап. Об «отдельности» каждого произведения говорил Гегель в «Лекциях по эстетике» (применительно к опыту драматической поэзии): «В драматической области, например, содержанием является некое действие; драма должна изобразить, как совершается это действие. Точно также в картину, охватывающую лишь один момент этого действия, можно было бы включить множество обстоятельств, лиц, положений и всяких других событий, которые составляют сложные перипетии внешнего мира, но которые в этот момент никак не связаны с данным определённым действием и не служат его характеристике. Здесь имеется в виду то внутреннее целостное единство художественного произведения, которое определяется единым авторским

замыслом и выступает во всей сложности органически связанных между собой взаимодействующих событий, картин, ситуаций, лиц, переживаний, мыслей. Без проникновения в это единство без осмысления составляющих его элементов в их взаимосвязях по-настоящему глубоко и серьёзно понять художественное творение понять невозможно.

В письме к Н.Н.Страхову от 23 апреля 1876 года великий писатель Л.Н.Толстой, обобщая свой творческий опыт работы над романом «Анна Каренина», с исключительной точностью не только охарактеризовал целостное единство литературного произведения, но и указал на те требования к критикам, которые вытекают из понимания этого единства.: «Во всём, почти во всём, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцеплённых между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выражённая словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одно из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью, а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения.... Теперь для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства.»

Чтобы практически представить себе целостное единство художественного произведения, обратимся к пушкинской повести «Станционный смотритель». Как всегда у Пушкина, и в тесных рамках небольшого по объёму произведения заключено стройное содержание, выражены социальные и нравственные идеи чрезвычайной значимости. Но выбор для анализа именно этой пушкинской повести мотивируется не только данным соображением. Важно и другое: «Станционный смотритель» даёт богатейший материал для понимания исключительной сложности и глубины подлинно классического произведения, внешняя прозрачная ясность которого отнюдь, однако, не даёт возможности легко постичь его сокровенный смысл. Напротив, кажущаяся такой простой и

понятной, пушкинская повесть заставляет в полной мере почувствовать необходимость при чтении замечательных литературных творений напрягать все силы своего ума и чувства для освоения заключённых в этих творениях идейно - художественных богатств. В этом отношении весьма показательно наличие существеннейших «разночтений» в трактах «Станционного зрителя». По мнению одних исследователей, Пушкин горестной историей «сущего мученика 14-ого класса» Самсона Вырина призвал уважать достоинство и чувства так называемого «маленького человека». Попробуем осмыслить пушкинскую повесть во всей её целостности и прийти к выводам, вытекающим из всего сказанного в ней Пушкиным.

Горькая ирония, приданная этим страхом Вяземского, проясняется в размышлениях рассказчика о станционных зрителях. В самом деле, бесправные, стоящие на низшей ступени чиновничьей иерархии коллежские регистраторы могут ли распоряжаться на почтовых станциях, и хотя бы в какой-то степени диктовать свою волю? Не представляется ли это только раздражённому воображению проезжающих, которые не возникают или не желают вникать в действительное положение вещей? Имея ввиду эту категорию людей, рассказчик и ставит вопрос о видимом и сущем. «Кто не проклинал станционных зрителей, кто с ними не бранивался?», - спрашивает рассказчик и указывает на вздорные обвинения станционных зрителей в притеснениях, грубости, неисправности. Должность зрителя - настоящая каторга. Всегда и во всём вина только его.

Рассказчик вспоминает дни, когда он был в «мелком чине» и негодовал на зрителей, что они с ним не церемонятся. Молодой и вспыльчивый, он обвинял в низости и малодушии зрителя, что тот отдавал приготовленную для него тройку какому-нибудь важному барину. Повзрослев и поняв, что подробные факты лишь проявление общих законов тогдашней общественной жизни, он сравнивает поступок такого зрителя с поведением «разборчивого холопа», который обносил его блюдом на губернаторском обеде, и подчёркивает, что «ныне то и другое мне кажется в порядке вещей». За этим

идут исполненные злой иронии и гневного протеста строки о бесчеловечии социальных отношений, при которых человек расценивается не по его действительным индивидуальным качествам, а исключительно по его чину и богатству.

Самсон Вырин показывается Пушкиным преимущественно как семьянин, любящий муж и отец. После смерти жены он живёт вдвоём с оставшей ему ещё дорожке дочерью. Рассказчик уже при первой встрече с Выриным замечает его любовь к Дуне, гордость за неё, придававшее зрителю вид довольного самолюбия! После бегства Дуни с Мирским у зрителя неотвязные мучительные мысли о её судьбе, о путях её спасения. Ему мерещится ужасная перспектива её позора и гибели, «... Как подумаешь, ...так поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы», - признаёт зритель.

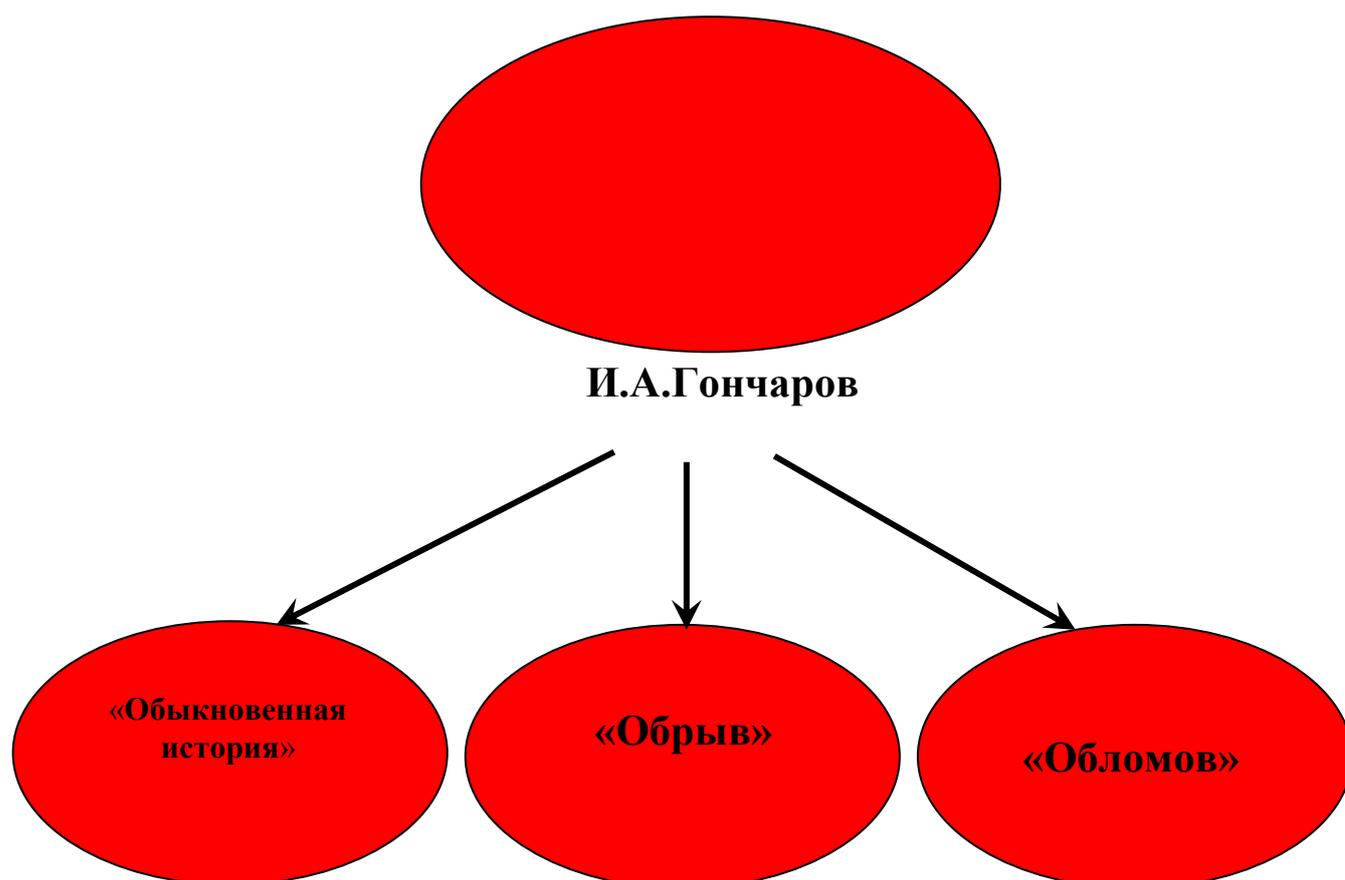
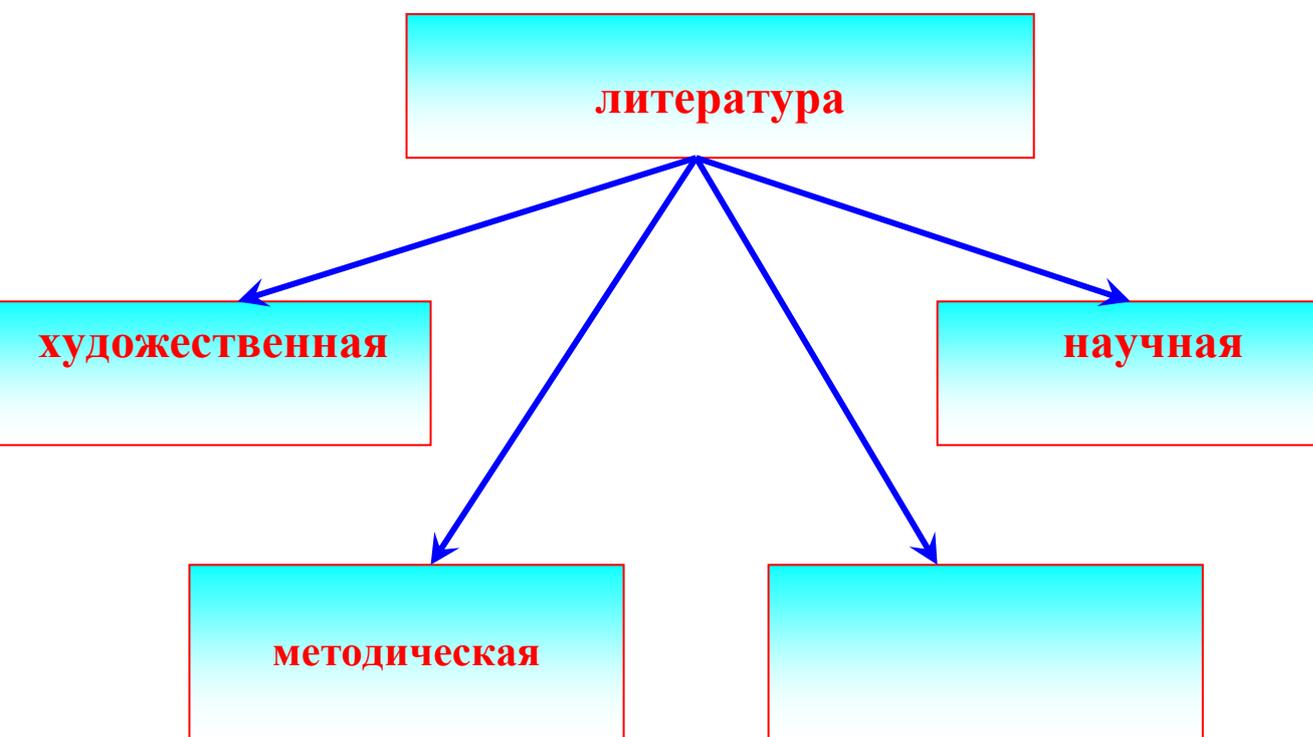
В раскрытии бесчеловечия господствовавших в то время общественных установлений и воззрений и заключается пафос «Станционного зрителя», его главный смысл.

Эта повесть кончается трагической нотой навевающее мучительное чувство тоски - описание могилы станционного зрителя, данное на фоне осеннего пейзажа. «Серенькие тучи покрывали небо: холодный ветер дул с пожатых полей, унося, красные и жёлтые листья со встречных деревьев», - вспоминает рассказчик своё путешествие с провожающим его Ванькой на кладбище. Вот и оно: «... голое место, ничем не ограждённое, усеянное деревянными крестами, не осененными не одним деревцем. Отраду я не видал такого печального кладбища.... Вот могила старого зрителя и, - сказал мне мальчик, вспрыгнув на груды песка, в которую врыт был чёрный крест с медным образом».

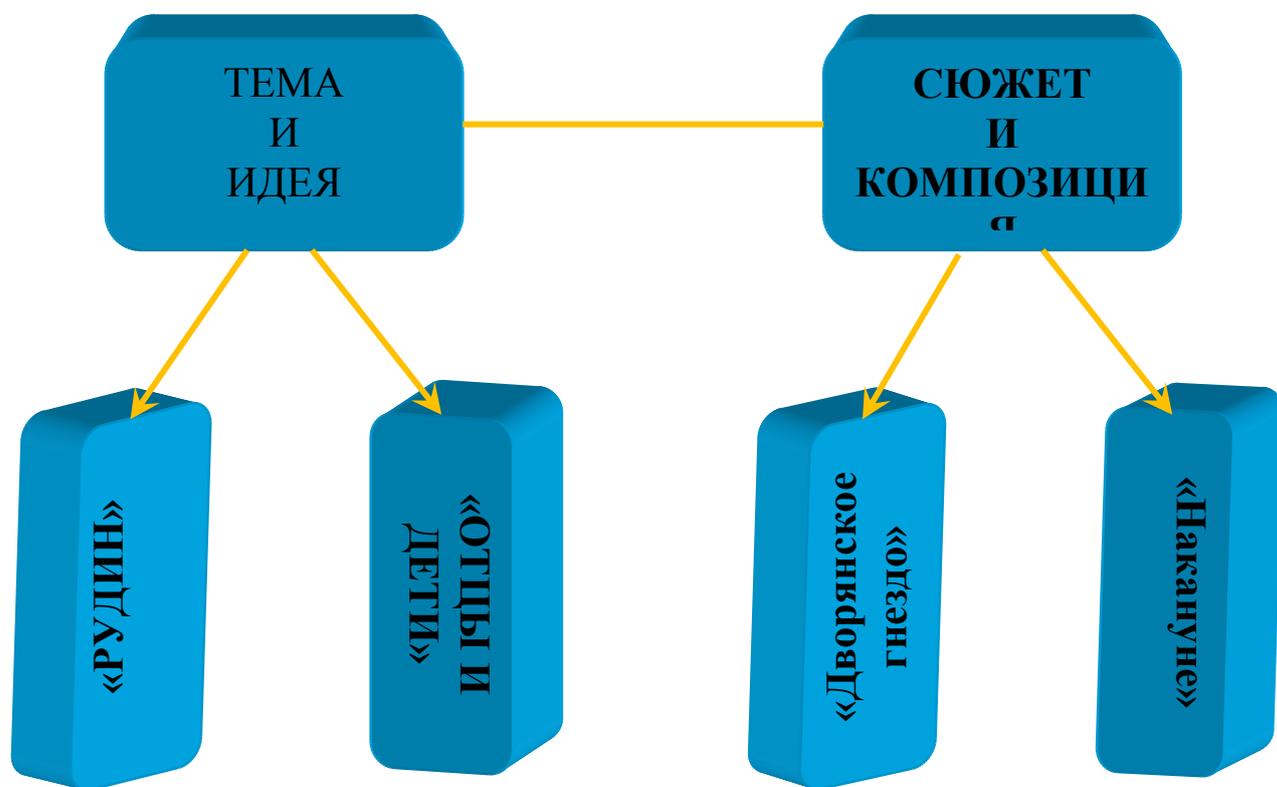
Пушкин не свёл идейный смысл повести только к нравственной проблеме, он сумел обнажить сущность социально-политического строя современной ему России. Только проникновение в социально – нравственный пафос пушкинской повести, мотивирующий показанные в ней явления, лица, события, эпизоды,

сцены помогло понять связи и взаимодействия между отдельными мыслями, нерасторжимо сцеплёнными друг с другом в гениальном творении поэта.

Каждое высокохудожественное литературное произведение представляет собой особенный, неповторимый художественный мир со своим специфическим содержанием и со столь же специфической, выражающей это содержание формой. Всё в подлинно художественном произведении каждый образ и каждое слово, участвующее в создании образа - соотнесены со всеми другими, являются, как мы видели в «Станционном смотрителе», неотъемлемыми частями целого. Нарушение целостности произведения противоречивость его пафоса, отсутствие чего-либо необходимого или наличие чего-либо лишнего, тот или иной разрыв в «сцеплении мыслей» - снижает, а то и совсем нарушает ценность произведения.

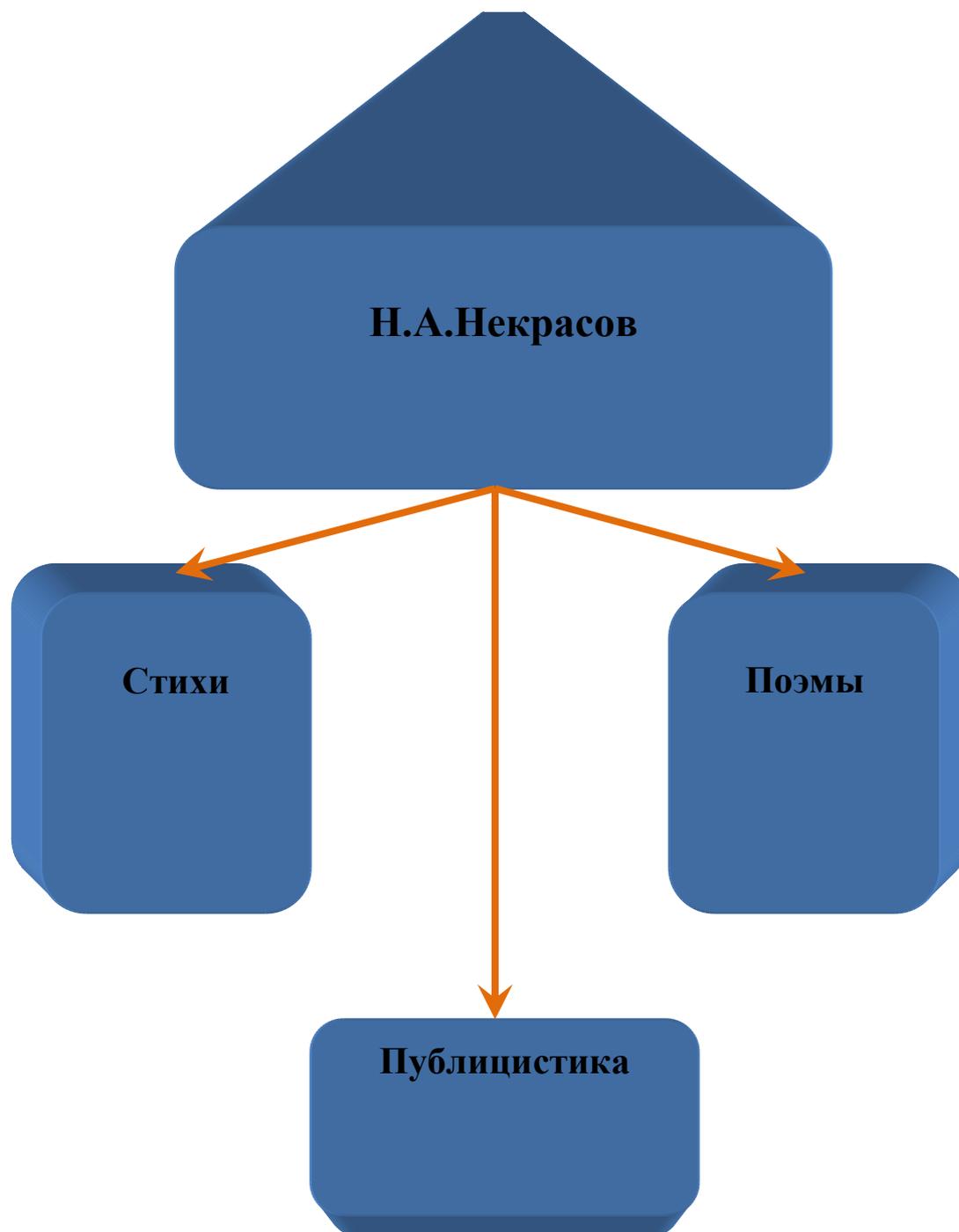


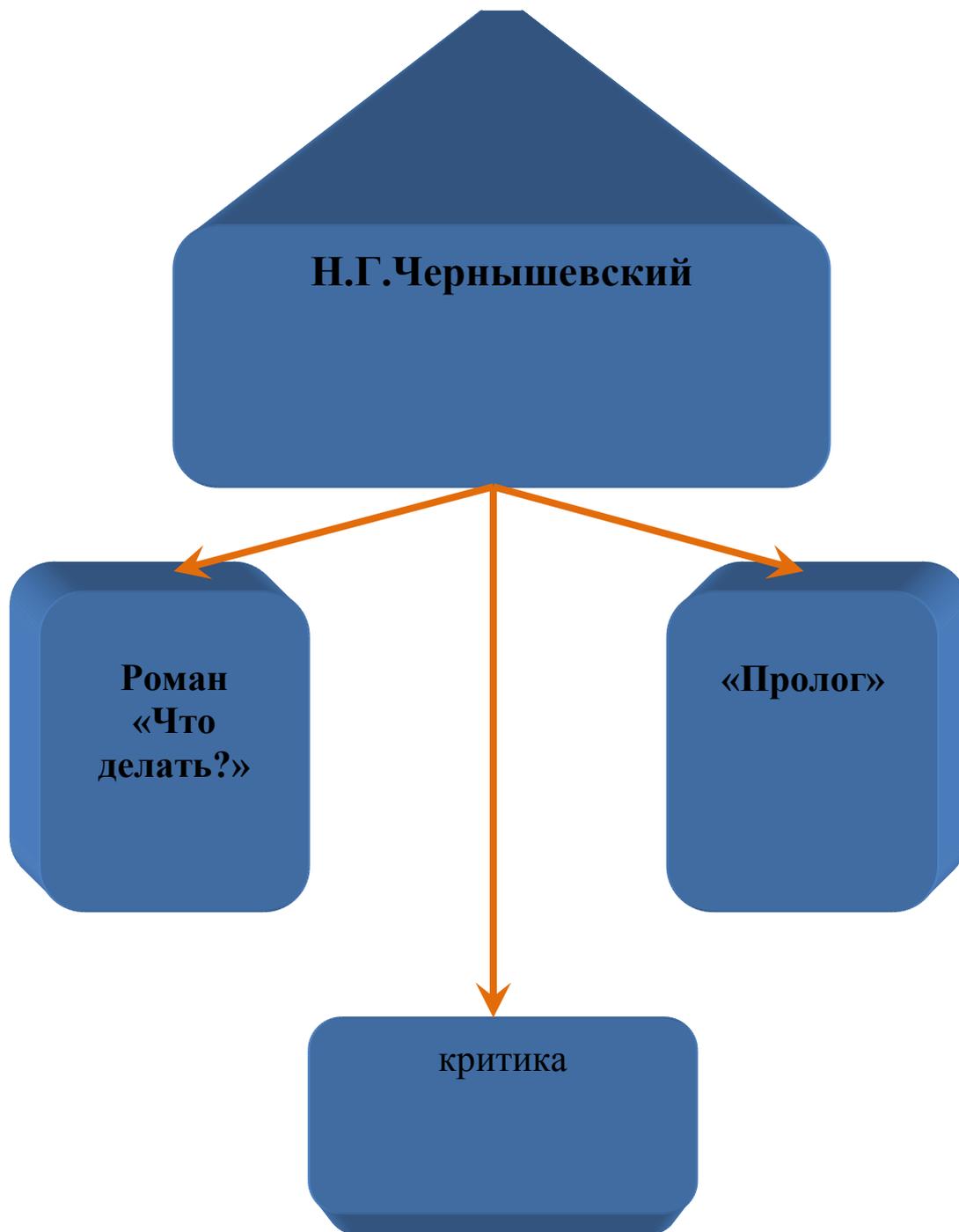
3-тема : Иван Сергеевич Тургенев



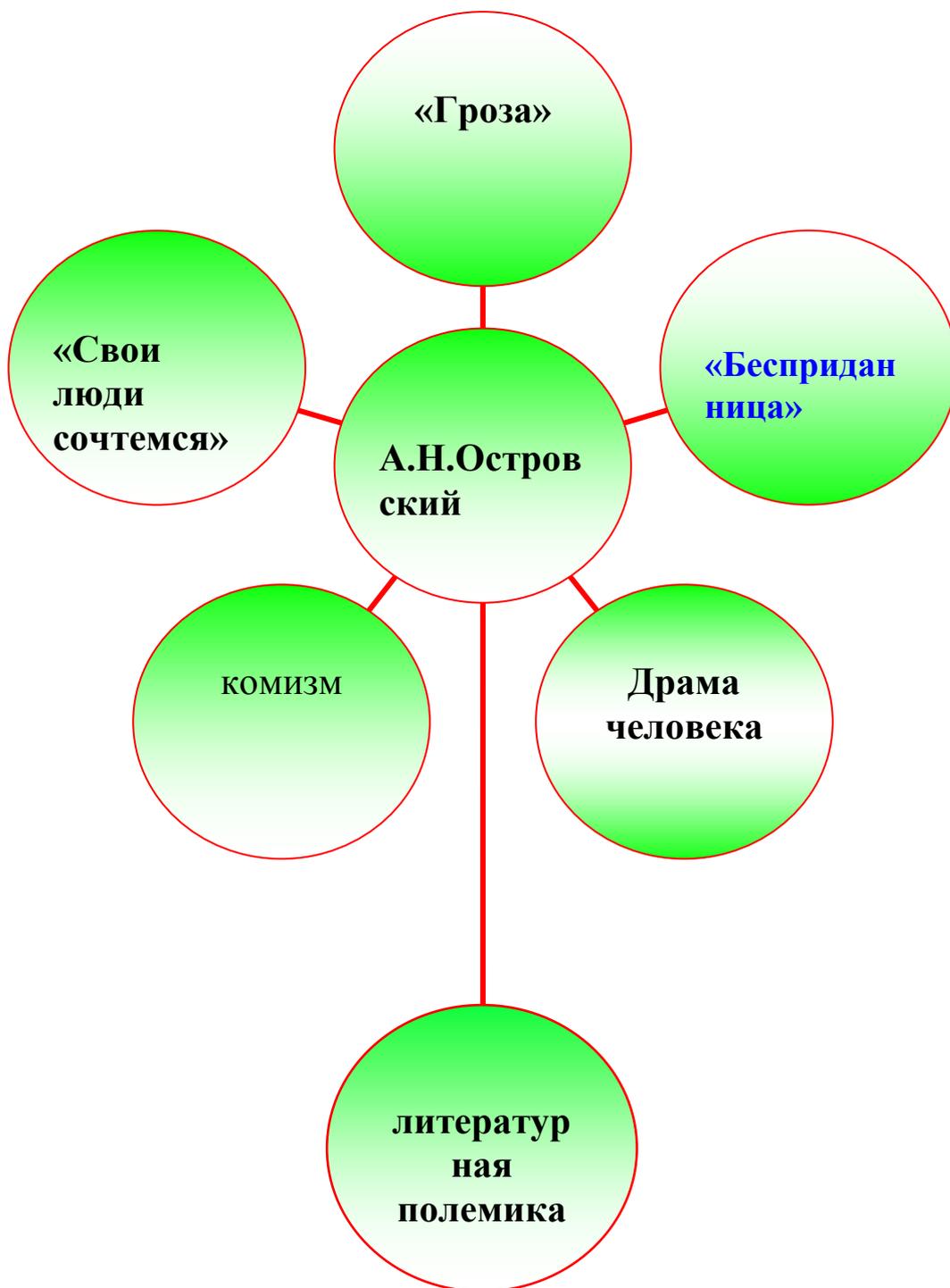


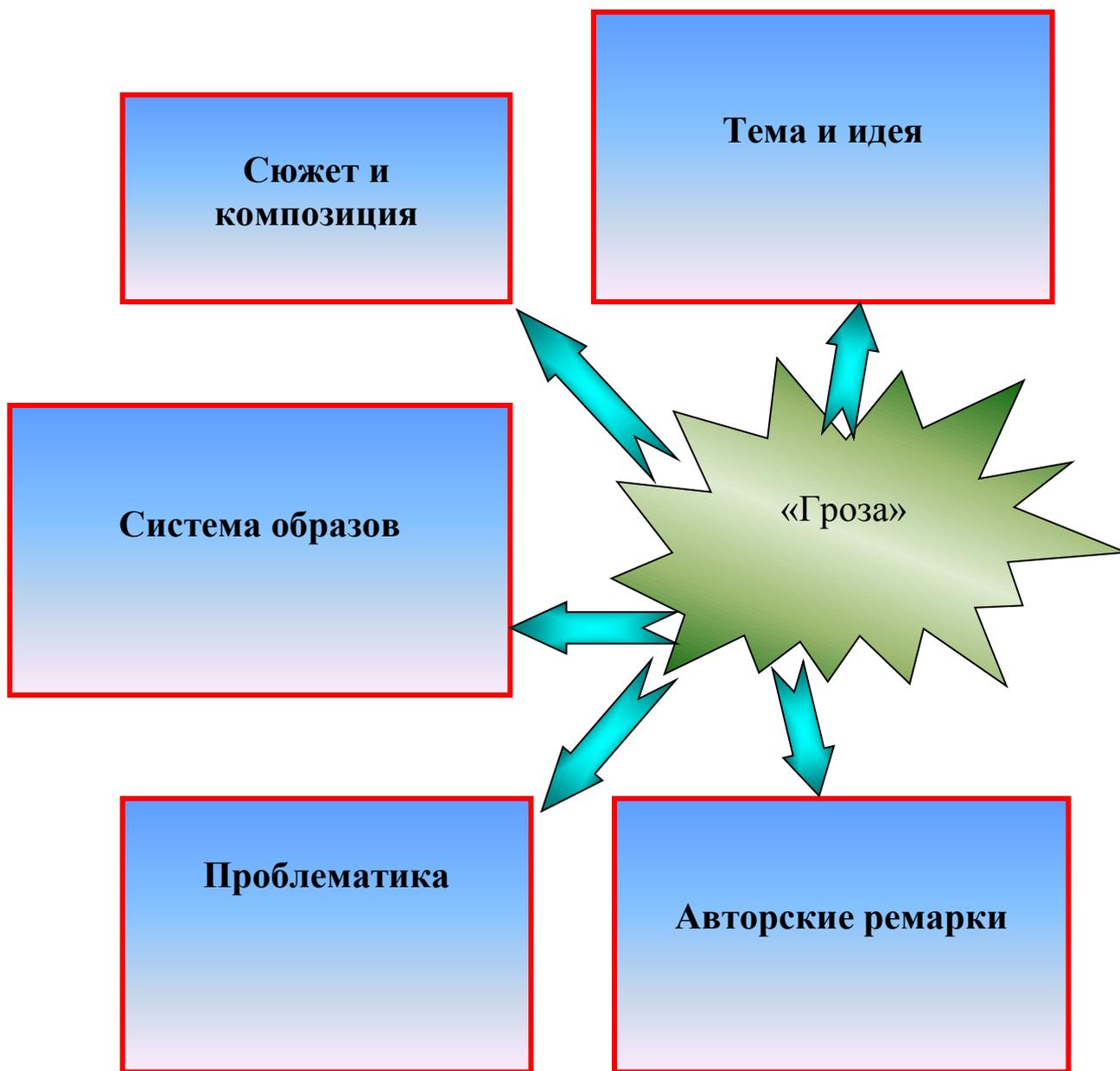
Тема: Творчество Н.А.Некрасова
Творчество Н.А.Некрасова



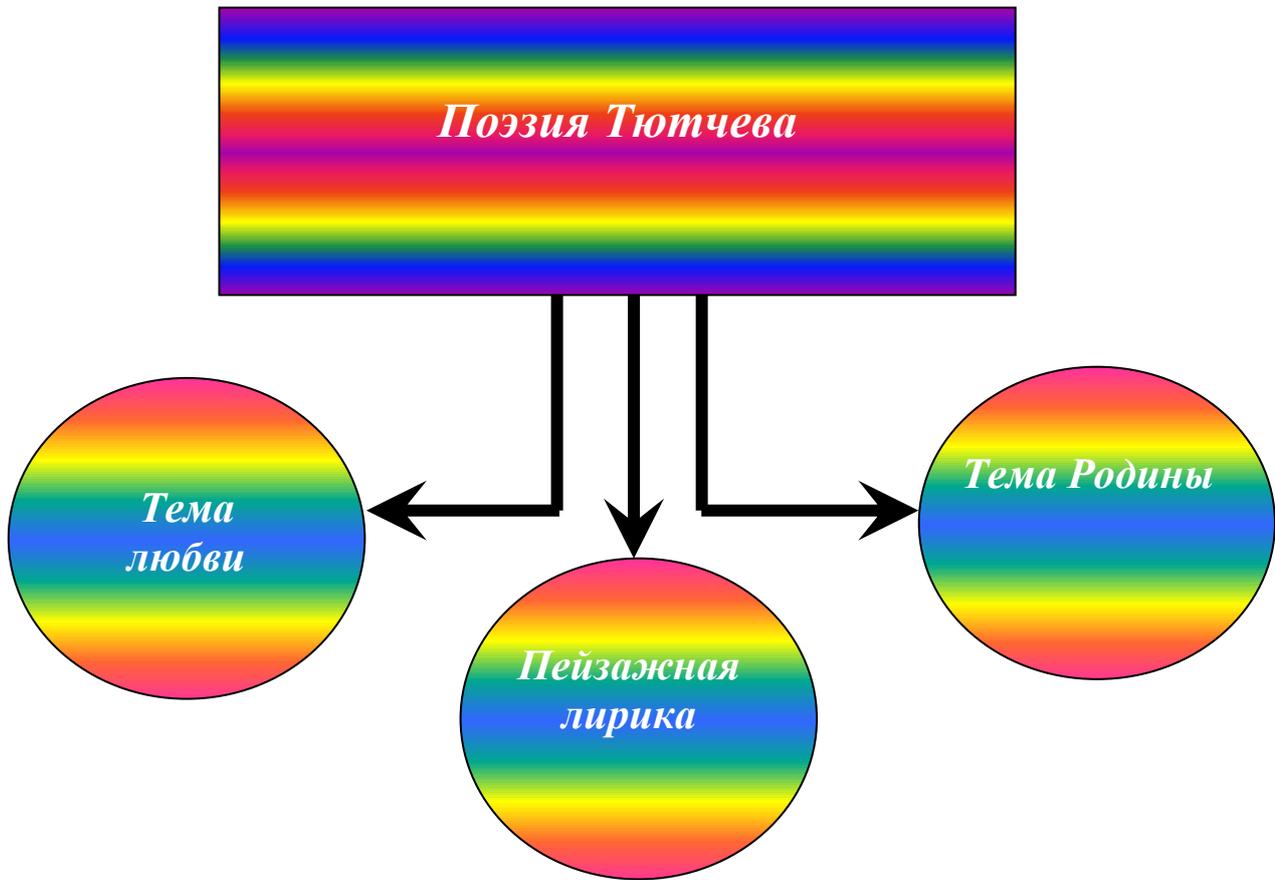


Тема : Драматургия А.Н.Островского





Тема: Поэзия Ф.Тютчева



Тема № 2. Эстетическая функция художественного произведения

План:

1. Художественное произведение, его эстетическая природа и основные компоненты.
2. Рецептивная эстетика – как читательское восприятие художественного произведения.

Терминологический минимум: художественное произведение, искусства как сотворчество, рецептивная эстетика.

Рекомендуемая литература:

Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.

Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.

Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1978

Теория литературы: художественный процесс./Под. ред. проф. Борева Ю. М., 2001.

Создание художественного произведения - завершающий акт творческого процесса в искусстве. Появление его каждый раз означает возникновение новой эстетической реальности, особого художественного мира, живущего по своим законам. И это, безусловно, законы искусства, хотя у каждого произведения есть свои, присущие только ему, отличия и своя неповторимая судьба. Далек не все из них могут почитаться в качестве своеобразного «канона», как это проявлялось в свое время в отношении знаменитой скульптуры Поликлета («Дорифор»), о чем свидетельствуют высказывания Плиния: «Ее художники зовут канонем и получают из нее, словно из какого-нибудь закона, основания

своего искусства, и Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства делал его теорию».

При всех различиях произведений искусства друг от друга, всех их одинаково объединяет единая основа - они есть результат творчества по законам красоты, по законам эстетического освоения действительности. Не случайно, для многих исследователей искусства, начиная с античности вплоть до наших дней, было и остается характерным стремление познать природу данного явления, проникнуть в суть, присущих художественному произведению, закономерностей. Весьма заметное место разработке этой проблематики было отведено, в частности, в эстетике Аристотеля, Гегеля и др. Существенной характеристикой произведения искусства при этом всегда признавалось его целостность. Аристотель, например, определяя искусство как подражательное воспроизведение объективных свойств прекрасного предмета, требовал, чтобы в произведении, прежде всего, всё было в «органической цельности».

Целостность художественного произведения объективно проистекает из его пространственно-временной организации. Представляя собой материально-идеальную систему, некий художественный мир, произведение уже чисто в физическом отношении (предметно, процессуально) всегда организовано в пространстве-времени. Пространственно-временная организация этого мира многослойна. Она может быть проанализирована со стороны способа его существования (онтологический слой); сюжетно фабульной, как некоторые принципы и правила их построения; психологической (как своеобразное в пространстве психологического состояния) и со стороны собственно художественной пространственно-временной организации произведения (его драматической организации, средств внутреннего управления жизнью произведения искусства). Для выражения пространственно-временной организации художественного произведения в эстетике XX века использовалось понятие хронотопа, введенного в научный обиход М. Бахтиным. Каждое произведение, как впрочем, и каждый вид искусства, обладают своим неповторимым хронотопом.

Признание целостности художественного произведения между тем отнюдь не исключает его противоречивой, парадоксальной природы. Не только на уровне явления, но и сущности произведения обнаруживается его двойственный характер. При этом обычно имеют ввиду наличие материально-чувственной (внешней) и духовной (внутренней) сторон в художественном произведении, формы и содержания, знака и значения. Признается одновременно и диалектическое единство этих сторон. Именно в этом (аристотелевском) смысле о произведении искусства говорят и пишут как «о продукте целесообразной переоформляющей материал деятельности художника, так как произведение не может существовать иначе как при условии, если материи будет сообщена надлежащая форма... Только действительно осуществленный замысел, только действительно оформленный материал может получить название «произведения»¹.

Заметим, однако, что в данной трактовке содержится лишь первое приближение к пониманию сущности исследуемого явления. Если поставить на этом точку, то можно дать повод быть заподозренным в непонимании и игнорировании специфики художественного произведения, его отличий от иных образований нехудожественного происхождения. Рассматривая со стороны «оформленного материала», к примеру, музыкальное произведение и научную лекцию в процессе их физического воспроизведения, мы не обнаружим между ними существенных различий. В обоих случаях будет иметь место чисто акустическое событие - чередование звуковых сигналов. Как картину художника нельзя сводить к холсту и краскам, а скульптуру к каменному изваянию, так и музыкальное произведение не исчерпывается просто звуком как физическим явлением.

При сравнении подобного рода материальных структур их различие связано с выходом за пределы их чисто физического существования и рассмотрения как вполне определенных элементов коммуникативной системы - носителей информации. Именно на этом уровне улавливаются различия языка,

¹ Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 119.

его значения, семантики, а также внутренней структуры воспринимаемой информации, ее особой организации. В случае художественного произведения все эти параметры предстают как эстетически значимые и переживаемые, в отличие от нехудожественной информации, являющейся открытой или, как говорят лингвисты, «прозрачной» для значения, для смысла. Сравним, к примеру, определение любви из «Философской энциклопедии» с поэтическим выражением этого чувства А. Толстым. «Любовь - это непосредственное, интимное и глубокое чувство, предметом которого выступает, прежде всего, человек, - читаем мы в научном издании, - но могут быть также другие объекты, имеющие особую жизненную значимость. Любовь представляет собой средство социализации человека, вовлечения его в систему общественных связей на основе спонтанной и вместе с тем внутренне мотивированной потребности в движении к более высоким ценностям». Ну и так далее... В стихотворении А. Толстого это выглядит по-другому;

Не верь мне друг, когда в избытке горя
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря:
Оно к земле воротится, любя.
Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалика к любимым берегам.

Сравнивая нехудожественную и художественную информацию об одном и том же предмете, можно видеть, что материальная структура поэтического произведения выстраивается не только по законам логики, когда каждое понятие и суждение в целом заключает в себе как бы ожидаемую информацию, то есть несут вполне ясный смысл, воспринимаемый нами почти автоматически. Поэтическая же речь, будучи образной, метафоричной, состоящая из эстетически значимых сцеплений слов, требует от нас неавтоматизированного восприятия, подключения

творческого потенциала воспринимающего, его соучастия как бы в окончательном достраивании стихотворения.

Действительно, любое произведение искусства, будучи органичной целостностью как единство определенного содержания и формы, и в этом смысле, завершенным, одновременно предстает открытой, развернутой к личности воспринимающего (читателя, зрителя, слушателя), то есть потенциально незавершенной художественной системой. В течение всей жизни художественного произведения, протекающей в историческом пространстве времени, оно способно от эпохи к эпохе каждый раз в акте его исполнения и восприятия раскрываться по-особому, стать поводом к открытию в нем новых смыслов, акцентов, нюансов и т. п.

Произведение выступает потенциально завершенным, чем выше его целостность, чем более значимы его художественные достоинства. При всей парадоксальности данного суждения следует исходить из того, что именно от масштаба и глубины заложенного в произведении художественно-творческого потенциала как раз и зависит степень его незавершенности, его принципиальная содержательно-формальная неисчерпаемость. Репрезентируя целостность произведения, масштабность и глубина являются одновременно необходимым и достаточным основанием к возникновению разнообразных возможностей корреляции его содержательно-формальных параметров с постоянно меняющимися условиями взаимодействия с исполнителями и аудиторией.

При восприятии произведений искусства свойство их потенциальной незавершенности и неисчерпаемости отражает ситуация, когда у воспринимающих возникает свой особый читательский, слушательский или зрительский образ произведения — продукт восприятия и интерпретации. В эстетике данное образование получило название «эстетического объекта». С учетом изложенного выше контекста художественное произведение предстает, таким образом, в виде сложной системы образов, значений, идей и смыслов, подлежащих расшифровке, пониманию и интерпретации в процессе

восприятия. При этом очень важным моментом является понимание структурности художественного произведения, особенностей в каждом конкретном случае связи элементов структуры как специфического языка художественного произведения.

Отметим, что для абсолютного большинства воспринимающих произведения искусства созданием некоего образа завершается процесс художественной коммуникации. Эстетический объект, как конечная фаза в восприятии, обычно не несет в себе общезначимой сверхиндивидуальной информации о художественном произведении. Это, как правило, продукт сугубо личностного эстетического отношения и переживания, качественная определенность которого в значительной степени зависит от индивидуальных особенностей воспринимающего. При этом, естественно, нередко возникают ситуации, когда эстетические параметры «образа» совершенно расходятся с реальной общезначимой эстетической ценностью произведения, определяемой уже на сверхиндивидуальном уровне с учетом его значения и необходимости для общества, то есть того, насколько художественные характеристики произведения в целом отвечают существующим и формирующимся эстетическим потребностям.

Путь к сверхличной информации о художественном произведении пролегает обычно через освоение новых дополнительных знаний, через расширение и обогащение индивидуального эстетического опыта. Обычно такой уровень образованности в сфере искусства предполагает обращение к сопутствующей информации о жизни и творческом пути художника, исторической эпохе в целом, и конкретном периоде его биографии, в рамках которого создавалось то или иное произведение и др.

Известная роль во взаимодействии с произведением искусства принадлежит критике. Осуществляя широкую социальную корректировку художественной деятельности, она способна оказывать влияние как на сам процесс создания художником произведения, так и на ход и характер его

последующего эстетического потребления, на постижение и присвоение публикой художественной концепции, заключенной в произведении.

Формируя общественное мнение вокруг произведения, критика способствует его социальному функционированию, осуществлению, таким образом, самого бытия художественного произведения в его предметно-физической и духовной данности. Определение критикой ценностного статуса произведения в сложной системе художественной культуры, безусловно, оказывает влияние на аудиторию, на формирование ее художественных вкусов и социальных ориентации.

Итак, взаимодействуя непосредственно и опосредованно с публикой и критикой, художественное произведение, как особый художественный мир, сложная предметно физическая и духовная система, только в восприятии искусство и реализует свои эстетические функции. Не случайно, в структуре эстетического знания данной проблематике отводится видное и значимое место. Художник еще в процессе создания произведения должен учитывать коммуникационный акт восприятия художественного произведения. Внутренняя художественная структура произведений должна быть способной формировать восприятие на уровне заложенных в нем мыслей, идей, чувств. И в этом смысле справедливо утверждают, что настоящий художник всегда творит по законам человеческого восприятия.

В структуре эстетического восприятия, как отметил Б.Грифцов, следует различать, по крайней мере, три коммуникативных связей:

1. Художественное обобщение, то есть восприятие художественного произведения как целостного явления, на уровне единства его форм и содержания.
2. Ассоциативный потенциал художественного произведения, рассчитанный на активное подключение интеллектуально-чувственной энергии воспринимающей личности.
3. Наконец, в восприятии возможно проявление того, что называют суггестивной силой искусства, связанной с его способностью внушения,

почти гипнотического воздействия на воспринимающих, с его особой заразительностью².

Эстетический идеал живет, прежде всего, в художественном искусстве. Переживаемые в процессе восприятия художественного произведения чувства пробуждают в человеке нравственные и интеллектуальные стремления.

Тема № 3. Художественный образ

План:

1. Художественная образность.
2. Понятие о художественном образе
3. Типы художественного образа.

Литературоведческий минимум: художественный образ, главный герой, персонаж, средства художественной изобразительности, тип, прототип.

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1978
Теория литературы: художественный процесс./Под. ред. проф. Борева Ю. М., 2001.

Художественный образ – форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщённая картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии. Художественный образ – одно из средств познания и изменения мира, синтетическая форма отражения и выражения чувств, мыслей, стремлений, эстетических эмоций художника. Это основные функции: познавательная, коммуникативная, эстетическая, воспитательная.

² Грифцов Б. Психология творчества. : М. 1974

Только в своей совокупности они раскрывают специфические особенности образа, каждая из них в отдельности характеризует только какую-то одну сторону его; изолированное рассмотрение отдельных функций не только обедняет представление об образе, но и ведет к утере его специфики как особой формы общественного сознания.

Так создается этот особый мир, который Герцен называл эстетической реальностью, Белинский – художественным миром, а наши дни нередко называют художественной моделью реального мира. Этот мир не копия реального мира, не является его удвоением, он по-своему отражает реальный мир, соотносится с реальным миром и его законами, и в то же время имеет собственные, относительно самостоятельные законы развития.

Определение искусства как мышления в образах сложилось в первой половине XIX века. Оно разрабатывалось в трудах Гегеля, Белинского и других мыслителей. «Мы можем, - писал Гегель, - обозначить поэтическое представление как образное, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную её реальность».

В.Г.Белинский начал одно из программных своих статей такими словами: «Искусство есть непосредственное содержание истины или мышление в образах». Художественный образ - понятие сложное, многогранное и многомерное, связанное с представлениями об отношении искусства к действительности, о роли художника, внутренних законах искусства, с пробуемого художественного восприятия.

Художественный образ относится к духовной человеческой деятельности, он может научить человека, как достойно жить в свете общественных идеалов его среды и времени. Художественный образ - это способ исследования жизни. «Искусство не требует признания его произведений за действительность», - писал А.Л. Пеньковский.

В действительности художественный образ и система художественных образов – это особый мир условностей, условностей искусства который должен быть обращён к объединению чувств мыслей, воли людей, должен поднимать

их пробуждать и развивать в них художников. Одна из важнейших особенностей художественного образа – сопоставление того, что есть, с тем, что должно быть, то есть измерять всё сущее высокими требованиями идеала. Этим, прежде всего искусство помогает всестороннему развитию личности. Но опосредствованно система художественных образов влияет и на практическую деятельность жизненного процесса. Художник творит по законам красоты. М.Горький метко называл искусство человековедением. Образ в искусстве является таким же равноправным объектом познания, как понятие в науке и опыт в трудовой деятельности.

Для решения вопроса о специфике художественного образа и научного познания существенное значение имеет проблема соотношения объекта и субъекта в науке и искусстве.

Научная абстракция - это не только отвлечение случайного в изучаемом предмете, но и максимальное отвлечение от субъективных симпатий и антипатий самого учёного. Наоборот, образ - это всегда органический сплав «голоса произведения» и голоса художника. Это своеобразный диалог между художественным произведением и художником. Как отмечал М.Горький, большинство людей не разрабатывают своих субъективных представлений о мире, а когда хотят их выразить, то пользуются чужими, готовыми формами. Иное дело - художник. Художник - это человек, который умеет разработать свои личные субъективные впечатления, найти в них общезначимое, объективное, который умеет дать своим представлениям свои формы. Индивидуальность художника с реальными впечатлениями бытия входит в произведение в качестве жизненного материала. Поэтому при анализе художественных образов нельзя механически расщеплять их на предмет отражения и отношения к нему художника. Художественное творчество - вымышленный мир художественных образов, своеобразный посредник между реальным миром и читателем.

Художественный образ - во многих отношениях исторически изменчивое понятие. Образ первобытного искусства отличается от образа античности.

Образ средневекового искусства не похож на образ Возрождения. По мере развития искусства меняются соотношения действительности и вымысла, реальности и идеала общего и индивидуального рационального и эмоционального, социального и биологического, закономерности и случайности, свободы и необходимости, языка разговорного и языка художественной литературы и. т. д.

В создании образа огромную роль играет, как отмечалось выше, авторское воображение, фантазия. В художественном произведении, кроме образов людей, создаются и образы природы, вещей, чувств и переживаний и т.п. (пейзаж, мир вещей, психологизм). Особую область составляют также словесно речевые образы: метафора, сравнение, олицетворение, символ, аллегория. Кроме того художественные образы складываются не только из слов, но и из предметных деталей, обозначенных этими словами. Поэтому можно говорить о разновидностях словесно-изобразительной системы, нередко встречающихся в устном народном творчестве и в художественной литературе. Разновидности эти были усвоены словесным искусством из первобытного синкретического творчества. А оно, как уже известно, основывалось на олицетворении природы, прежде всего. Поэтому образы-олицетворения - это исходная разновидность словесно-предметной изобразительности.

Метафоры-олицетворения, основанные на отождествлении явлений природы и мира с сознательной жизнью и деятельностью людей по принципу отношения между ними. Олицетворение – это целый образ, складывающийся из отдельных словесных метафор, но имеющее в произведении самостоятельное предметное.

В первобытном творчестве олицетворения были не только формой, но и содержанием. В лирическом народном творчестве образы олицетворения часто создавались с помощью обращений к тем или иным явлениям природы как к живым и сознательным существам (Плач Ярославны «Слово о полку Игореве»). Постепенно убежденность в сознательную жизнь природы ослабела, и тогда

образы-олицетворения сохранились только в качестве средства выражения художественной мысли.

В лирике олицетворения природы в форме обращения сохранились как средство эмоциональной выразительности («О чем ты воешь ветер ночной» Ф. Тютчев). В устном народном творчестве, а затем и в художественной литературе встречаются и теперь олицетворения материальной культуры (Сказка «Гуси - лебеди») Образы - олицетворения в художественной литературе используются в лирических стихотворениях и поэмах.

Олицетворения лежат в основе других традиционных видов словесной образности, которые возникли ещё в синкретическом народном творчестве. Появление символических образов было подготовлено длительной песенной традицией. Народные певцы переходили от одного поколения к другому и в тех случаях, когда эти песни строились на основе прямого параллелизма, смысловая связь входящих в него образов постепенно всё более закреплялось в сознании певцов и слушателей. Поэтому, как только в песне появлялся первый компонент - образ природы, он тотчас вызывал в памяти слушателей известный им заранее второй компонент - образ человека, которой уже не надо было воспроизводить с помощью слов. Вот так появился символ. Символикой богато лирическое творчество. Подобно тому, как образный параллелизм подготовил возникновение символики образы - символы переросли в аллегорические образы.

Аллегория подобно символу также иносказательный образ, основанный на сходстве явлений жизни и могущий занимать большое, иногда даже центральное место в словесном произведении. Аллегии – это предвзятое нарочитое средство иносказания, в котором изображение того или иного явления сразу обнаруживаем свое служебное переносное значение. Аллегии стали возникать в лирических народных песнях. А отчетливее этот процесс был виден в эпическом творчестве.

Синкретическое устное творчество имело в своём фантастическом содержании наряду с олицетворениями и другую сторону, вытекавшую из

стихийного преувеличения явлений жизни в коллективном сознании общества. Вследствие неразвитости своих собственных сил первобытные люди олицетворяя силы природы животных и растений представляли их гораздо большими по величине, более сильными и быстрыми в действиях, обладающими часто сверхъестественными возможностями. Гиперболизация жизни природы была существенной стороной первобытного мировоззрения, а отсюда и творчества. Позднее гиперболизация стала применяться как приём творческой типизации комических характеров в их юмористическом и сатирическом осмыслении.

Тема № 4. Тема и идея художественного произведения

План:

1. Литературное произведение и его особенности.
2. Тема литературного произведения.
3. Идея литературного произведения

Литературоведческий минимум: литературное произведение, тема и идея произведения, замысел, проблематика, тип, типизация

Рекомендуемая литература:

Словарь литературоведческих терминов. Редакторы – составители Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., Просвещение, 1974

Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.

Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.

Введение в литературоведение. Под общей редакцией проф. Варфоломеева И.П.: Ташкент, 2006.

Благой Д.Д. «Бездна пространства» (О некоторых художественных приёмах Пушкина). – В кн.: Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1990.

Каждое литературное произведение представляет собой какую-либо целостную картину жизни или какое-либо целостное переживание, и особенный неповторимый художественный мир со своим специфическим содержанием и со столь же специфической выражающей это содержание - формой. Всё решительно, все подлинно в художественном произведении - каждый образ и каждое слово, участвующее в создании образа – соотнесены со всеми другими являются неотъемлемыми частями целого. Нарушение

целостности произведения – противоречивость его пафоса, отсутствие чего-либо необходимого или наличие чего-либо лишнего тот или иной разрыв в «сцеплении мыслей» – снижает ценность произведения.

В древности полагали, что целостность литературного произведения определяется единством главного героя. Но ещё Аристотель обратил внимание на ошибочность подобного взгляда, указав на то, что рассказы о Геракле остаются разными рассказами, хотя и посвящены одному лицу, а «Илиада» повествующая о многих героях не перестаёт быть целостным произведением. Не трудно убедиться в правомерности суждения Аристотеля и на материале литературы нового времени. Например: Лермонтов показал Печорина и в «Княгине Перовской» и в «Герое нашего времени». Тем не менее, эти произведения не слились в одно единое, а остались разными.

Целостный характер произведению придаёт не герой, а единство поставленной в нём проблемы, единство раскрываемой идеи. Поэтому когда мы говорим о целостности, имеем в виду тему и идею, и единство их с формой произведения.

Тема (от греч. *thema*) – главная мысль литературного произведения, основная проблема, поставленная в нём писателем. Нередко понятие «тема» смешивается с понятием предмета изображения или воспроизводимого жизненного материала. По определению В. Даля «тема»: «положенная задача, о которой рассуждается или которая разъясняется»³

Понимание темы как основной проблемы произведения исходит из её органической связи с идеей. На эту связь справедливо указывал М. Горький. «Тема,- писал он,- это идея, которая зародилась в опыте автора подсказываемая ему жизнью», требуя воплощения в образах, возбуждает в нём позыв к работе её оформления. В некоторых произведениях проблемный характер темы непосредственно подчёркивается их названиями «Кто виноват?», «Что делать?» «Мещанское счастье», «Преступление и наказание», «Воскресенье», «Судьба

³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка т. н. М., 1955, с. 397.

человека» и т. д. Хотя в подавляющем большинстве случаев названия не отражают поставленных писателем вопросов. Все значительное художественное произведение обязательно включают в себе постановку важных проблем жизни и страстные поиски их всевозможных решений. Можно вспомнить толстовскую «народную мысль», положенную в основу романа эпопеи «Война и мир», двойную мысль в романе «Анна Каренина» и другие.

Тема литературного произведения охватывает всё изображенное в нём, и потому может быть постигнута на основе проникновения во все идейно-художественные богатства этого произведения.

В силу того, что тема необходимо предстаёт в различных сторонах и требует различных аспектов рассмотрения наряду с общим её понятием, употребляется и понятие тематики, то есть тех линий развития темы, которые намечены писателем и составляют её сложную целостность. Можно определить многообразие тематики, особенно при анализе таких крупных произведений, как гомеровские эпопеи, «Фауст» Гёте, трагедии Шекспира, «Война и мир» Л.Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского и им подобные творения искусства и литературы.

В числе ряда других важнейших требований к художественным творениям являются требования значительности и актуальности их тем.

Переломы, происходящие в общественной жизни, обычно очень быстро отражаются на тематике художественных произведений. Этим выражается тяготение многих писателей к осознанию одних и тех же социальных характеров.

Однако тематика произведения не только зависит от идейной позиции писателя, но и является вместе с тем выражением особенностей национальной жизни определённой эпохи. Однако определенные социальные характеры встречаются не только в реалистической литературе, но и в произведениях классицизма, сентиментализма, романтизма, а также в произведениях более ранних эпох. Авторы их выбирают, обобщают и творчески типизируют наиболее характерные с их точки зрения человеческие отношения и

переживания. Эти отношения могут отражать черты как этой эпохи, к которой принадлежит сам автор, так и других эпох к которым принадлежит изображённые автором герои.

Таким образом, выбор характеров зависит от мирозерцания писателя его общественных взглядов. А сущность самих характеров составляющих тематику произведения определяется состоянием общественной жизни той среды и эпохи, которая изображается в произведении.

Но тематикой не исчерпывается содержание литературных произведений. Писатели не только ставят те или иные проблемы. Они ищут и пути их решения, соотносят изображаемое с утверждаемыми общественными идеалами. Поэтому тема произведения всегда связана с его идеей.

Идея художественная - составная часть художественного содержания произведения, основной замысел произведения, главная обобщающая мысль или система мыслей в художественном произведении. Иногда идея формулируется самим автором в тексте произведения. Чаще идея как бы пропитывает всю художественную ткань произведения. Идея произведения связана с понятием проблемы: при этом идея является либо ответ на вопрос проблемы, либо художественное подтверждение того, что данная проблема представляется автору неразрешимой.

Идея художественных произведений не всегда равна их содержанию. В некоторых произведениях характеры изображаются односторонне, персонажи воплощают в себе только те стороны социальных характеров, которые в них усиливает и развивает писатель. Такие персонажи часто получают нарицательное значение. Таков Гамлет у Шекспира, Манилов у Гоголя Каратаев у Л.Н. Толстого.

В произведения основанных на такой типизации характеров содержание всецело сводится к их идее. Но бывают произведения, содержания которых оказывается шире и богаче. Это случается тогда, когда писатель, выделяя, усиливая, развивая интересующие его стороны в характерах персонажей не ограничивается этим, но выявляется так или иначе в своём изображении и

другие стороны характеров, хотя и менее для него существенные. Наличие такой большой полноты типизации характеров создает почву для переосмысления идеи произведения в последующие периоды, а также для различной трактовки их критиками.

Идейное осмысление писателем изображаемых характеров и вытекающая из него идейно-эмоциональная оценка их представляют в своём единстве активные стороны содержания произведения.

Одной из распространённых ошибок в понимании идеи произведения является сведения её во всех случаях лишь к прямым положительным утверждениям автора. Это приводит к односторонней трактовке произведения, и тем самым, к искажению его смысла.

Понимание основной идеи произведения может и должно вытекать из анализа всего его идейного содержания. Лишь при этом условии мы можем правильно судить о произведении, о его силе и слабости, о характере и социальных корнях, имеющих в нём противоречий. Кроме того, нужно учитывать, что в ряде литературных произведений прямо выражены лишь критические идеи. К таким произведениям относятся, например, «Ревизор» Гоголя и многие сатирические произведения Салтыкова-Щедрина. В подобных произведениях обличение различных общественных явлений отображено в плане определённых положительных идеалов непосредственно, однако мы имеем здесь дело именно с критическими идеями, по которым можем судить о высоте и правильности идейного смысла произведения.

Чтобы понять значение идеи того или иного произведения важно представить себе и её возможное отличие от того замысла, который писатель в этом произведении хотел воплотить. Гоголь представил в «Шинели» трагическую судьбу бедных людей, стоящих на низшей ступени чиновничье-бюрократической лестницы того времени. Реалистически показывая бедность своего героя, придавленность его создания, его человеческого достоинства, Гоголь однако не пришёл к тем выводам, которые позднее сделают революционные демократы.

Понимая возможность расхождения замысла произведения с его идеей, в то же время нужно учитывать, что правильный взгляд на вещи содействует правдивости и значительности изображения.

Чем правильнее, глубже, полнее и шире будет замысел литературного произведения, тем значительнее будет и его объективная идея.

Тема № 5. Сюжет и композиция художественного произведения

План:

1. Понятие о сюжете.
2. Типы сюжета.
3. Художественные компоненты сюжета.

Литературоведческий минимум: сюжет, хроникальные сюжеты, концентрические сюжеты, завязка, кульминация, экспозиция, пролог, эпилог.

Рекомендуемая литература:

Словарь литературоведческих терминов. Редакторы – составители Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., Просвещение, 1974

Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.

Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.

Введение в литературоведение. Под общей редакцией проф. Варфоломеева И.П.: Ташкент, 2006.

Художник, воплощая свой идейно-художественный замысел в систему образов, живых картин, создает речь персонажей и героев, описывает природу, активно «работающую» на настроение, переживания героев, - то включает в себя личностно-авторское повествование, то создает диалоги, монологи действующих лиц, сочиняет их письма друг к другу и т.п. Весь этот сложный комплекс, выражающий идейное содержание произведения, включается в определенную структуру художественного произведения.

В произведениях эпических и драматических изображаются события в жизни персонажей их действия, протекающие в пространстве и времени. Эта сторона художественного творчества (ход событий, складывающийся обычно

из поступков героев) обозначается терминам сюжет (фр. *sujet* – предмет, тема). В обиходной речи сюжет нередко отождествляется с содержанием произведения, так в ответ на чью-либо просьбу напомнить содержание романа нередко пересказывают происшедшие с героем события. Но такой пересказ отнюдь не является раскрытием содержания, он лишь кратко обозначает сюжет произведения, который относится к области художественной формы. Подобно другим сторонам формы, сюжет выражает идейно – тематическую конвенцию произведения в ходе событий воплощается художественная мысль писателя.

Сюжеты создают поле действия для персонажей и тем самым позволяют автору выявить и осмыслить их характеры.

Понимание сюжета как хода событий имеет в русском литературоведении давнюю традицию. Оно сложилось еще в XIX века. Однако нынешние учёные это понимание называют другим термином – фабулой. А сюжетом называют «обработанную» фабулу, т. е. расположение событий, фактов и их подробностей в тексте произведения.

Соответственно существуют 4 разновидности сюжетов: хроникальный сюжет, концентрический сюжет, ассоциативный сюжет, концентрический сюжет. Сюжеты с преобладанием часть временных связей между событиями называют сюжетами единого действия или концентрическими.

О двух типах сюжетов говорил ещё Аристотель. Он отмечал, что существуют, во-первых, эпизодические фабулы, которые состоят из не связанных разобщённых между собой событий и действий; и во-вторых фабулы основанные на действии едином и цельном (термином «фабула» в данном случае обозначено то что мы называем сюжетом).

Каждый из этих двух типов организации сюжета обладает особыми художественными возможностями. Хроникальность сюжета – средство воспроизведения действительности в разноплановости и богатстве её проявлений. Оно широко используется в эпических произведениях большой формы. Такие сюжеты называют авантурными. Они характерны

дореалистической стадии литературы (от «Одиссей» до «Истории Жиль Блаза» Лесажа). Подобные произведения многоконфликтны: в жизни персонажей поочередно возникают и обостряются и как-то разрешаются то одни, то другие противоречия.

Хроникальные сюжеты могут служить изображению социально-бытового уклада жизни и внутреннего мира персонажей. Такие сюжеты как бы обозревают внешне не связанные между собой события и факты, имеющие вместе с тем для главного героя глубокий внутренний смысл. У истоков этой формы «Божественная комедия» Данте, своего рода хроника путешествия героя в загробное царство и его напряжённых размышлений о миропорядке. Хроникальные сюжеты могут служить изображению социально-бытового уклада жизни и внутреннего мира персонажей. Такие сюжеты как бы обозревают внешне не связанные между собой события и факты, имеющие вместе с тем для главного героя глубокий внутренний смысл. У истоков этой формы «Божественная комедия» Данте, своего рода хроника путешествия героя в загробное царство и его напряжённых размышлений о миропорядке.

Литературе последних двух столетий свойственна, прежде всего, хроникальность духовного развития героев их формирующегося самосознания. От хроникальности авантюры и приключений к хроникальному изображению бытового уклада и процессов внутренней жизни героев такова одна из тенденций эволюции сюжета сложения. На протяжении последних двух столетий хроникальное сюжетосложение обогатилось и завоевало новые жанры. По-прежнему преобладая в эпических произведениях большой формы оно стало внедряться в малую эпическую форму (рассказы из «Записок охотника» И.С. Тургенева, небольшие чеховские повести типа «В родном углу» и в драматический род литературы: А.Чехов, а в последствие М.Горький и Б.Брехт пренебрегли традиционным «единством действия» и стали строить пьесы хроникально).

Концентричность сюжета, то есть преобладание причинно следственных связей между изображаемыми событиями открывает перед художником слова иные перспективы. Единство действия даёт возможность тщательно исследовать какую-то одну конфликтную ситуацию. К тому же концентрические сюжеты гораздо в большей мере, чем хроникальные. Они стимулируют ценность и завершённость художественной формы произведения, также обладают ярко выраженной конструктивной функцией. Вследствие этого теоретиков в наибольшей мере привлекали сюжеты с единым действием. Знаменательно, что к «Эпизодическим фабулам» Аристотель относился отрицательно и противопоставлял им в качестве более совершенной высшей формы сюжета («фабулы»), где события причинно связаны между собой. Он полагал, что в трагедии и эпосе должно даваться изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены что при перемене или отнятии какой-либо часть изменялось и приходило в движение целое». Цельным же действием Аристотель называл то, что имеет своё начало и свой конец. Речь, стало быть, шла о концентрических сюжетах. Впоследствии этот тип сюжета во многих литературных теориях рассматривался как лучший, а то и единственно возможный. Так поборник классицизма Буало считал сосредоточенность поэта на одном узле событий важнейшим достоинством произведения.

Концентрическое сложение сюжета преобладает в драме. Единства драматического действия считали необходимым и Аристотель, и теоретики классицизма – Лессинг, Дидро, Гегель, Пушкин и Белинский. «Единство действия должно быть соблюдаемо», - утверждал Пушкин. Эпические произведения малой формы (особенно новеллы) тоже тяготеют к сюжетам с единым узлом событий. Концентрическое начало присутствует также в эпосах, романах и больших повестях: в «Тристане и Изольде», «Новой Элоизе» Руссо, «Евгении Онегине» Пушкина, «Красном и чёрном» Стендаля,

«Преступления и наказания» Достоевского, в большинстве романов и повестей Тургенева.

Хроникальные и концентрические сюжеты нередко сосуществуют в одних и тех же произведениях, писатели отступают от главной линии действия и изображают события, связанные лишь с ней косвенно. Так в романе Л.Толстого «Воскресение» присутствует единый узел конфликтных взаимоотношений главных героев – Катюши Масловой и Дмитрия Нехлюдова. Вместе с тем в сюжете этого романа отдана дань хроникальному началу, благодаря которому перед читателем вырисовываются и судебные процессы, и великосветская среда, и крупночиновный Петербург, и мир ссыльных революционеров, и жизнь крестьян.

Особенно сложны соотношения между концентрическими и хроникальными началами в многолинейных сюжетах, где прослеживается несколько одновременно возникающих «узлов» событий. Таковы «Война и мир», «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Три сестры» А.П. Чехова.

В сюжетах (особенно концентрических) отчетливо вырисовываются стадии действия и лежащего в его основе конфликта. Они обозначаются общее известными терминами: завязка, развитие действия, включающее кульминацию, развязку. Так в первом акте «Ромео и Джульетта» происходит событие, кладущее начало действию - вспыхивает взаимная любовь Ромео и Джульетты, впервые встретившихся на балу и тут же узнавших, что они принадлежат к враждующим семьям. Это – завязка действия. Завязка может обнаруживать и обострять уже имевшиеся ранее противоречия в жизни героев или же сама создавать («завязывать») какие – либо конфликты. В последнем случае её можно назвать завязкой конфликта.

Завязка, кульминация и развязка даже в произведениях с концентрическими сюжетами иногда недостаточна отчётливо выражены, а то и вовсе отсутствуют. Нередко случается, что действие изображается не с начала, а с момента близкого кульминации, в большинстве хроникальных

произведениях кульминация отсутствует. Развязка играет ответственную роль в произведениях с сюжетными конфликтами, замкнутыми в пространстве и времени. В подобных случаях именно к ней устремлено внимание читателей. Они ждут, чем закончится воспроизводимая цепь событий. Вместе с тем действие может и не иметь развязки («Дама с собачкой» Чехова). В эпоху расцвета реализма развязки стали играть более скромную роль, чем раньше. Существенными компонентами сюжетных произведений являются также экспозиция предыстория последующая история пролог и эпилог.

Экспозицией (лат. *exposition* – изложение объяснение) называют изображение жизни персонажей в период непосредственно предшествующей завязке. Экспозиция мотивирует действие, которое развернётся впоследствии.

Предысторией (термин образован от нем. слова *Vorgeschichte*) называют сообщение о прошлом персонажей. Предыстория объясняет читателю, как формировались характеры действующих лиц. Последующая история (нем. *Nachgeschichte*) это напротив сообщение о том, как сложились судьбы персонажей после завершения действия. Последующей историей завершаются многие повести и романы XIX века («Капитанская дочка» Пушкина, «Отцы и дети» Тургенева, «Идиот» Достоевского).

Прологом (др. греч. прологом – вступление). – называют начальный эпизод эпического или (чаще) драматического произведения где либо сообщается о намерениях и задачах автора либо кратко, излучаются изображаемые в дальнейшем события, либо наконец изображается какое-то одно событие, отделённое во времени от основного действия предшествующее (с 2-х прологов – «Театральное вступление» и «Пролог на небесах» - начинается «Фауст» Гёте).

Эпилог (др. – греч. *epilogos* – заключение) – завершающаяся часть произведения.

В области сюжетосложения не существует каких-либо универсальных правил и норм. В одних случаях лежащий в основе сюжета конфликт требует многочисленных перипетий, в других - неторопливость развёртывания действия. В одних произведениях необходима резкая развязка, достоинства других состоит, напротив, в её отсутствии. Единственный всеобщий критерий художественного сюжета - это его соответствие содержанию данного произведения.

Помимо внешних связей временных и причинно следственных между изображаемыми событиями имеются связи внутренние, эмоционально - смысловые. Они то, в основном и составляют сферу композиции сюжета. Так соседство глав «Войны и мира» посвящённых умиранию старого Безухова и весёлым именинам в доме Ростовых внешне мотивированное одновременностью этих событий несёт определённую содержательную нагрузку. Этот композиционный приём настраивает читателя на лад толстовских раздумий о неразделимости жизни и смерти.

Во многих произведениях композиция сюжетных эпизодов приобретает решающее значение. Композиция сюжета включает также определённый порядок сообщения читателю о происшедшем. В произведениях с большим объёмом текста последовательность сюжетных эпизодов обычно выявляет авторскую идею постепенно, неуклонно. В романах и повестях, поэмах и драмах поистине художественных каждый последующий эпизод открывает читателю нечто для него новое, и так вплоть до финала, который является обычно, как бы опорным моментом композиции сюжета.

Идейный смысл таких произведений нередко обнаруживается внезапно и лишь в последних строках текста. Так построены новеллы О. Генри: их финалы как бы выворачивают наизнанку сказанное ранее.

Порой писатель как бы интригует своих читателей, какое-то время держит их в неведении об истинной сути изображённых событий. Этот композиционный приём называют умолчанием, а тот момент, когда читатель, наконец вместе с героями узнаёт случившемся ранее – узнаванием

(Аристотель). Умолчания и узнавания придают действию большую занимательность. В новое время подобные композиционные приёмы используются преимущественно в авантюрно – плутовских и приключенских жанрах, где первостепенно важна, как выражался В. Шкловский, - техника тайны.

Но и писатели реалисты порой держат читателя в неведении о происшедшем. На умолчании построена повесть Пушкина «Метель». Лишь в самом конце читатель узнает о том, что Мария Гавриловна обвенчана с незнакомцем, которым, как выясняется, был Буркин.

Умолчания о событиях могут придавать изображению действия большую напряжённость. Важным средством сюжетной композиции становятся хронологические перестановки событий. Нередко эти перестановки диктуются стремлением авторов переключить внимание читателей с внешней стороны происшедшего на внутреннюю глубинную его подоплёку.

Для реалистической литературы XX века характерны произведения с развёрнутыми предысториями героев, даваемыми в самостоятельных сюжетных эпизодах. Для того, чтобы полнее обнаружить преемственные связи эпох и поколений, чтобы раскрыть сложные и трудные пути формирования человеческих характеров, писатели нередко прибегают к своего рода «монтажу» прошлого и настоящего персонажей, действие периодически переносится из одного времени в другое. Такая композиция сюжета называется ретроспективной т. е. обращённая назад к ранее происшедшему (Г.Грин, У. Фолкнер).

Внутренние эмоционально-смысловые, т.е. композиционные связи между сюжетными эпизодами порой оказываются функционально более важными, нежели связи собственно сюжетные, причинно временные. Такая композиция называется монтажной композицией.

Тема № 6. Литературные роды и жанры

План:

1. Понятие о родах и жанрах.
2. Эпос.
3. Лирика.
4. Драма.

Литературоведческий минимум: род, вид, жанр, лирика, стихотворение, элегия, эпос, драма, ремарка, комедия, трагедия

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
Словарь литературоведческих терминов. Редактор библиограф З.В. Михайлова М. Просвещение, 1974.

Литературное развитие неразрывно связано, с одной стороны, с всё множющимися и усложняющимися видовыми и жанровыми формами художественных произведений, с другой стороны с возникновением и сменой художественных методов.

Еще в давние времена были созданы действующие и поныне способы, или роды, литературного изображения: эпический, лирический и драматический, определившие пути разрешения тех задач, которые ставились и

ставятся человечеством перед литературой. Эпический способ был основан на художественное воспроизведение внешнего по отношению к писателю мира. Лирический род на непосредственном выражении поэтом мыслей и чувств, вызванных теми или иными явлениями жизни. Драматический способ органически сочетал возможности двух первых: характеры самых различных действующих лиц выступают в пьесе в непосредственном лирическом самовыявлении.

Несмотря на взаимодействие всех этих трёх способов в литературной практике и многообразии форм их конкретного применения писателями, основные принципы 3-х родов остаются неизменными и уже на протяжении тысячелетий характеризуют творения литературы. Эпос, лирика и драма в своей совокупности открывают почти безграничные возможности полного и глубокого воспроизведения жизни и сознания людей, начиная от изображения сложнейших общественных процессов, знаменовавшие целые эпохи в жизни народа, и передачей какого-либо одного человеческого переживания.

Роды, или способы сами по себе отнюдь еще не являются формами литературных произведений: они представляют собой лишь общие принципы изображения. Эти принципы реализуются во множестве возникающих и складывающихся в процессе литературного развития Эпических, лирических и драматических форм. Кроме того, некоторые формы каждого из родов в свою очередь в процессе развития подразделяются на отдельные группы, например, типы романов (психологический, философский, социальный и т.д.)

Некоторые, основываясь на этимологическом значении слова, вместо «род» говорят «жанр» и называют формы употребления видами и разновидностями этого вида. Вид или жанр, и все остальные элементы художественной формы является одним из средств раскрытия содержания.

Соответствие жанровой формы произведения его содержанию дополняет его целостность. Одни и те же виды и жанры подчас используются писателями самых различных идейных направлений для осуществления различных же идейных задач. Идеино – художественные особенности того или иного

писателя определяют весьма своеобразный характер видов и жанров его произведений. Но это своеобразие тем сильнее оттеняет специфическое использование данным писателем общих свойств того или иного вида или жанра.

Жанр (фр. *janche* – род, вид) произведения традиционно определяется по целому ряду признаков – содержательных и формальных, которые объединяют произведения одного жанра и носят относительно устойчивый, и исторический характер. Важнейшие из этих признаков:

а) принадлежность произведения к тому или иному литературному роду (различаются эпические, драматические, лирические);

б) стихотворная или прозаическая речь произведения;

в) различие в объеме произведений. В драматургии, во многих лирических и эпических жанрах, их деление традиционно связано тоже с пафосом произведений. Например, трагедия пронизана трагическим пафосом, сатира – сатирическим, ода - героическим.

Наряду со всеми этими признаками жанров, обозначения которых возникли давно и стали традиционными, для характеристики произведения важны также жанровые особенности содержания, заключающиеся в некоторых общих свойствах проблематики.

Произведения по общим особенностям своей проблематики могут быть отнесены, в основном, к одной из этих трёх больших жанровых групп. В пределах каждой из этих групп произведения могут различаться по литературному роду, стихотворной и прозаической формы и по общему.

Многие литературные жанры уходят своими истоками в устное народное творчество.

С возникновением литературных направлений система жанров становилась предметом активного теоретического осмысления и обоснования. В XIX веке происходит своеобразная перестройка жанровой системы. Жанры стали приниматься эстетически равноценные и открытые для творческого поиска.

В классификации жанровых форм в литературном эпосе очень важны различия в объеме произведений. Наряду с малой (рассказ) и средней (повесть) прозаическими формами выделяют большие эпические формы, которые часто называют романом и эпопеей.

В эпоху раннего формирования наций и народностей в ряде стран создавались героические песни, повествующие о наиболее знаменательных и славных событиях из историй того или иного народа. На основе развития и циклизации этих песен были созданы в древней Греции такие великие эпопеи, как «Илиада» и «Одиссея».

Классическая эпопея могла родиться и существовать только на определённом этапе человеческой истории. Эпопея, как предание представляла героический характер совершённых действий в наиболее очищенном виде. Объём изображения эпопеи был чрезвычайно широк. Характеризуют язык классической эпопеи с обилием метафор и плавное повествование течения событий. Эпопеями более близких к нам по времени считают «Война и мир» Л. Толстого и «Тихий дом» М. Шолохова. Наиболее близким к эпопее жанром поэзии, бытующим и в настоящее время, является поэма. В большинстве случаев поэма представляет собой лиро-эпическое произведение, написанное стихами и воспевающее какие-либо значительные события, возвышенные характеры, прекрасные человеческие деяния. Соотношения лирического и эпического элементов в этом жанре может быть неодинаковыми. В истории поэмы широкое распространение получил жанр героической поэмы («Полтава» А.С. Пушкина). В классической литературе XIX века была популярна романтическая поэма («Мцыри» М. Лермонтов). Развитие реалистической поэмы связано с успехами критического реализма («Мёртвые души» Н.В. Гоголя).

Из всех видов эпических произведений ныне самым распространённым считается роман. Широкие рамки большой повествовательной формы, которую представляет собой роман, позволяют вместить в них и истории человеческих жизней, и картины общественных нравов, и обрисовку социальных условий, и

воспроизведение многообразия человеческих характеров. Ранее романами называли самые различные по содержанию и по форме не стихотворные произведения, написанные на романских языках. Но затем романом именуется большое повествовательное сюжетное произведение. За весь путь развития литературы появлялись всё новые и новые типы романов, таких как античный, исторический, социально-бытовой, психологический, философский и т.д.

Наряду с романом развивались повесть и рассказ. Рассказ обычно основывается на изображении, какого-либо одного, реже нескольких событий, симптоматичных для определённых общественных условий. Рассказ различается небольшим объёмом и малым количеством действующих лиц в нём (рассказы Тургенева, Чехова, Горького). Повесть же является средней эпической формой, её предмет - то или иное сложное общественное явление, раскрытие которого требует ряда эпизодов и большего, чем в рассказе количества действующих лиц.

Значительно более поздним по своему возникновению является жанр эпического творчества, как художественный очерк. Многие очерки передают реальные факты, повествуют о действительных лицах. Единичный характер предметов, изображения, избираемых очеркистом не лишён большого познавательного и воспитательного значения. В нём воспроизводятся такие факты и лица, в которых наглядно предстают типические черты людей и отчётливо раскрываются общественные закономерности.

Одним из древнейших жанров эпической поэзии является басня. Она возникла ещё задолго до нашей эры у народов древнего мира - Греции, Индии, Египте. Наибольшую известность приобрели басни Эзопа, оказавшие большое влияния на развитие этого вида творчества. Басня - маленький обычно стихотворный аллегорический рассказ, преследующий нравоучительные цели.

Краткое рассмотрение некоторых видов и жанров лирической поэзии отнюдь не претендует на исчерпывающее ознакомление с известными видовыми и жанровыми формами лирики.

Одой в античном обществе называли любое торжественное стихотворение. С течением времени к одам стали относить хвалебные стихотворение или песни, воспевающие величественные события в человеческой жизни, героические подвиги людей, возвышенные характеры, грандиозные явления природы. Признанным классиком одической поэзии древнего мира был древнегреческий поэт Пиндар, оказавший влияние на развитие лирики вплоть до XVIII века.

Сатира – вид лирических произведений, основанных на осмеянии каких-либо пороков. Внешне сатира противостоит обличению порочного и низменного воспевания высокого и прекрасного. Но внутреннему смыслу ода и сатира могут служить утверждению одного и того же идеала: путём его прямого восхваления и «враждебным словом отрицанья».

Заслуженной популярностью пользуются сатирическое стихотворение и эпиграмма – небольшое стихотворение, обычно четверостишие, в котором осмеивается какое-либо конкретное лицо или явление. Элегией обычно называют лирическое стихотворение, исполненное чувства глубокой грусти, которое вызвано печальным событием.

Распространённым видом лирической поэзии элегия становится у сентименталистов и сентиментальных романтиков. Поэты культивировали элегию (Карамзин и Жуковский), насыщая её меланхолическими размышлениями о бренности человеческого существования.

Показывая внешний по отношению к нему мир явлений и характеров, драматург воплощает его путём непосредственного самовыявления действующих лиц. Первой существенной особенностью драмы является драматический характер, второй в драматических произведениях должно соблюдаться единство действия; третья - воспроизведение событий в драме как совершающихся в настоящее время.

Одним из значительнейших видов драмы явилась трагедия, которая, как и эпопея, получила наиболее яркое выражение в Греции, расцвет древнегреческой трагедии относится к V веку до нашей эры. Своими корнями

древнегреческая трагедия уходит в дифирамбы и др. обрядовые песни в честь Диониса, сына Зевса бога виноделия. Песни исполнялись запевадой корифеем.

В основе трагедии острый неразрешимый конфликт личности с жизнью или самой собою. В этом конфликте герой цельная и сильная личность – не способен отступить, поэтому, как правило, он физически гибнет, но одерживает моральную победу. Трагедия призвана отразить торжество духа человека.

Комедия – жанр, в основе которого лежит комический конфликт, заключающийся в несоответствии между внешним проявлением и сущностью изображаемого в комедии. Смех вызывается, прежде всего, всякого рода несообразностями, противоречием между претензиями и возможностями, между тем, что должно быть, и тем, что есть на самом деле, а также различными недоразумениями (например, одного принимают за другого). В зависимости от того, какая разновидность комического преобладает в произведении, комедии делятся на сатирические, юмористические, иронические. Существует также комедия бытовая, высмеивающая нравы той или иной среды и высокая просветительская комедия, ставящая своей целью исправление общественных порывов – собственно комический эффект в ней не так важен.

Драма – один из литературных родов, предполагающий создание художественного мира для сценического воплощения в спектакле. Драма, как и эпос, воспроизводит объективный мир, то есть людей, вещи, явления природы и т.п.; предметом изображения становится события и действия людей, образующие драматический сюжет. Специфика драмы как литературного рода состоит в особой организации художественной речи; в отличие от эпоса отсутствует повествование и первостепенное значение приобретает прямая речь героев, их диалоги и монологи. От авторской речи в драме остаются только ремарки - указания автора на место и время действия, на мимику и интонацию и т.д.

Тема № 7. Стиль художественной литературы

План:

1. Язык художественной литературы и его место в системе функциональных стилей.
2. Художественная речь и функциональные стили.
3. Теория М.Бахтина о функциональных стилях.
4. Эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы.
5. Эстетическая функция языка художественной литературы.

Литературоведческий минимум: язык художественной литературы, система функциональных стилей, художественная речь, эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы, эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы, стилистика.

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
Словарь литературоведческих терминов. Редактор библиограф З.В. Михайлова М. Просвещение, 1974
Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля.//Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Вопрос о языке художественной литературы и его месте в системе функциональных стилей решается неоднозначно: одни исследователи - В.В. Виноградов, Р.А. Будагов, А.И. Ефимов, М.Н. Кожина, А.Н. Васильева, Б.Н. Головин включают в систему функциональных стилей особый художественный стиль, другие - Л.Ю.Максимов, К.А.Панфилов, ММ.Шанский, Д.Н.Шмелев считают, что для этого нет оснований. В качестве аргументов по определению стиля художественной литературы приводятся следующие:

1) язык художественной литературы не включается в понятие литературного языка;

2) он многостилен, незамкнут, не имеет специфических примет, которые были бы присущи языку художественной литературы в целом;

3) у языка художественной литературы особая, эстетическая функция, которая выражается в весьма специфическом использовании языковых средств.

Безусловно, язык художественной литературы и литературный язык понятия не тождественные. Взаимоотношения между ними довольно сложные. В языке художественной литературы наиболее полно и ярко отражаются лучшие качества литературного языка, это его образец, на который равняются в отборе и употреблении языковых средств. Вместе с тем язык художественной литературы во многих случаях выходит за пределы литературного языка в область языка национального, общенародного, используя все его стилистические ресурсы, от самых «низких» до самых «высоких». Он может включать в себя языковые черты, и даже целые фрагменты различных функциональных стилей (научного, официально-делового, публицистического, разговорного). Однако это не «смешение» стилей, так как употребление языковых средств в художественной литературе обусловлено авторским замыслом и содержанием произведения, т.е. стилистически мотивировано. Элементы других стилей в художественном произведении используются в эстетической функции, а не в той, которую они выполняют в стиле - источнике.

Нельзя не согласиться с мнением М.Н. Кожиной о том, что «выведение художественной речи за пределы функциональных стилей обедняет наше

представление о функциях языка. Если вывести художественную речь из числа функциональных стилей, но считать, что литературный язык существует во множестве функций, а этого отрицать нельзя, то получается, что эстетическая функция не является одной из функций языка. Использование языка в эстетической сфере одно из высших достижений литературного языка, и от этого ни литературный язык не перестает быть таковым, попадая в художественное произведение, ни язык художественной литературы не перестает быть проявлением литературного языка». Язык художественной литературы, несмотря на стилистическую неоднородность, несмотря на то, что в нем ярко проявляется авторская индивидуальность, все же отличается рядом специфических особенностей, позволяющих отграничить художественную речь от любого другого стиля. Особенности языка художественной литературы в целом определяются несколькими факторами. Ему присуща широкая метафоричность, образность языковых единиц почти всех уровней, наблюдается использование синонимов всех типов, многозначности, разных стилевых пластов лексики. «Все средства, в том числе нейтральные, призваны служить здесь выражению системы образов, поэтической мысли художника». В художественном стиле (по сравнению с другими функциональными стилями) существуют свои законы восприятия слова. Значение слова в большей степени определяется целевой установкой автора, жанровыми и композиционными особенностями того художественного произведения, элементом которого является это слово:

во-первых, оно в контексте данного литературного произведения может приобретать художественную многозначность, не зафиксированную в словарях;

во-вторых, сохраняет свою связь с идейно-эстетической системой этого произведения и оценивается нами как прекрасное или безобразное, возвышенное или низменное, трагическое или комическое:

Где ты, звезда моя заветная,
Венец небесной красоты?
Очарованье безответное

Снегов и лунной высоты?
Где молодость, простая, чистая,
В кругу любимом и родном,
И старый дом, и ель смолистая,
В сугробах белых под окном?
Пылай, играй стоцветной силою,
Неугасимая звезда,
Над дальнею моею могилою,
Забытой богом навсегда!

В этих строках стихотворения И.А. Бунина «Сириус» читателя привлекает не только содержание текста, но и образность, дополнительные смысловые оттенки слов, неожиданные эпитеты, метафоры, перифразы, найденные автором. В обращении к заветной звезде юности Сириусу поэт оплакал невозвратимость прошлого, несбывшиеся надежды на жизнь «в кругу любимом и родном». Знакомое всем слово звезда, пройдя через творческое сознание художника, в структуре художественного произведения приобрело совершенно новые качества.

Структуре художественного произведения свойственна многоплановость. Исследователи заметили, что изобразительно выразительные языковые средства находятся в прямой зависимости, прежде всего от функционально-смысловых типов речи описания, повествования, рассуждения: в художественном тексте изображение портретов героев и их рассуждения передаются разными лексическими и синтаксическими средствами. Исследования М.М. Бахтина показали, что прозаическое произведение по самой своей сути диалогично: в нем звучат голоса автора и персонажей, которые необычайно сложно соотносятся друг с другом. Поэтому для лингвистов принципиально важным становится рассмотрение того, какими способами изображается речь героев и как происходит взаимодействие ее с речью повествователя. В прямой зависимости от противопоставления речи героев авторской находится стилистическое использование в тексте элементов разговорного, официально-делового и научного стилей. Таким образом,

создается особая языковая структура, включающая иногда целые фрагменты различных функциональных стилей. В структуре художественного произведения обычно выделяется авторская речь, прямая, несобственно-авторская и несобственно-прямая.

В прямой речи наиболее активно проявляется разговорный стиль. Авторская речь, отражающая внешнюю по отношению к автору действительность, строится с преобладанием книжно-письменных элементов. В несобственно-авторской и несобственно-прямой речи в различных пропорциях сочетаются собственно авторская речь и речь персонажей. Кроме того, существующие в художественной литературе многочисленные стилистические разновидности во многом объясняются и выделением в рамках стиля художественной литературы трех подстилей: прозаического, поэтического, драматургического. Таким образом, ни в каком другом функциональном стиле не наблюдается подобного глубокого взаимодействия всех стилистических ресурсов. Однако в рамках художественного произведения используются лишь отдельные элементы других стилей, большая же их часть не получает здесь широкого отражения. К тому же, в художественной речи такие элементы функционируют в особой, эстетической, функции, подчиняясь закону эстетической организации содержания и формы.

В других стилевых системах эстетическая функция не имеет такого большого удельного веса, не развивает качественного своеобразия, типичного для нее в системе художественного произведения. Коммуникативная функция стиля художественной литературы проявляется в том, что информация о художественном мире произведения сливается с информацией о мире действительности. Эстетическая (иначе художественная) функция тесно взаимодействует с коммуникативной, и это взаимодействие приводит к тому, что в языке художественного произведения слово не только передает какое-то содержание, смысл, но и эмоционально воздействует на читателя: вызывая у него определенные мысли, представления, оно делает читателя сопереживателем и в какой-то мере соучастником списываемых событий.

Благодаря эстетической функции, связанной с конкретно-чувственным восприятием действительности, в художественной речи употребляются такие типы слов, форм и конструкций, в которых проявляется категория конкретности. По данным М.Н. Кожинной, абстрактные и конкретные речевые формы в научной речи составляют 76% и 24%, в художественной 30% и 70% как видим, данные диаметрально противоположные.

В стиле художественной литературы употребительны все формы лица и все личные местоимения; последние указывают обычно на лицо или на конкретный предмет, а не на абстрактные понятия, как в научном стиле. Активизируются здесь и переносные употребления слов как наиболее конкретные. В художественной речи неопределенно-личных форм глагола, как более обобщенных, в три раза меньше, чем в научной, и в девять раз меньше, чем в официально-деловой.

В стиле художественной литературы замечена низкая частотность употребления слов среднего рода с отвлеченным значением и высокая частотность конкретных существительных мужского и женского рода. Абстрактные слова приобретают конкретно-образное значение (в результате метафоризации). Присущая художественной речи динамика (в отличие от статистики, признаков научной и официально-деловой) проявляется в высокой частотности употребления глаголов: известно, что частота их почти в два раза выше, чем в научной, и в три чем в официально-деловой речи. Вот, например, фрагмент текста романа Ю. Бондарева «Игра»: «Он срубил в лесу елку, принес ее вместе с металлическим духом снега, сплошь завьюженную, и Ольга стала наряжать ее нарезанными из остатков обоев гирляндами, он же мешал ей, топтался позади, острил, советовал, видел ее наклоненную гладко причесанную голову, тугой узел волос на затылке и то и дело брал ее за плечи, поворачивал к себе».

Эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы создается при помощи единиц почти всех уровней языковой системы.

Например, на синтаксическом уровне широко применяются такие две разновидности собственно изобразительного синтаксиса:

1) интонационно-смысловое выделение и ритмомелодическая организация участков текста: восклицания, возгласы, вопросы, сегментация, инверсия, синтаксические параллелизмы, перечисления, повторы, присоединения, разрыв или обрыв синтаксического движения;

2) средства синтаксической характерологии (воспроизведение устно-разговорной речи, стилизация, пародирование).

В языке художественной литературы немало и "нелитературных" употреблений, т.е. в отдельных случаях язык художественной литературы может выходить за пределы норм литературного языка. Проявляется это прежде всего в том, что в рамках художественного произведения писатель имеет право употреблять такие формы, которых нет в современном русском литературном языке и не было в его истории. Например:

Приедь, умоляю, п р и е х а й !
А то самолетом п р и л е т ь ,
Чтоб нам не явилась помехой
Какая-нибудь гололедь.

Или: И наполняешь тишь полей такой рыдалистою дрожью неотлетевших журавлей (С. Есенин). У Л. Мартынова встречаем слово луноночь, у А. Вознесенского свистопал, осенебри, у А. Солженицына сухмень, доволеннный, сузелень и т.д. Таким образом, автор художественного произведения может использовать и потенциальные возможности языка, создавая неологизмы (в широком смысле). Выходя за рамки литературного языка, художественная речь может включать в себя (в известных пределах) диалектизмы: «От деревни Новое Раменье до починка через поскотины считалось километров пятнадцать; Среди моховых кочек, близ мочажин, поросших осокой, стоят там окопанные столбики; На самой окраине Коршунова, неподалеку от шоссе, на песчаном взлобке стоит сосна» (И.Тендряков), жаргонизмы: «Ты, Степа, фраер чистойшей воды, как слеза;

Когда такую хазу засвечивают, то на дело ведут...; Не бренчи нервами; А для Якова Шуршикова жизнь человека плюнуть и забыть, кокнуть пером, амба и ша» (Л. Леонов), профессионализмы и другие внелитературные элементы.

Употребление языковых средств в художественной литературе в конечном итоге подчинено авторскому замыслу, содержанию произведения, созданию образа и воздействию через него на адресата. Писатели в своих произведениях исходят, прежде всего, из того, чтобы верно передать мысль, чувство, правдиво раскрыть духовный мир героя, реалистически воссоздать язык и образ. Авторскому замыслу, стремлению к художественной правде подчиняются не только нормативные факты языка, но и отклонения от общелитературных норм. «Язык художественной литературы» со свойственной ему «установкой на выражение, - подчеркивал В.В.Виноградов, имеет законное право на деформацию, на нарушение общелитературных норм». Однако всякое отклонение от нормы должно быть оправдано целевой установкой автора, контекстом произведения, употребление того или иного языкового средства в художественной литературе должно быть эстетически мотивировано. Если языковые элементы, находящиеся за пределами литературного языка, выполняют определенную функциональную нагрузку, их употребление в словесной ткани художественного произведения вполне можно оправдать.

Широта охвата художественной речью средств общенародного языка настолько велика, что позволяет утверждать мысль о принципиальной потенциальной возможности включения в стиль художественной литературы всех существующих языковых средств (правда, определенным образом соединенных).

Перечисленные факты свидетельствуют о том, что стиль художественной литературы обладает рядом особенностей, позволяющих ему занять в системе функциональных стилей русского языка свое заслуженное место.

Тема № 8. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

План:

1. Понятие о художественном методе
2. Продуктивные методы
3. Непродуктивные творческие методы.

Литературоведческий минимум: художественный метод, романтизм, литературное течение, реализм, романтизм, модернизм, барокко, сентиментализм, натурализм, классицизм.

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
Словарь литературоведческих терминов. Редактор-библиограф З.В. Михайлова М. Просвещение, 1974.

Понятие художественного метода соотносится и с индивидуальным творческим опытом писателя и с опытом групп писателей, близких друг - другу по времени, по важнейшим для них идейным, нравственным и эстетическим устремлениям. В обоих случаях под художественным или творческим методом

понимается основные принципы отборки, изображения и оценки явлений действительности, наиболее непосредственно (по сравнению со стилем) связанные с мировоззрением писателей, с их концепцией жизни, с их общественной позицией.

Понятие метода главным образом предполагает то общее, что свойственно отбору, изображению и оценки жизненных явлений в произведениях многих писателей. Поэтому в литературоведческой практике употребление понятия «метод» вызывает в нашем сознании такие общеизвестные методы, как реализм, романтизм и различные течения внутри их, а также различные методы, так называемого модернистского искусства. Однако это не только не исключает, но, напротив, необходимо предполагать обращение к методам отдельных писателей, т.е., другими словами, к индивидуальному проявлению того или иного метода в творчестве каждого данного художника. Индивидуальное своеобразие художественного метода писателя проявляется в свойственных ему исходных принципах отбора, изображению и оценки жизненного материала.

Исследование художественного метода – исследование основ идейно – художественной концепции жизни в творчестве писателя, концепции, которая раскрывается в закономерных связях и взаимодействиях художественных образов. Метод определяет стиль писателя, является одним из важнейших стилеобразующих факторов, но именно определяет стилевую систему, но не тождествен с нею. Это особенно видно, если рассматривать метод писателя не статически, выбирая общие черты, характеризующие всё его творчество, а в процессе развития писательского видения мира, в живой динамике происходящих изменений в понимании и оценке этим писателем явлений действительности. Остановимся, например, на характерных изменениях принципов отбора, изображения и оценки жизненного материала в произведениях Толстого различных лет, причём для большой достоверности возьмём страницы, имеющие общую тематическую основу, чтобы яснее осмыслить связь изменений в методе с изменениями в мировоззрении.

Рассмотрим с этой точки зрения изображение великим писателем первого бала Наташи в «Войне и мире», сцены ухода Анны и Вронского с вечера у княгини Бетти Тверской в романе «Анна Каренина» и сцен на балу и плацу в рассказе «После бала».

Во всех этих произведениях – Толстой великий реалист. Но всюду его реализм именно его реализм, представляющий собой величайшее завоевание в истории реализма, и, кроме того, реализм, находящийся в непрерывном движении и изменениях в зависимости от изменения самой действительности в концепции жизни писателя.

Художественный метод имеет огромное значение в творчестве писателя. Это значение будет положительным, если принципы отбора, изображения и оценки писателем явлений действительности содействует верному отражению существенного, важного в жизни и пробуждению должного отношения к предметам этого отражения. И наоборот: значение будет отрицательным, если принципы, лежащие в основе творчества писателей, будут приводить их к искажению действительности, к проповеди реакционных взглядов.

Метод писателя представляет собой индивидуальное проявление того или иного художественного метода, характеризующего творчество целой группы писателей, которые придерживаются в основном именно таких (реалистических, романтических, натуралистических и т.д.) принципов отбора, изображения и оценки явлений действительности.

Все рождённые коренными общественными запросами художественные методы были теоретическими обобщениями живого литературного движения. Об этом сказал Белинский, отмечая связь между художественной практикой классицистов и теоретиками классицизма, формулировавшими его методологические основы.

Многовековой опыт художественной литературы свидетельствуют о том, что принципы художественного изображения отнюдь не являются раз и навсегда данными и в рамках каждого данного художественного метода, а находятся в процессе непрерывного развития. Это развитие связано как с

непосредственными идейно – художественными открытиями писателей, так и с теоретическим осознанием этих открытий, определением этих открытий, определением их значений. Так, обогащение русского критического реализма знаменовались не только великими художественными творениями Пушкина и Гоголя, Некрасова и Щедрина, Толстого и Чехова, а также многих других, но и разработкой литературной теории, в которую внесли огромный вклад Белинский, Чернышевский и Добролюбов. Развитие социалистического реализма также представляет собой взаимодействие литературной практики и литературной теории.

Возникновение, развитие и смена художественным методом социально – исторически обусловлено. Появляясь при определённой общественной ситуации, художественный метод в своём дальнейшем развитии трансформируется, приобретает многие новые черты, отражающие изменения самой общественной жизни.

Вытеснение старого метода новым отнюдь не означает, что произведения, созданные на основе этого метода, теряют эстетическое значение. Так же как и развитие жанров, развитие художественных методов демонстрирует поступательное историческое движение передовой литературы к слиянию подлинно научных умозрений с живой силой художественных образов.

Так как Аристотель различал два подхода к изображению жизни: такой, какой она есть, и такой, какой она должна быть, то метод художественный, или принцип отображения действительности, может быть реалистическим и нереалистическим. В зависимости от того, могут ли творческие методы образовывать свою художественную систему, включающую в себя литературные направления и течения, или нет, как рассматривают литературоведы, методы бывают продуктивными и непродуктивными.

Какие методы продуктивные, а какие нет, приведены ниже, в таблице:

Продуктивные методы	Непродуктивные методы
---------------------	-----------------------

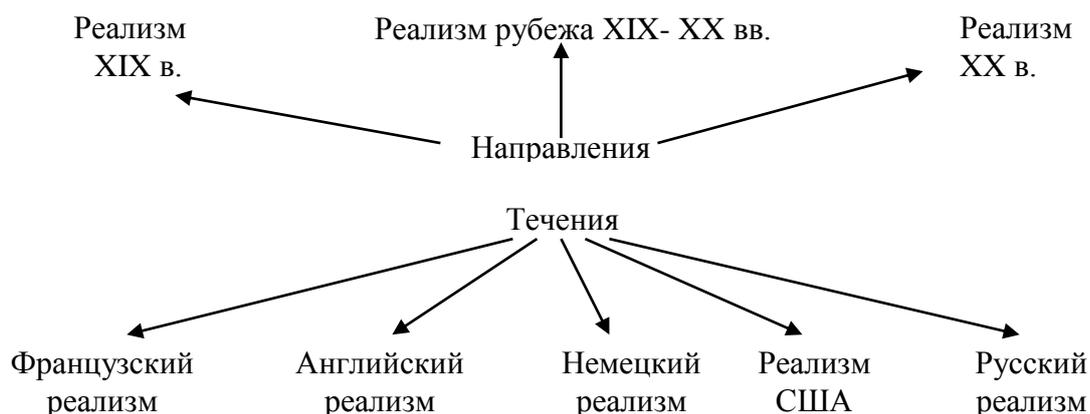
Классицизм	Барокко
Романтизм	Сентиментализм
Реализм	Натурализм
Модернизм	Социалистический реализм

Реалистический метод изображения и оценки явлений действительности получил название реализма. А нереалистический, отвлечённый романтизм.

Реализм продуктивный творческий метод, положивший в основу художественного мира литературных произведений познание социальных связей человека и общества, правдивое, исторически конкретное изображение характеров и обстоятельств в их многосторонней взаимообусловленности. Образовал художественную систему. Соотношение реалистического метода, художественной системы, направлений и течений внутри неё может быть представлено следующей условной схемой.

Реализм – творческий метод

Реализм – художественная система



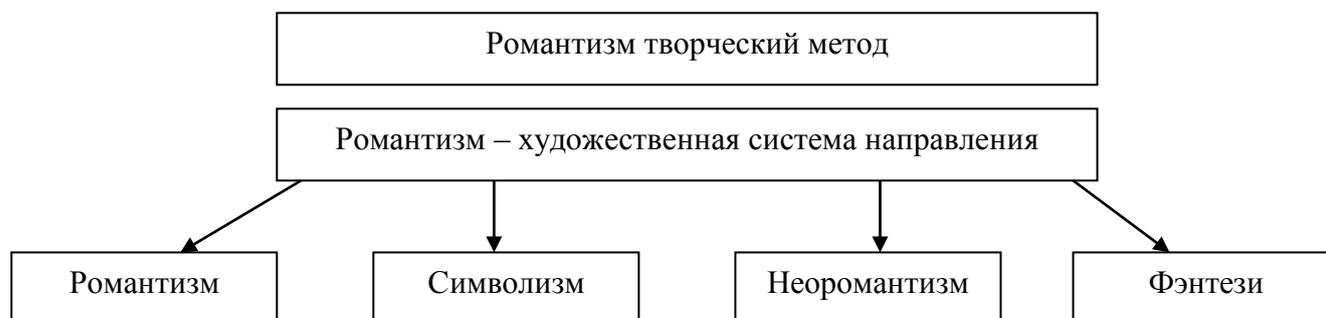
Основной особенностью реализма является социальный анализ, художественное осмысление взаимодействий между личностью и обществом, стремление художественно изобразить закономерности общественного

развития. Поэтому для реализма особенно характерно изображение типических характеров в типических обстоятельствах. К реализму принадлежали самые разные писатели, поэтому художественное разнообразие реалистических произведений весьма велико. В рамках реализма ставились такие проблемы, как проблема личности и общества, проблемы нравственные философские, социальные и т.п., реализм в русской и зарубежной литературе XIX века, а также реализм в западной литературе XIX века принято называть критическим (по его основной идейной направленности – неприятию социальной действительности), а реализм советской литературы и некоторые произведения зарубежной – социалистическим (по социальной направленности художественного идеала).

В России основоположником реализма являются А.С.Пушкин и Н.В. Гоголь.

Термин «реализм» возник в середине XIX века.

Романтизм (конец XVIII – начало XIX вв.) - продуктивный творческий метод, утверждающий диалектологическое единство идеального и материального в мире (так называемое двоемирие) и их противоборство как основы развития события. Романтизм утверждал безграничные возможности активной личности, способной подняться над социальными законами и переделать мир, воздействуя на его идеальную сущность. Этот метод образовал романтическую художественную систему. Соотношение в ней направлений и течений можно представить следующей схемой:



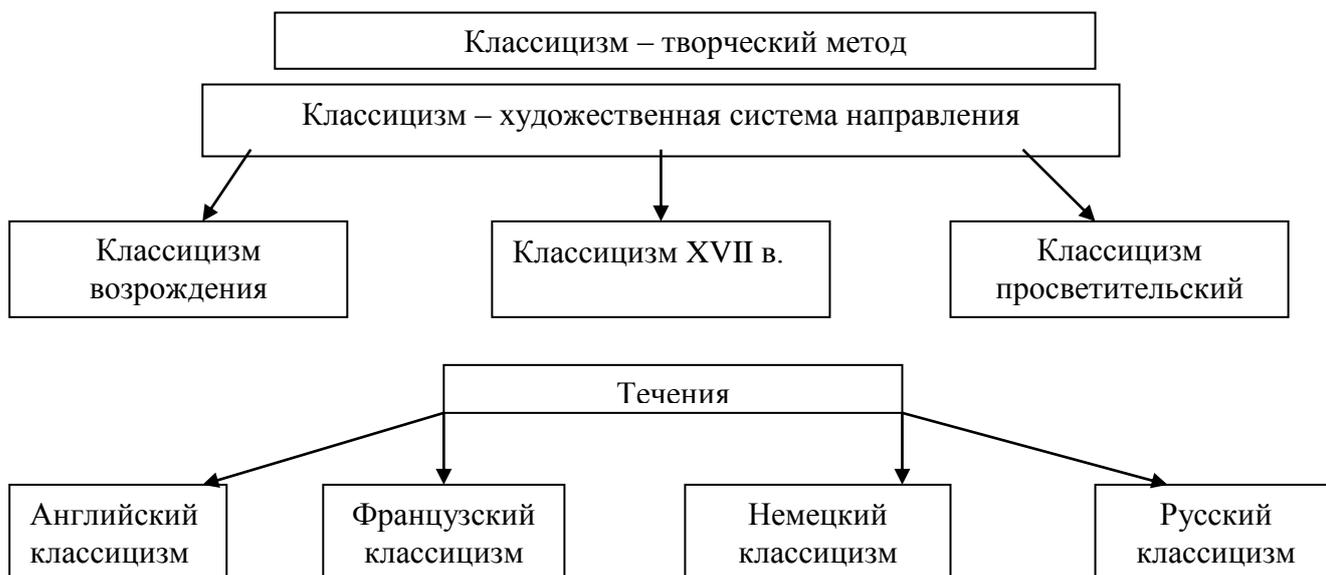
<u>Течения</u>	
1. Немецкий романтизм	5. Английский неоромантизм
2. Английский романтизм	6. Английский эстетизм
3. Русский романтизм	7. Французский символизм
4. Романтизм США	8. Русский символизм
9. Фэнтези США	

Романтики открыли для литературы диалектику психологических состояний, они первыми создали характеры, основу которых составляли глубокие внутренние противоречия: они поставили ряд глубоких философских проблем; открыли в литературе тему «униженных и оскорбленных».

Романтизм реконструировал систему жанров, создал исторический роман (В.Скот), философскую сказку (М.Шелли), психологический детектив (Э.А.По), романтическую поэму (Д.Г.Байрон), заложил основу художественного анализа социальных отношений. На протяжении XIX века романтизм активно взаимодействовал с реализмом; именно неоромантики приняли на себя основную тяжесть противоборства, преодоления крайностей декадентства в конце XIX – начале XX столетия. Продуктивность романтического метода проявилось в XX веке, когда возникают «фэнтези»; на основе романтических традиций были созданы также выдающиеся произведения, как «Мастер и Маргарита» М.А.Булгакова, «Маленький принц» А. де Сент Экзюпери и др.

Классицизм - продуктивный творческий метод, в его основу был положен принцип «подражания природе», которую классицисты представляли рационалистически гармоничной и совершенной (как идеальное творение бога). Этот метод утверждал идею изначальной разумности и доброты человека, чьё развитие зависит лишь от хорошего или дурного воспитания. Художественный мир, создаваемый на основе этого метода, представляется гармоничным, ясным и дидактичным. На основе этого метода в Европе образовалась XIV веке художественная система, просуществовавшая до конца XVIII века и

включавшая в себя литературные направления и ряд течений. Это представлено ниже, на следующей схеме:



В художественной области классицисты ориентировались на образцы античного (Древние Греция и Рим), так называемого «классического» искусства, откуда и произошло название направления.

Эстетические принципы классицизма нашли воплощение в ряде нормативных поэтик. Эстетическая система классицизма представляла собой ряд правил, согласно которым следовало создавать художественные произведения: «чистота жанра» и стиля (т.е. строгое разделение жанров на «высокие» - ода, поэма, трагедия, и «низкие» - сатира, басня, комедия), соблюдение трёх единств (места, времени и действия) в драматургии и др.; поэзия должна отличаться строгостью и ясностью мысли, стройностью композиции, чистой речи. В России классицизм возник в XVIII веке и носил главным образом просветительский характер, основываясь на культе разума; писатели-классицисты выступали за развитие образования и просвещения, науки и культуры (М.В.Ломоносов, А.П.Сумароков, Г.Р.Державин, Д.И.Фонвизин, И.А.Крылов, А.Д.Кантемир).

Модернизм - общее название совокупность литературных направлений и течений XX века, в которых принимались попытки отразить новые

общественные и психологические явления новыми художественными средствами. Первые представители (Дж.Джойс, М.Пруст, Ф.Кафка) совершили ряд важных творческих открытий, на основе которых затем стали возникать целые литературные направления (экзистенциализм) или течения (сюрреализм, экспрессионизм, футуризм и др.). общим было утверждение, что жизнь абсурдна и потому невозможно отразить её средствами традиционной поэтики – реалистической или романтической. Писатели – модернисты старались изобразить отражённой в человеческом подсознании (сюрреализм), или с помощью нового искусственного языка (футуризм), или на основе новых выразительных средств (экспрессионизм), или же создавая принципиально новые жанры (антироман и антидрамма).

Вышеописанные методы были продуктивными, т.е. образовывали свою художественную систему. Теперь же вкратце опишем некоторые непродуктивные методы.

Барокко - непродуктивный творческий метод (середина XVI – XVIII вв.), для которого характерно представление дисгармоничности мира, где человек ищет свою «роль», метафоричность изобразительных средств, «случайность» счастливых и несчастливых поворотов судьбы. Этим же термином обозначается литературное направление.

Сентиментализм - непродуктивный творческий метод и литературное направление эпохи Просвещения (XVIII – начало XIX в), в котором вместо классицистского культа разума утверждался культ чувства. Сентиментализм исходил из положения об изначальной доброте человека и призывал развивать эту доброту с помощью обращения к природе и гуманного воспитания. Соотношение творческого метода, направления и течений сентиментализма можно представить следующей схемой:



Подобно классицистам, сентименталисты создавали заданные характеры; основное внимание они уделяли анализу человеческих переживаний, различным проявлениям характера, но не в общественной, а в частной, бытовой среде. Сентиментализм открыл для литературы мир природы; ему принадлежит ряд открытий в области лирической поэзии.

В России сентиментализм появился в конце XVIII века, обнаружилось тесное переплетение сентиментализма с классицизмом (творчество А.Радищева) или предромантизма (раннее творчество Н.М.Карамзина).

Тема № 9. Классицизм.

План:

1. Понятие о классицизме.
2. Русский классицизм.
3. Художественные особенности творчества М.В.Ломоносова.
4. Сатира А.Д.Кантемира.

Литературоведческий минимум: классицизм, русский классицизм, «теория трёх штилей» Ломоносова, сатира.

Рекомендуемая литература:

Федоров В.И. Литературные направления в русской литературе XVIII века.: М., Просвещение, 1979.

Вайсерберг М.С. Русская литература XVIII века. Т., Укитувчи, 1975.

Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1974.

Каждая новая идейно-эстетическая система зарождается и оформляется в органической связи с развитием нового типа общественного сознания, определяющегося в свою очередь сдвигами, переломами, потрясениями в

социально – экономической, политической и идейно философской области жизни общества.

В петровскую эпоху стали складываться социально-политические условия и идейно-философские основы, которые способствовали зарождению классицизма. Социально-политические настроения общества в XVIII веке, наполненные социальными взрывами и потрясениями, в сознании передовых русских людей должны были уступить место новой складывающейся государственности абсолютизма, основанной на «разумных» началах, на утверждении превыше всего «общего блага», «всеобщей пользы», со строгой регламентацией всех сторон общественной и личной жизни.

С осознанием прогрессивных сторон реформ Петровской эпохи неразрывно связана проблема гражданского долга в литературе, столь характерная для русского классицизма. Эстетический идеал писателей – классицистов нашёл своё более яркое воплощение в образе нового человека – гражданина и патриота, убеждённого в том, что «для пользы общества, коль радостно трудиться». Этот герой должен проникнуть в тайны мироздания, стать активной, творческой натурой, повести решительную борьбу с общественными пороками, со всеми проявлениями тирании и «злонравия» на троне и в помещичьей усадьбе. Для осуществления этой программы ему необходимо отказаться от стремления к личному благополучию, обуздать свои страсти, подчинить свои чувства общественной «должности».

Традиционная точка зрения дореволюционного литературоведения на русскую литературу XVIII века как на литературу классицистическую (да к тому же подражательную) подвернута рядом исследователей достаточно аргументированной критике. Введение в научно-исследовательский оборот рукописной литературы, в том числе произведения демократических «низов», внимательное изучение творчества «третьесословных» писателей, значительное количество публикаций художественного наследия, отличающихся высоким текстологическим и комментаторским уровнем, всё это расширило, углубило и

тем самым, изменило в определённой мере наше представление о характере русского историко-литературного процесса в XVIII веке.

Отсутствие желаемого единства среди современных исследователей в раскрытии идейно – художественных особенностей русского классицизма является результатом, скорее всего недостаточной разработанности таких эстетических и литературоведческих понятий, как художественный метод, литературное направление и их взаимосвязи. Осложняют положение попытки прямолинейной подмены явлений художественного творчества факторами идеологии. Сыграл свою роль здесь также и преувеличенный, порой интерес к категориям частных свойств литературы за счёт анализа общеэстетических категорий.

Классицизм как творческий метод оказался явлением общеевропейского масштаба. Но хронологические границы, а также специфика и степень художественного развития классицизма в разных странах оказались неодинаковыми. Это вполне закономерно: в национальных литературах ярко отразились их связи с конкретно – историческими обстоятельствами развития того или иного народа, его традиции, нужды, обычаи.

Наибольшей завершённости классицизм достиг во Франции во второй половине XVIII века, хотя не Франция оказалась зачинательницей «теоретических» основ и творческой «практики» классицизма.

По справедливому утверждению многих исследователей, эпоха классицизма – прямой наследник эпохи Возрождения. Поэтому не случайно, что первые опыты зарождающегося классицизма были связаны с «колыбелью Возрождения» - Италией. Не случайно, что эти опыты были осуществлены в области драмы: одной из первоначальных задач возникавшего направления была борьба со средневековой схоластической драматургией. В преддверии классицизма стоит трагедия итальянца Триссино «Софонизба» (1515). Написанная в подражании античным трагикам (Софокл, Еврипид и др.), которая отличалась стройностью и логичностью развития сюжета, рациональность и абстрактность действующих лиц, нарочитую бедность

действия на сцене, пространные монологи и диалоги персонажей. Большое влияние на формирование классицизма в европейских литературах оказала изданная в 1561 году в Лионе «Поэтика» Юлия Скалигера, итальянца по происхождению.

Противниками теоретиков классицизма чаще всего оказывались практики - драматурги, например Лопе де Вега, Пирсо де Молино. Но все же к середине XVII в. (в первую очередь во Франции) классицизм становится господствующим литературным направлением, а его манифест – «Поэтическое искусство» Буало оказывается итоговым произведением, обобщившим как опыт предшественников – теоретиков, так творческий опыт его современников – писателей.

Как и всякий художественный метод, классицизм возник в связи с появлением новых социально исторических условий в самой действительности.

Классицистское искусство сложилось в оформленную систему творчества в период дальнейшего развития социально-экономических процессов, начавшихся в эпоху Возрождения - наращивания капиталистических отношений, усиления борьбы с феодальной раздробленностью, зарождение буржуазии, образований наций и национальных государств.

Борьба передовых людей Возрождения со средневековой схоластикой, их требование познание природы, перестройки общественных отношений на разумной основе станут важнейшими задачами последующего времени, когда ещё строже, чем раньше, старые феодальные устои и взгляды должны были предстать перед судом разума и либо оправдать своё существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок был признан единственным мерилom всего существующего.

Награду с отмеченными особенностями, характерными чертами классицизма принято считать его внеисторичность и абстрактность художественных образов. Писатели-классицисты решали актуальные этико-политические проблемы на материале далёкого прошлого в столкновении абстрактно обобщённых образов, нарочито лишённых индивидуализации и

жизненной разносторонности. В результате создавались образы-схемы, воплощавшие преимущественно одну какую-либо черту характера, появилось строгое разделение действующих лиц на положительных, добродетельных героев и на носителей порока. Однолинейность в раскрытии характера сопровождалась требованием сохранить его неизменность при любых обстоятельствах. Этого требовали «Строгая логика» и «жесткий закон».

Но строгой логики от вас в театре ждут;

В нём властвует закон, взыскательный и жесткий.....

Достаточно многогранными представлены у Буало и возрастные типы людей, к тому же резко противопоставленные друг другу. Если тип «безрассуден, страстен», склонен к «порочным прихотям», то «почтенный, зрелый муж» - «ловок и хитёр, умеет льстить вельможам», «старается заглядывать вперёд, чтобы оградить себя в грядущем от забот», а расслабленный старик скуп, жаден, от ретроград:

В делах и замыслах расчётливость хранит,

Возносит прошлый век, а нынешний бранит.

Вышеописанные нормативы применялись большей частью, к высоким жанрам (к трагедии в особенности). В ещё большей степени всё это должно быть отнесено к классической комедии, в которой проблемы современности решались на материале самой современности, а характеры порой достигали типизации, близкой к подлинно реалистической.

Полезной стороной классицизма для дальнейшего развития литературы была выработка отточенного и чёткого языка художественных произведений, освобождённого от варваризмов («Иноязычных слов бегите, как заразы»), способного выразить различные страсти и переживания («высокомерен гнев, в словах не содержан он, а речь унынья прерывиста, как стон»), оказаться в соответствии с характерами персонажей («героя каждого обдумайте язык, чтоб отличён был от юноши старик»). Но ориентация на вкус элитного общества, отказ от сочности и образности народной лексики существенно обедняли языковую ткань литературы классицизма.

Особенности классицизма, однако, не помешало (а в некоторых аспектах прямо помогло) проявлению в лучших творческих достижениях писателей-классицистов глубокого психологизма, «проникнуть во внутренний мир человека... раскрыть тайники его сердца».

Большое значение писатели – классицисты придавали воспитательной роли художественной литературы, откинув при этом средневековый религиозный дидактизм. Искусство классицизма должно было сочетать эстетическое наслаждение с воспитательной функцией.

Учите мудрости в стихе живом и внятном,
Умея сочетать полезное с приятным.

Формирование русского классицизма происходило значительно позже, чем в европейских литературах, но относительно в сходных исторических условиях становления абсолютистского государства. Поэтому русские писатели – классицисты должны были учесть опыт своих зарубежных предшественников. Это привело к общности многих сторон эстетики русского классицизма с эстетическими принципами европейского классицизма (французского в первую очередь).

Но вместе с тем русский классицизм отличался чертами неповторимого национального своеобразия, среди важнейших причин которого должны быть отмечены следующие:

во-первых, формирование классицизма в русской литературе приходит на XVIII век, когда русское государство, войдя в общеевропейскую орбиту развития, всё время увеличивая экономические, культурные и идеологические связи с другими государствами, должно было решать ряд задач общеевропейского масштаба. А между XVIII веком, когда формировался французский классицизм, и в XVIII веке, когда складывался классицизм в России, при определённой общности была и существенная разница.

во-вторых, становление французского классицизма совпало с периодом укрепления, «просвещённого абсолютизма», находившегося на восходящей

стадии его развития, поддержавшего и вместе с тем подчинившего себе ведущие эстетические и этические принципы классицистической литературы.

Русский классицизм начал оформляться в период наступившей реакции после смерти Петра I, когда были поставлены под удар прогрессивные завоевания предшествующих десятилетий, и нависла угроза возврата к допетровским порядкам. Вот почему новая русская литература началась, по словам Белинского, «с сатир - плода осеннего, а не с од – плода весеннего». Литературе русского классицизма сразу был задан боевой, наступательный дух, полный общественного, гражданского пафоса. В центре внимания Кантемира, стоявшего в преддверии русского классицизма, оказалось не античность с её внеисторическими героями, а сама суровая современная действительность, где невежество в рясе и парике громкогласно передавало анафеме всё то, что составляло будущее России: наука, просвещение, должность (долг) гражданина.

в-третьих, то, что развитие русского классицизма пришлось на XVIII век, расширило его философскую базу сравнительно с философскими основами французского классицизма, связало его в большей степени с идеологией просветительской, нежели с идеологией абсолютизма. Неразрывная связь русского классицизма с просветительством привело не только к требованию со стороны наших писателей расширения образования и знаний, установление твёрдых законов, обязательных для всех, но и к одному из самых значительных завоеваний отечественного классицизма – утверждению естественного равенства людей, внесословности ценности человека.

в-четвёртых, если абсолютизм во Франции привёл к компромиссу (пусть только к временному) между дворянством и верхушкой буржуазии, то в России не о каком компромиссе не могло быть и речи. Слабость русской буржуазии оставляло всю полноту политической власти в руках дворянства. Основной же конфликт эпохи в России заключался в столкновении двух непримиримых между собой классов: помещиков и крепостных крестьян. И передовые дворянские писатели не могли обойти этот конфликт в своём творчестве, выступив в защиту эксплуатируемого крестьянства.

Из других характерных черт русского классицизма следует отметить его связь с предшествующей национальной традицией и устным народным творчеством, использованием чаще всего материал отечественной истории. Наиболее ярко русский классицизм проявил себя в теоретических работах и произведениях Ломоносова и Сумарокова. Замечательной заслугой Ломоносова в развитии отечественной эстетической мысли и национальной литературы явилось его глубоко осознанное представление о необходимости единства содержания и формы. Процесс ликвидации разрыва между содержанием и формой связан, прежде всего, с теоретическим и практическим реформированием русского стихосложения с разработкой норм русского литературного языка. И здесь вклад Ломоносова огромен.

Помимо М.В.Ломоносова и А.Р.Сумарокова классицизм внес ещё два наиболее крупных писателя - А.Д.Кантемира и В.К.Тредиаковского. Классицисты в России много сделали для развития литературных жанров.

Ломоносов был талантливым поэтом. Белинский не ошибся, когда назвал Михаила Васильевича «Петром Великим русской литературы». Ломоносов видел в литературе средство служения Родине. В своей поэзии он воспевал могучие творческие силы родного народа, пророчил ему великое и славное будущее. Ломоносов восклицал: «В безделицах я стихотворца не вижу, в обществе гражданина видеть его хочу, перстом измеряющего людские пороки».

Если поэзия Кантемир, как отметил Белинский, олицетворяла «сатирическое» течение в русской литературе, разоблачавшее неприглядные стороны современной действительности и устремлённое к жизни, её реалистическому изображению, то Ломоносовское творчество осуществляло задачи, близкие тем, которые ставил перед собой Кантемир, иными путями и средствами. «Высокая», «риторическая» поэзия Ломоносова выдвигала образы гражданского служения отечеству, призывала следовать им. В ней, по словам Белинского, проявилось «стремление к идеалу».

Сатирические произведения Ломоносова немногочисленны, но в них особенно ярко сказывается родство стремлений Ломоносова и Кантемира. С

большей поэтической силой мысли Ломоносова о патриотическом долге поэта, о направленности его поэзии выражены в стихотворном диалоге «Разговор с Анакреоном». Этот диалог состоит из переводов четырёх стихотворений греческого поэта, чередующихся со стихотворениями Ломоносова. В стихах греческого поэта говорится о том, что ему приятнее воспевание земных радостей, любви, дружбы, вина, чем прославление героических подвигов. Ломоносов же, напротив, выдвигает на первое место гражданско-государственную тематику, прославление героев, подвигов во славу Родины:

Хоть нежности сердечной,
В любви я не лишён.
Героев славой вечной,
Я больше восхищён.

Поэтическое творчество Ломоносова очень велико и разнообразно. Он создал произведения различных жанров. Главное место в его творчестве занимают оды. Всего им было написано около 20 од (не считая переводных). Он создал философские оды, и оды, посвящённые Родине.

Особенное видное место в одах М.В. Ломоносова занимает образ Петра I, в котором поэт видел пример государственного деятеля – преобразователя, движимого стремлением славу и могущество своей страны. Воспевания мира, «тишины» является главной темой Ломоносовского творчества. С огромным подъёмом пишет Ломоносов о науке, пропагандируя её достижения, напоминая о её поистине безграничных возможностях. Пишет он и о молодёжи, о государственной деятельности. По своему пафосу и строению, риторическим вопросам оды Ломоносова напоминают образцы ораторского красноречия.

Сатира была второстепенным жанром в творчестве Ломоносова. При его жизни сатирические стихи, написанные им, не были напечатаны, а расходились в рукописных списках. Наиболее значительным сатирическим произведением Ломоносова является «Гимн бороде», в котором поэт в остроумной форме ядовито высмеивает реакционное духовенство, разоблачая его невежество, стремление к наживе, враждебность к науке и просвещению.

Творчество Ломоносова оказало глубокое и плодотворное влияние на дальнейшее развитие русской литературы. Огромное значение Ломоносова – преобразователя русского стихосложения, гениального учёного лингвиста, внёсшего ценный вклад в упорядочивание русского народного языка. «Первым основателем истинных правил языка нашего» - назвал его Радищев. Творчество Ломоносова вошло в сокровищницу лучших творений литературы.

Следующий яркий представитель классицизма русской литературы - Антиох Дмитриевич Кантемир. Свою литературную деятельность Кантемир начал с любовных песен, занимался переводами античных поэтов – Горация, Анакреона и других.

Наибольшее литературное значение имели сатиры Кантемира. Всего им было написано 9 сатир. В своих сатирах Кантемир нападает на врагов петровских реформ из числа представителей боярской и царской реакции, противников просвещения и науки. Он обличает зазнавшихся дворян, хвастающих знатным происхождением, но не имеющих никаких заслуг, невежественных и корыстолюбивых. Гневно пишет он о «подьячих» - чиновниках, которые думают только о своей наживе, берут взятки и грабят тех, кто попадает к ним в руки. Он выступает против злоупотреблений крепостным правом, издевательского и жестокого отношения помещиков к своим крепостным. Кантемир осмеливается выступать и против всесильных любимцев царей. Сатирическому обличению он подвергнет и дворянских щеголей, которые во всём стараются подражать западноевропейской моде, оставаясь невежественными людьми. Главным источником сатир Антиоха Дмитриевича была современная ему жизнь, и в этом их важнейшее общественное историко–литературное значение. Белинский считал, что особой заслугой Кантемира является то, что он «свёл поэзию с жизнью».

Элементы реализма в сатирах Кантемира имеют большое значение, увеличивая их познавательную роль. Широта тематики сатир Кантемира является свидетельством разносторонности интересов этого талантливого писателя. Сатиры Антиоха Кантемира носили демократический характер: в них широко используются народные поговорки, пословицы, словечки и обороты, свойственные разговорному языку того времени. Кантемир не ограничивается характеристикой основной черты того или иного персонажа, а ярко и живо изображает его внешность, склад речи, жесты. Кантемир в примечаниях к своим сатирам писал, что подлинно автор может писать простым или почти народным стилем, хоть он был человеком весьма далёким от простого народа. Идеи и образы сатиры Кантемира нашли дальнейшее развитие в сатирико-обличительной литературе, а также писатели как Сумароков, Княжнин, Фонвизин продолжали начатую Кантемиром борьбу против «дикого барства», за «просвещение».

Тема № 10. Сентиментализм.

План:

1. Понятие о сентиментализме.
2. Поиски сентиментального героя.
3. Карамзин Н.М. - основоположник русского сентиментализма.

Литературоведческий минимум: Сентиментализм, русский сентиментализм.

Рекомендуемая литература:

Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.

Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.

Литературное направление в русской литературе XVIII века. В.И.Федоров. М., Просвещение, 1979.

М.Я.Вайсерберг. Русская литература XVIII века. Т., Укитувчи, 1982.

Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1974.

Если ранние романтические веяния лишь готовили почву для романтизма, то рост сентиментальных тенденций привели к возникновению в последнем

десятилетия XVIII века нового литературного направления – сентиментализма (сентиментализм (от фр.Sentiment-чувство, чувствительность). Особую популярность термин получил под воздействием романа английского писателя Л.Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768).

В западноевропейской литературе XVIII века сентиментализм развивается в рамках Просвещения как своеобразная реакция на его ранний этап. Культ разума, утверждавшийся просветителями, уже в середине века начал обнаруживать свою односторонность. В Англии, где буржуазные порядки сложились раньше, рельефнее и определённое выступила противоречивость понятия разума. Уже в творчестве писателей реалистов XVIII века, горячих приверженцев просветительского разума, обнажалась слабость рационалистического подхода, перерождение его в холодный рассудок и даже в корыстную расчётливость. Очень показателен образ Блайфила в романе Г.Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша», воплощающую эгоистичную рассудочность, прикрытую религиозной фразой. Филдинг при этом не только критикует конкретные жизненные явления, но и полемизирует против попытки идеализации буржуазной пуританской морали в творчестве С.Ричардсона. Парадоксально, однако, что С.Ричардсона часто называют зачинателем сентиментализма. Это связано с тем, что он явился создателем романа в письмах, популярного в эпоху сентиментализма.

Жанр романа в письмах («Памела или Вознаграждённая добродетель») Ричардсона, несомненно, открывал поэту возможности для изображения душевного состояния героя. В названном романе предвосхищалось и другое важное открытие сентиментализма – обращение к переживаниям именно простого (незнатного и не богатого) человека (Памела - служанка). Писатели эпохи сентиментализма делают новый шаг в поисках демократического героя, продолжая и углубляя искания ранних просветителей. В подходе к этому новому герою в рамках данного направления литературы можно отметить, однако, разные аспекты и разный уровень общественного сознания.

Однако наряду с умеренным течением в сентиментализме, когда судьба человека из народа лишь вызвала сочувствие, складывается и другое, более радикальное, представители которого не только не уравнивают способности чувствовать у людей из разных сословий, но, наоборот, противопоставляют душевность, отзывчивость людей из народа черствости и сословной косности дворянства. Выдающееся значение европейского сентиментализма связано с его просветительской, антифеодальной направленностью. Но, как уже отмечалось выше, критическое отношение сентименталисты проявляют и к буржуазной рассудочности. Для сентиментализма показательно стремление представить человеческую личность изнутри, в стремлениях, мыслях, чувствах, настроениях. По словам Гете, Стерн «положил начало и способствовал дальнейшему развитию великой эпохи более чистого понимания человеческой души». Для сентиментализма характерны поиски своеобразного в каждом человеке, делающим его непохожим на других людей, изображение любимого «конька», ведущей страсти.

В сентиментализме в значительной мере преодолевается рационалистическая прямолинейность в обрисовке человеческого характера, показательная для раннего этапа Просвещения. Сентименталисты не склонны резко противопоставлять положительных и отрицательных героев. Сохраняя просветительскую традицию рисовать программно положительного героя, носителя высоких качеств, порождённых «естественной природой» (а не разумом), сентименталисты вместе с тем представляют человеческий характер богаче, противоречивее. Они первыми до романтиков вносят сюда элементы диалектики. Стерн не только заставляет своего Йорика («сентиментальное путешествие») совершать как благородные, но и дурные поступки, но нередко показывает его в такой сложной психологической ситуации, когда нельзя сразу ответить, хорошо или дурно то, что он совершает. Откровенность, с которой Руссо в «Исповеди» рисует своего героя (автобиографически достоверно), делает достоянием читателя многие некрасивые страницы его жизни. Но это не мешают автору показать эту жизнь как подвиг.

Если раннее просветители подчёркивали объективность повествования, то сентиментализм субъективен. Стерн произвольно строит композицию романов, постоянно напоминает о своей авторской воле, о том, что это вымысел. Читатель даже не знает настоящего имени героя «Сентиментального путешествия» (имя Йорика называется в порядке шутки, не по Святцам, а по Шекспиру, когда выписывают герою паспорт). В субъективном подходе писатель к окружающему миру сентиментализм во многом предваряет романтизм. Однако в западноевропейской литературе сентиментализм и романтизм отделяет чёткая грань: сентиментализм органически связан с комплексом просветительских идей, в то время как романтизм уже является реакцией на просвещение. В методе создания человеческого характера, в мотивировках сюжета сентиментализм близок просветительскому реализму. Если у просветителей первой половины XIX века главным критерием является разум, а у сентименталистов – не испорченное цивилизацией естественное чувство, то принцип изображения оказывается сходным: писатель исходит, с одной стороны, из реальных закономерностей социальной среды и, с другой стороны, утверждает важную и даже определяющую роль идеального начала (будь это разум или естественная природа). Поэтому нередко очень зыбки и неопределённые грани, отделяющие просветительский реализм от сентиментализма, например, в «Новой Элоизе» и «Исповеди» Ж.Ж.Руссо, признанного вождя не только французского, но и европейского сентиментализма.

Сентиментализм нашёл выражение в разных жанрах европейской литературы второй половины XVIII века: в повествовательной прозе (Стерн, Руссо), драматургии (Мерсье), в лирике (Грей). Английская сентиментальная лирика, пользовавшаяся у современников огромной популярностью, по своему общему меланхолическому тону несколько отлична от главного направления европейского сентиментализма.

Влияние сентиментализма на европейскую литературу было широким и многообразным. Даже один и тот же писатель воспринимался по-разному. От

сентиментализма ведут нити не только к романтизму, но и к психологическому реализму XIX века. В русской литературе сентиментализм наиболее последовательно проявился в ранней прозе Н.М.Карамзина, в стихах молодого В.В.Жуковского, в художественной манере А.Н.Радищева.

«Карамзину принадлежит честь основания новой эпохи литературы», - писал Белинский, подчёркивая, что Карамзин «первый на Руси начал писать повести, в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей в среде обыкновенного повседневного быта». В отличие от классицистов, в произведениях которых изображались представители высших классов, Карамзин изображает обитателей «смиранных хижин», людей из низших классов. Общественное столкновение, крепостное право не стали предметом внимания писателя сентименталиста.

Но теоретически Карамзин выдвинул мысль о том, что люди равны независимо от их происхождения, что любой человек достоин внимания и участия, а если он попал в беду – то и сострадания к нему. В творчестве писателя, по мнению Карамзина, главное – это выражение чувства, личного отношения автора к явлениям жизни. Этот взгляд Карамзина получил полное выражение в его произведениях. Первым крупным произведением Карамзина были «Письма русского путешественника» (1791). В «Письмах» автор нарисовал картину жизни тех стран, которые ему довелось посетить во время своей поездки за границу. Молодому писателю свойственно критическое отношение к увиденному. Его замечания часто были очень глубоки и верны. Обычно сентименталисты в своих «путешествиях» основное внимание уделяли раскрытию внутреннего мира путешественника. Карамзин же, прежде всего, подробно описывает увиденное им, а уж затем высказывает свои мысли, выражает чувство по поводу всего этого. Его рассказ представляет собой нечто вроде дневника, и в то же время – это душевная беседа с читателями.

В письмах вырисовывается личность автора: мечтательного, чувствительного, глубоко человеческого и меланхолически настроенного путешественника. Патриотическое чувство писателя сказывается на каждом

шагу. Всё виденное им сравнивается с близкими и милыми его сердцу впечатлениями о родине. «Письма русского путешественника» явились большим достижением в развитии русской прозы, которая в эпоху классицизма не была развита. В отличие от классицистов, Карамзин стремится к раскрытию тонких человеческих переживаний, психологическому анализу. Не бурные неистовые страсти, а обычные человеческие чувства открыл Карамзин для русской литературы.

Это имело важное значение для дальнейшего развития реалистической прозы, которая в эпоху классицизма занимала второстепенное положение. Достоинством «Писем» является живость и простота рассказа, точность описаний и характеристик, тонкий юмор, самостоятельность мнений и оценок.

Язык и стиль данного произведения были новостью в русской литературе: Карамзин пишет просто, избегая нагромождения старославянизмов, стараясь выражать свои мысли так, как это делали в устной речи культурные люди того времени.

Лиризм повествования, свойственный сентименталистам, проявляется в «Письмах» в обилии лирических монологов, лирических отступлений, риторических вопросов, восклицаний и обращений. Но эти художественные средства имеют в прозе Карамзина совершенно другое назначение, чем в произведениях классицистов. Цель Карамзина передать переживания, волнующие путешественника, открыть его чувствительную душу. Карамзин в «Письмах русского путешественника» раскрыл возможности поэтического выражения, заключённые в прозаических жанрах, и нанёс сильный удар классицизму.

Наиболее важное место в творчестве Карамзина занимают сентиментальные повести. Повести Карамзина принято условно делить на «крестьянские», «исторические» и «романтические». К числу крестьянских повестей относятся «Фрол Силин» (1791 г) и «Бедная Лиза» (1792 г).

В повести «Фрол Силин» изображён «трудолюбивый поселянин», который был образцовым хозяином и всегда помогал в беде своим односельчанам. В

голодный год Фрол раздаёт своим соседям хлеб, выкупает из неволи двух девушек и выдаёт их замуж. Карамзин идеализировал кулака. Фрол Силина писатель противопоставил тем крестьянам, которые бунтовали против помещиков. Он намеренно не показывает подлинной действительности, ужасов крепостного права, полуголодного существования крестьян даже в урожайные годы. В этом проявляется ограниченность его взглядов.

Повесть Карамзина «Бедная Лиза» пользовалась у читателей того времени наибольшим успехом. В ней рассказано о любви крестьянки Лизы молодому дворянину Эрасту и об измене Эраста, вызвавшей трагическую гибель Лизы. Сюжет, основанный на любви крестьянки к дворянину, был в литературе не новым. Но Карамзин внёс в него глубокое эмоциональное содержание, сумел ярко раскрыть чувства и переживания Лизы.

Лиза изображена как идеальная девушка: она трудолюбива, честна, способна глубоко и честно любить. Лишившись рано отца, девушка окружает свою мать заботой. Деньги на пропитанье она добывала тканьем холста, продажей цветов и ягод.

Идеальными «поселянами» изображены и родители Лизы. Прогрессивным было стремление Карамзина подчеркнуть, что крестьянам присущи глубокие человеческие чувства. Мать Лизы говорит, что «и крестьяне любить умеют». Обрисовывая достоинство крестьян – родителей Лизы, Карамзин упоминает о том, что отец Лизы был зажиточен «потому что любил работу, пахал хорошо землю и вёл всегда трезвую жизнь». В этой характеристике нет никаких упоминаний о крепостном праве, помещичьем гнёте. Благосостояние крестьян, если верить Карамзину, зависело от них самих.

Главным достоинством матери Лизы является, по мнению автора, её доброта и чувствительность. Бледность и невыразительность характеристики родителей Лизы связаны не только с незнанием внутреннего мира крестьян, естественным для такого автора, как Карамзин. Основной причиной такого «облегчённого» подхода к изображению жизни является то, что писателя, в силу его общественных и художественных взглядов, интересовали не

социальные, а моральные вопросы. Карамзин тонко изобразил зарождение и развитие чувства Лизы к Эрасту. Такое глубокое проникновение в психологию героини было новым для русской литературы. Именно этим объясняется небывалый успех этой повести.

Карамзин сумел создать цельный характер. Каждый поступок героини основан на свойствах её натуры, а не на авторском произволе, выдумке. По характеру, речи и общему облику Лиза больше напоминает дворянскую барышню, чем крестьянку, в этом особенность художественного вымысла Карамзина - сентименталиста, идеализирующего действительность.

Психологически верно изображён и характер Эраста. Эраст – представитель образованной дворянской молодёжи, наделённый присущей ей недостатками: эгоизмом, сословными предрассудками. В то же время он имеет и индивидуальные черты: слабохарактерность, отсутствие твёрдой воли. Но жизнь оказалась сложнее и суровее сентиментальных и литературных историй. Несмотря на любовь к Лизе, Эраст рабски подчиняется взглядам своей дворянской среды, для которой такой брак был немислим. Свои запутавшиеся денежные дела он поправляет выгодной женитьбой на богатой вдове-дворянке.

Но Карамзин не выносит сурового приговора Эрасту. Он полагает, что Эраст наказан тем, что страдает от угрызения совести, считая себя убийцей Лизы. Повесть заканчивается в сентиментально религиозном духе: Карамзин выражает надежду, что Эраст и Лиза помирятся в ином – загробном мире.

Важную роль в повести играют описания природы, оттеняющие переживания героев и настроение, которым проникнуто повествование. Картины сельской природы в «Бедной Лизе» противопоставлены городским видам, как это было свойственно сентименталистам. Повести Карамзина не только отражают типичные стороны современной действительности, сколько авторское отношение к жизненным явлениям. В «Бедной Лизе» типична судьба героини, а не сама героиня. Эта особенность проявляется в языке повести. Между речью автора и речью героев, даже если они относятся к крестьянству,

нет существенной разницы. Карамзин не воспроизводит речь персонажей в её непосредственном звучании, а как бы пересказывает её своими словами.

К историческим повестям Карамзина относятся «Марфа Посадница» и «Наталья, боярская дочь». В повести «Наталья, боярская дочь» (1792 г) Карамзин выступил как основоположник прозаических произведений исторического характера в русской литературе. К романтическим повестям Карамзина относят «Остров Борнгольм» и «Сирда Морена».

Карамзин явился создателем русского сентиментализма - литературного направления, отвечающего новому этапу в развитии русского общества.

Тема № 11. Романтизм

План:

1. Романтизм – как художественный метод.
2. Художественные особенности романтизма.
3. Тенденции развития романтизма.
4. Проблема типологии и классификации романтизма.

Литературоведческий минимум: романтизм, русский романтизм, проблема типологии и классификации.

Литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
Литературное направление в русской литературе XVIII века. В.И.Федоров. М., Просвещение, 1979.
М.Я.Вайсерберг. Русская литература XVIII века. Т., Укитувчи, 1982.
Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1974.
Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975.
Русский романтизм. Л., 1978.

Романтизм - явление сугубо историческое. Это явление по-разному понимали и толковали сами романтики. Как бы ни стремились литературоведы того и нынешнего времени окончательно рассмотреть вопрос о романтизме, нынешние литературоведы не могут не пренебречь тем обстоятельством, что вопрос этот оставался нерешённым во времена романтизма.

Всякая наука имеет дело не только с безусловными, но и с условными понятиями. Литературоведение – одна из тех наук, которые чаще имеют дело как раз с условными, относительными наименованиями. Это особенность литературоведения, обусловленная характером материала, его тесной связью с живой, изменяющейся и противоречивой реальностью, его органическим тяготением к разнообразию.

Условность понятий и самих терминов литературоведения отнюдь не всегда мешает глубокому исследованию литературных процессов, точности конкретных наблюдений и выводов. Белинский, провозгласивший романтизм «таинственным и загадочным предметом», немало сделал для разгадки тайн романтизма, разъяснил нам, в частности, смысл и значение романтической поэзии Жуковского.

В вопросе о романтизме решить что-то окончательно невозможно, так как это историческое явление и вопрос о нём не решён, не сведён к единым или даже к однозначным началам.

Время возникновения и расцвета романтизма как литературного направления – конец XVIII века и первая треть XIX в. Тогда же возник и термин «романтизм» с самого своего возникновения он осмыслялся по-разному: ему придавались разные смыслы и значения. Само происхождение слова «романтизм» объяснялось далеко не единообразно: его вели то от слова «роман», то от рыцарской поэзии, созданной в странах, говорящих на романских языках. Фридрих Шлегель так объяснял термин и понятие «романтизм»: «я ищущу и нахожу романтический дух у самых старых из новых поэтов» – у Шекспира, Сервантеса в итальянской поэзии и в том веке рыцарства, любви и сказок, откуда происходит само понятие романтизма и

самый термин. До сих пор это единственное, что может быть противопоставлено классическим творениям древности.

Слова «романтизм», «романтический» появились и получили широкое распространение гораздо ранее того, как они стали использоваться в качестве специального историко-литературного термина. В XVIII веке в Англии словом «романтический» обозначалась литература средневековья и Возрождения. Позднее, во второй половине XVIII века, в эпоху предромантизма, в той же Англии под словом «романтический» стали понимать нечто таинственное, необыкновенное, чудесное, что, по тогдашним эстетическим представлениям, должно было быть неотъемлемым элементом поэтического и поэзии.

Впервые слово «романтизм» как термин, как наименование целого литературного направления, стало употребляться в конце XVIII века в Германии. Там же школой «женских романтиков» - братьями Шлегелями, Новалисом, Тиком, Ваккенродером и другими - было создана первая, достаточно обстоятельная (хотя и не единая и далеко не цельная) теория романтизма.

Теория и практика немецкого романтизма оказали то или иное влияние на течение европейского романтизма, которые получили широкое распространение и развитие в начале XIX века. Шеллинг, немецкий философ, так писал о времени своей молодости: «прекрасное было время Человеческий дух был раскован, считал себя вправе всему существующему противопоставлять свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно...»

В этом воспоминании Шеллинга заключено одно из самых глубоких толкований романтической поэтики, романтического взгляда на мир. Противопоставление действительности и мечты, того, что есть, и того, что возможно, - это, быть может, самое существенное в романтизме, определяющее его глубинный пафос. Романтики недаром так часто бунтуют против рутинных форм жизни и против рутинных форм сознания. Реальной, отвергаемой им

действительности романтизм всегда (разумеется, по-разному, в разных формах) противопоставляет другую, «высшую», поэтическую действительность.

Антитеза «мечта-действительность» становится у романтиков конструктивной, она организует художественный мир романтика, становится для него одновременно и важнейшим идеологическим, и важнейшим эстетическим принципом.

Романтизм как направление не случайно возник на грани XVIII и XIX вв.

В социально-историческом смысле романтизм был сильной реакцией на буржуазную революцию, и её последствия, на просветительскую философию, тезисы которой были начертаны на знамени этой революции, реакцией на унижительную прозу буржуазности.

Вопреки самым светлым надеждам и ожиданиям, революция не отменила векового угнетения человека человеком: она только заменила одних угнетателей другими.

В отличие от просветителей того времени, большинство романтиков не в доводах разума, а в поэтическом откровении видели ближайший путь к истине. «Поэт постигает природу лучше, нежели разум учёного», - писал Новалис. «Благодаря художникам – утверждал Фридрих Шлегель», - человечество возникает как цельная индивидуальность. Художники через современность объединяют мир, прошедший с миром будущим. Они являются высочайшим духовным органом, в котором встречаются друг с другом жизненные силы всего внешнего человечества и где внутреннее человечество проявляется, прежде всего.

Из романтического отрицания действительности и отрицания всемогущества разума естественно вытекает и многие частные (в прочем очень существенные) особенности и приметы романтической поэтики. Прежде всего, особенный романтический герой. Это герой, находящийся во враждебных отношениях с окружающим обществом, противопоставленный прозе жизни, «толпе». Это человек внебытовой, необыкновенный, беспокойный, человек чаще всего одинокий и трагический. В творчестве Байрона и Лермонтова,

В.Гюго и Гофмана эти особенности романтического героя нашли, быть может, самое полное и самое наглядное выражение.

Из романтического отрицания «мира сего» вытекает и стремление поэтов романтиков ко всему необычайному и экзотическому – ко всему тому, что выходит и выводит за пределы отвергаемой каждодневной реальности. Романтиков влечёт к себе не близкое, а отдалённое.

Все романтики, по словам Г.Поспелова, искали свой романтический идеал за пределами окружающей их реальной действительности, все они, так или иначе, противопоставляли «презираемому здесь» - «неопределённое и таинственное там». Жуковский искал своё «там» в потустороннем мире, Пушкин и Лермонтов – в вольной, воинственной или патриархальной жизни нецивилизованных народов, Рылеев и Кюхельбекер в героических, тираноборческих подвигах древности.

Романтические поэты и писатели, в большинстве своём, тяготели к истории, охотно пользовались в своих произведениях историческим материалом. Обращаясь к истории, романтики видели в ней основы национальной культуры, глубинные её источники. Существенным и подлинным для них был не только сам исторический факт, сколько поэтическое толкование факты, не историческая действительность, а историческое и поэтическое предание. По отношению к историческому материалу романтики чувствовали себя достаточно свободными и не боялись возможного произвола, который проистекал из такой свободы.

По существу, романтики испытывали интерес к истории как к сказке, имеющей особое субстанциональное значение и наделённой всеми видимыми приметами реального мира. Романтики в сказке, говоря словами Новалиса, видели «как бы канон поэзии». Они относились к истории свободно и поэтически, и они поклонялись в ней тому же, чему поклонялись в сказке. В истории они искали не быль, а мечту, не то, что было, а желаемое. В своих художественных произведениях они не столько изображали исторический факт,

сколько конструировали его в соответствии со своими общественными и эстетическими идеалами.

Если романтическое «нет» миру действительному, имевшее глубокие социальные корни, породило особенный интерес романтиков к истории и сказке, ко всему необычайному и экзотическому, породило самого романтического героя, противопоставленного прозе жизни и «толпе», то другое «нет» романтиков, тоже имевшее социальное основание, романтическое отрицание всемогущества разума обусловило иные, не менее существенные черты романтизма. В первую очередь романтический культ поэта и поэзии. В глазах романтиков поэт был сроднен жрецу и пророку, являясь в одном лице и философом и учёным, и провидцем.

Сомнение во всемогуществе разума приводило романтиков не только к утверждению приоритета поэтического чувства и знания к культу поэта и поэзии, но и к признанию в качестве высокой эстетической ценности бессознательного творческого начала в искусстве. Отсюда интерес романтиков к народной поэзии и фольклору. Романтики чаще всего охотнее обращались к тем жанрам, которые ведут происхождение от народной поэзии или, так или иначе, близки ей: к сказкам, песням, балладам и т.д.

С антирационализмом романтиков внутренне связан и характерный для них пафос творческой свободы, утверждения права на свободную поэтику.

В плане литературном и эстетическом романтизм выступил против тех обязательных норм и правил как свободная антитеза стеснённого всякого рода ограничениями классическому искусству.

Вместо заранее предпринятых правил художественной деятельности, например, правило трёх единств в драме, правило чёткого разделения героев на отрицательных и положительных и т.д., романтики выдвигали принцип творчества, основанного на вдохновении. Они утверждали приоритет гения в искусстве. В связи с преобладанием свободного лирического начала в романтической поэзии находится и пристрастие к фрагментарным композициям. Фрагмент есть род лирики, и подлинная лирика всегда тяготеет к

фрагменту. Вместе с тем фрагмент это принципиально свободная поэтическая форма. «Фрагмент – утверждал Шлегель – это наиболее правдивый способ художественного выражения». Фрагмент для романтиков – это свободная форма и свободная мысль. Это форма, в которой поэтическая мысль, не обязательно связанная единством темы и единством событий, течёт наиболее естественно, органично, подчиняясь своей внутренней музыке, а не логике внешних обстоятельств.

Всё сказанное выше представляет собой краткую типологическую, т.е. самую общую и самую приблизительную, характеристику романтизма как особого направления европейской литературы конца XVII – начала XIX века. Типологическим принципом изучения романтизма нельзя ограничиваться, т.к. он связан с неизбежным упрощением и выпрямлением, с неизбежными потерями.

Романтическое искусство не может быть полностью отражено в общей типологической характеристике. На деле в живом историко-литературном процессе, существовал не единый романтизм, а множество течений в нём. Эти течения в чём-то были похожи, а в чём-то важном сильно отличались друг от друга. В каждом конкретном случае романтический культ поэта и поэзии мог быть большим или меньшим, он мог иметь различные оттенки и акценты, разные внутренние мотивировки и разное историческое звучание. Существовали не только различные течения романтизма, но и разные версии, что, впрочем, вытекает одно из другого: Жуковский понимал романтизм иначе, чем Рылеев, Фридрих Шлегель – не так, как его брат Август.

Все они были романтиками, но чувствовать себя романтиком и быть им в действительности ещё не значило мыслить и понимать «как все романтики». Понимать вещи «как все романтики» было просто невозможно, потому, что в романтизме индивидуально – неповторимое в каждом романтике значит никак не меньше, нежели сама причастность к романтическому направлению.

Одни и те же видимые основания порождали в разных течениях романтизма далеко не одинаковые следствия. Отрицая жизнь в тех формах, в

которых она существовала, романтики либо уходили в себя, творили в себе свой «антимир», мир мечты и поэзии – и тогда рождался романтизм, подобный романтизму Жуковского, или Ваккенродера, или Новалиса; или же, не отказываясь от надежд на переустройство несовершенной жизни, преисполненные пафоса борьбы за лучший мир, романтики бросали вызов современному обществу, бунтовали против него, утверждая одновременно высокие права человеческой личности на свободу и активное героическое начало в человеке - тогда появлялся романтизм, подробный романтизм поэтов - декабристов или Лермонтова.

Вопреки мнению некоторых учёных, романтизм – это единство, единство сложенное и противоречивое, включавшее в себя и возможность согласия, и возможность внутреннего несогласия, борьбы.

Романтизм в России находился в тесном взаимодействии с европейским романтизмом, хотя и не повторял его и тем более не копировал. Русский романтизм был частью романтизма общеевропейского и в качестве такового не мог не принять в себя некоторых его существенных родовых свойств и примет, порожденных трагическим восприятием последствий французской буржуазной революции, например, недоверия к рассудочным понятиям сильного интереса к непосредственному чувству отталкивания от всякого рода «систематизма» и т.д. Таким образом в процессе становления русского романтического сознания и русского романтического сознания и русского романтизма европейского. Однако для появления романтизма в России помимо общих причин были и причины свои собственные - внутренние, в конечном счете и обусловившие специфические формы русского романтизма его особенный и неповторимый облик. «Романтизм, - писал Апполон Григорьев, - и притом наш русский в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся романтизм был не простым литературным, а жизненным явлением целой эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой особенный цвет проводившей в жизни особое воззрение.... Пусть романтическое веяние пришло извне от западной жизни и

западных литератур оно нашло в русской природе почву готовую к его восприятию – и потому отразилось в явлениях совершенно оригинальных...»

Реальные источники романтической настроенности и романтического искусства в России следует искать, прежде всего, в войне 1812 г в том, что было после войны, в её последствиях для русской жизни и русского общественного самосознания. Самые существенные отличия русского романтизма от европейского сводятся в основном к двум пунктам: отношению к мистике и мистическому в искусстве и роле в нем индивидуально-личностного начала.

Элементы мистического занимают важное место в поэтике европейского и особенно немецкого романтизма. Немецкий романтизм мог привлекать русских романтиков порывом к тайне, тягой в глубину, но не своей мистикой и пристрастием к необычному. В русском романтизме, в отличие от немецкого, мистика, как правило, отсутствовала. Русские романтики не просто избегали мистики, но относились к ней враждебно.

Несверхчувственное, а действительное постижимое не одним инстинктом, но и рассудком - вот что привлекало русских романтиков в качестве поэтического материала. В своей поэзии и в своей эстетической теории русские романтики были больше «реалисты», нежели немецкие (и вообще европейские), и они были также большими рационалистами. Русский романтизм, в отличие от западного, никогда не противопоставлял себя просвещению и просветительской философии основанной на абсолютном доверии разуму. В этом смысле романтизм в России был как бы не вполне не до конца романтизмом.

Другое, и может быть самое важное отличие русских романтиков от европейских заключается в заметно ослабленном индивидуальном личностном начале в русской романтической поэзии. Исключение составляет здесь Лермонтов. Одна из существенных и весьма нелегких проблем в изучении русского романтизма – проблема его типологии и классификации. Широким распространением пользуется деление романтиков на двух основных течений:

активных и пассивных. Но это классификация оставляет в стороне философский романтизм Веневитинова, Баратынского, Тютчева, В. Одоевского: возникает вопрос о романтизме Пушкина и Лермонтова. Схему русского романтизма У.Р. Фохта разоблачает излишняя дробность. Е.А. Маймин предлагает рассмотреть следующие основные разновидности русского романтизма, определившие его главные черты и главные достижения:

1. Романтизм Жуковского (условно созерцательный).
2. Гражданский романтизм Рылеева.
3. Романтизм Пушкина (объединяющий в себе достижения поэзии Жуковского и поэзии декабристов и включающий сверх того нечто своё особенное неповторимо высокое).
4. Романтизм Лермонтова (синтетический развивающий традиции декабристов, Пушкина, философского романтизма, бунтарского романтизма и байроновского типа, имеющий помимо этого много своего - сугубо Лермонтова).
5. Философский романтизм, который рассматривается на материале поэзии Веневитинова и Тютчева, а также на прозаических философских произведениях В.Л. Одоевского.

Жуковский воспринимался современниками не просто как романтик, но и как первооткрыватель романтизма в русской литературе. Так понимал значение Жуковского и русский критик В.Белинский: «... Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других, каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе.

Всё это не мешало Жуковскому быть не исключительно романтическим поэтом, но и отчасти поэтом сентименталистом, отчасти классиком. Поэта - сентименталиста И.И. Дмитриева он считает одним из своих учителей.

Становление романтического метода и романтического сознания в творчестве Жуковского происходило в разных направлениях: идейно-тематическом и жанрово-стилистическом. Одно из самых распространённых в поэзии Жуковского тема трагедийности человеческого существования, одиночество человека, неизбежности для него страданий в несовершенном земном мире. Поэт восклицает: «Для одиноких мир сей скучен, а в нём один скитаюсь я... я бурный мир сей презираю...». Это мотивы у Жуковского звучат постоянно в стихотворениях разных жанров и разных лет. У романтика Жуковского, как и у большинства других романтиков - не случайные, а сквозные и устойчивые поэтические идеи и мотивы.

С темой трагедийности человеческого существования тесно связаны характерные для поэзии Жуковского мотивы тоски и томления вечной неудовлетворённости и верного стремления к недостижимому. В.Белинский отметил, что романтизм Жуковского это - желание, стремление, порыв чувства, вздох, жалоба на несовершенные надежды, которым не было имени грусть по утраченному участию, которое бы знает, в чём состояло. Этому свидетельствовали названия многих стихотворений Жуковского - «Желание»(1810 г.), «Мечты»(1810 г.), «Мечта»(1818 г.), «Тоска»(1827 г.), «Стремление»(1827 г.)

Мотивы томления и тоски у Жуковского типично романтические трагедийные, но отнюдь не пессимистические. Для романтика в тоске заключено своё очарование и своё положительное содержание. Рядом с мотивами грусти и страдания у Жуковского мотивы светлые положительные примиряющие. Трагизму внешнего бытия поэт противопоставляет неограниченные богатства, и свет человеческой души безрадостному в жизни – возможность счастья внутри себя: «В Душе моей цветёт мой рай...», «Лишь тому; в ком чувства нет, путь земной ужасен, Счастье в нас и божий свет. Нами лишь мир прекрасен...».

Для Жуковского романтизм был не этапом в его творчестве, а внутренним пафосом всей его поэзии. Романтиком он оставался до конца своих дней. При

этом романтиком он был и по характерной тематике большинства своих произведений и по возлюбленным поэтическим мотивам и по своеобразию жанрового материала, по особенностям своей стилистики и по своему стремлению к максимально свободным и новым формам поэтического выражения.

Поэзия Пушкина в отличие от поэзии Жуковского и Рылеева была не в целом романтической, но лишь на одном своём этапе.

Романтический период в творчестве Пушкина относится в основном к первой половине 20-х годов. Это была пора расцвета русского романтизма, причем расцвет этот в значительной мере и связывался с именем Пушкина. Наряду с Жуковским, хотя и по-иному, нежели Жуковский. Пушкин в 20-е годы не только воспринимался как романтический поэт, но и служил своеобразным эталоном романтизма, ему подражали, за ним следовали, у него учились.

Первое романтическое произведение Пушкина в эпическом роде - его поэма «Кавказский пленник». Она писалась в 1820 – 1821 гг. С этой поэмой начинается в русской литературе полоса новейшего романтизма. Как отметил Д.Д. Благой: «... в «Кавказском пленнике» Пушкин создал первое русское романтическое произведение - лирику повествовательного типа, исполненное неудовлетворённости существующим строем жизни, проникнутое страстным вольнолюбием и тем открыл целый новый период в духовной жизни русского общества...»

В «Кавказском пленнике» - на всё: и в строении его идей, и в его стилистике заметны приметы байронической поэзии. Сильные свободолюбивые мотивы и рядом с ними сильные мотивы разочарованности, резкое противопоставление героя обществу, из которого он вышел своеобразный руссоизм поэмы (человек культурного склада, человек цивилизации попадает в среду с первобытным естественным общественным укладом) – всё это не могло не напомнить современникам Пушкина о Байроне. Поэма оказалось проводником байронического влияния в русской литературе.

«Долгое время русский байронизм, - заметил Б.В. Томашевский, - питался исключительно элементами романтической поэтики, усвоенными Пушкиным не восходя к английскому оригиналу. Даже в пору своих сильных увлечений Байроном Пушкин оставался вполне оригинальным, и главное национальным поэтом.

Пушкинские поэмы имеют глубокую социальную основу и социальную значимость. Это относится и к романтическим поэмам и к их героям. «Кавказский пленник» Пушкина, несмотря на его экзотический сюжет, несмотря на не совсем обычные обстоятельства, в которых оказывается герой, является своего рода поэтическим зеркалом современной русской жизни и современного состояния русского общества. Романтическая поэма Пушкина по главной идее, по глубинному содержанию оказываются как бы предвестницей реалистического романа «Евгений Онегин».

К 1821 – 1822 годам относится замысел поэмы Пушкина «Братья разбойники». Из этого замысла до нас дошёл лишь небольшой фрагмент названный «Братья разбойники». Большая часть поэмы по неизвестным причинам Пушкиным была уничтожена. Отрывок «Братья разбойники» интересен больше всего своими тенденциями. Он свидетельствует об обращении Пушкином к новым для него формам поэмы, в которых широко используются как фольклорные мотивы, так и элементы живой народной речи. В «Братьях разбойниках» Пушкин явно стремился к народным формам эпической и романтической поэмы. Он дорожил больше всего народным ликом своих стихов их «отечественными звуками».

Стремление Пушкина к народным формам фольклорности проявляется в «Братьях разбойниках» с самого начала. Повествование

открывается своеобразной запевкой, которая представляет собой отрицательное сравнение характерное для народно песенного стиля:

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей
За волгой ночью вокруг огней
Удалых шайка собиралась...

Песенный и фольклорный склад речи отнюдь не выдержан сколько-нибудь последовательно в «Братьях разбойниках». Многие места звучат в отрывке совсем не по фольклорному, например, говорится о мучениях одного из братьев разбойников во время болезни:

Я слушал ужас одолев
Хотел унять больного слёзы
И удалить пустые грёзы...

Подобный, условно книжный сугубо романтический язык встречается и во многих других местах пушкинского отрывка. Поэма оказалось народной не вполне не до конца. Здесь в поэме наблюдается причудливое смешение разных, и в чём-то причудливых стилей эмоционально и стилистически разных планов повествования. Но, это как раз и свойственно поэтике романтизма. «Братья разбойники» представляет собой вполне романтическое произведение. Для Пушкина она знаменовала собой поиски новых путей в романтизме, и она для него хотя и не вполне удавшейся, но в перспективе развития пушкинского гения очень полезным опытом обращения к народности.

Тема № 12. Литературные течения и направления

План:

1. Понятие о литературных течениях и направлениях.
2. Литературные течения и направления XX века.
3. Реализм. Развитие традиционных жанров.
4. Модернизм и постмодернизм.

Литературоведческий минимум: литературное направление, литературное течение, художественный метод, классицизм, реализм, декадентство, модернизм, постмодернизм, экзистенциализм.

Рекомендуемая литература:

- Теория литературы: художественный процесс./Под. ред. проф. Борева Ю. М., 2001.
- Маймин Е.А., Слина Э.В. Теория и практика литературного анализа. М., 1984.
- Гришман М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.
- Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Волков М. Русская литература XX в. М., Просвещение, 1970
- Пospelов Г.П. Введение в литературоведение. М., «Высшая школа», 1976
- Словарь литературоведческих терминов. Составители Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев М., Просвещение, 1974
- Федоров В.И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. М., 1982.

Литературное направление – совокупность произведений, созданных на основе конкретно исторического проявления одного из продуктивных творческих методов внутри художественной системы (например, реалистическое направление) или на основе какого-либо творческого метода (например, сентиментализм).

Различия в каждой национальной литературе, на той или иной стадии её исторического развития, возникают потому, что писатели, создающие эту национальную литературу, принадлежат обычно к разным социальным слоям и общественным движениям. Вследствие этого у них возникают различные общественные взгляды, идеалы, идейные стремления, которые, становясь «предпосылками» их творчества, выражаются в разных художественных замыслах и приводят к созданию произведений, отличающихся по содержанию и форме, по своему стилю. Это закономерность исторического развития литератур.

Так, в создании древнегреческой литературы классического периода её развития принимали участие писатели с разным идейным мирозерцанием. Некоторые из них были связаны с интересами социально – классовой борьбы, происходившей в их время. Таковы были лирики конца VI первой половины V века до н.э. Пиндар, Симонид; драматурги Эсхил, Софокл, Аристофан, Сапфо, Анакреонт выступали по преимуществу как поэты личных эпикурейских переживаний. Одни таланты создавали свою лирику в различных жанрах и стилях. Такие произведения русской средневековой литературы, как «Слово о полку Игореве» и «Повесть о разорении Батыем Рязани», лучшие образы дружинного и церковного эпоса, при одном жанре имели большие различия в идейном содержании, стиле. Ещё более яркие примеры подобных различий внутри отдельных национальных литератур, обладающих некоторой стадийной общностью, можно найти в произведениях, созданных в эпоху Возрождения. В начале развития этой стадии возникает новая нравственная философия, видящая основу жизни не в «божественном промысле», а в

человеческой воле и мысли. Она получила название «гуманизм» (от лат. – человеческий, человеческий).

Выражение гуманистического мирозерцания в литературе разных народов создавала стадияльная общность этих литератур. Но в разных странах гуманистическая по своему содержанию литература развивалась с различной степенью идейно – художественной активности и хронологически в различное время. В итальянской гуманистической литературе выступают писатели с разным мирозерцанием и создают произведения разных стилей.

Например: Данте и Петрарка создали «новый сладостный стиль». А поэт позднего итальянского возрождения Бордо воспевал романтическую любовь к женщине, идеалы в рыцарстве и т.д. Ярким примером глубоко различили идейно-литературные позиции писателей, а отсюда их жанры и стили, может быть также творчество писателей испанского Возрождения, которые, по сравнению с итальянским, хронологически возникло позднее. Одни из этих писателей прославили себя произведениями романтического эпоса, другие – разными жанрами драматургии. Всё вышесказанное показывает, что национальные литературы античности, средних веков, эпохи Возрождения, обладая стадияльными общностями, заключали в себя и большие художественные различия. Однако на всех этих стадиях литературного развития писатели разных стран ещё не смогли проявить более высокой творческой сознательности и принципиальности. Они ещё не умели возвысить до сознания творческих программ, имеющих обобщающее значение и соответствующих их идейно – художественным стремлениям. Иначе говоря, в национальных литературах этих эпох ещё не складывались с полной отчётливостью литературные направления.

Перелом в этом отношении начал происходить с XVII века, прежде всего во французской литературе. При тех обстоятельствах, что происходили в то время во Франции, в широких кругах дворянской, а отчасти и среди разночинной интеллигенции сложилось соответствующее мировоззрение, идейно-утверждающий существующий строй, по сути своей консервативно-

феодалный, хотя и стремящийся всё же робко двигать страну по путям буржуазного развития. При таком своём назначении новое миропонимание не могло быть крайне рационалистическим, обходящим противоречия реальной жизни. На основе этого миропонимания и сложилось во Франции очень мощное литературное направление, получившее название классицизм.

В литературе классицизм условно делиться на три крупных направления: классицизм Возрождения, классицизм XVII века, просветительский классицизм, который получил развитие в России. Также в художественную систему классицизма входит ряд течений (английская, французская, немецкая, русская), которые друг от друга различались преследуемыми ими целями. Например: в России классицизм носил просветительский характер (М.В.Ломоносов, Н.Радищев).

Со второй половины 1820-х годов в литературах передовых европейских стран возникла новая стадия общности – началось активное развитие реалистического изображения жизни, отчасти проявляющегося в творчестве некоторых писателей предыдущих эпох. Реализм - воспроизведение социальных характеров, персонажей в их внутренних закономерностях, созданных обстоятельствами социальной жизни той или иной страны и эпохи.

Основной особенностью реализма является социальный анализ, художественное осмысление взаимодействий между личностью и обществом, стремление художественно отобразить закономерность общественного развития. Поэтому для реализма особенно характерно изображение типических характеров в типических обстоятельствах. К реализму принадлежат самые разные писатели, поэтому художественное разнообразие реалистических произведений весьма велико. В рамках анализа ставились такие проблемы, как проблема личности и общества, проблемы нравственные и философские, социальные и т.п. Реализм в русской и зарубежной литературе XIX в, а также реализм в западной литературе XX века принято называть критическим реализмом (по его основной идейной направленности неприятию социальной действительности), а реализм литературы советского периода и

некоторые произведения зарубежной литературы по социальной направленности художественного идеала относились к произведениям социалистического реализма. В России, основоположниками критического реализма можно считать А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя.

Тема № 13. Реализм

План:

1. Сущность реализма.
2. Своеобразие реализма как художественного метода.
3. Принципа реалистического художественного отражения жизни.
4. Русский реализм и его становление.
5. «Натуральная школа» и её влияние на развитие реализма.
6. Художественный синтез и реализм XX века.

Литературоведческий минимум: реализм, классицизм, романтизм, художественный метод, «натуральная школа», художественный синтез, пафос, бытовая новелла, бытовая драма.

Рекомендуемая литература:

- Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2 изд., исп., доп. – М., 1989.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975
- Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972.
- Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974

Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX в. – начала XX в. М., 2000, стр. 313

Смирнова Л.А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века. М., 1997.

Реализм (от лат. *gealis* - вещественный) - художественный метод в искусстве и литературе. Отбор явлений жизни, их оценка, умение представить их как типические - все это связано с углом зрения художника на жизнь, а это в свою очередь зависит от его мировоззрения, от умения уловить передовые движения эпохи. Тем самым реализм, но только не исключает, но и предполагает изображение жизненных явлений в их развитии, в направлении их ведущих тенденций, в исторической перспективе. Своеобразие реализма как художественного метода проявляется здесь, прежде всего в том, что он не отрывается в этом изображении от реальной почвы, т. е. в самом способе построения образных картин из материала действительности, объективно данного писателю в самом историческом процессе. Отсюда вытекает естественный вывод, что реализм, прежде всего, зависит в своих конкретных особенностях от тех исторических условий, в которых развивается искусство. Дело не только в отнесении творчества того или иного писателя к реализму, а в определении конкретного характера его реализма, многообразно проявляющегося в различной общественно-исторической обстановке в зависимости от национальных и социальных условий, историко-литературных взаимодействий и т. д., создающих тот или иной вид реализма. В этом смысле вряд ли возможно ставить вопрос о едином историческом развитии реализма, хотя в то же время реалистические тенденции - в различных своих проявлениях - пронизывают историю искусства.

В художественной литературе реализм постепенно развивается в течение многих столетий. Но понимание того, что он существует, и самый термин «реализм» возникли лишь в середине XIX века. Уже тогда писатели и критики в России — сначала Пушкин, потом Белинский — обратили внимание на особую общность писателей, творивших в разное время и сильно отличавшихся друг от друга по своим общественным воззрениям, тематике, проблематике, пафосу своего творчества. Такая общность была признана в

дальнейшем и учеными. Они стали объединять таких непохожих друг на друга писателей, как Шекспир и Сервантес, Стендаль и Бальзак, Диккенс и Теккерей, Гоголь и Л. Толстой, Горький и Шолохов, одним названием — «реалисты».

Сначала критики увидели в реализме преимущественно процесс преодоления писателями той односторонности в изображении характеров людей, которая была до того свойственна произведениям средневековой литературы, классицизма, романтизма, и способность разностороннего изображения характеров. С этой точки зрения критики, вслед за Пушкиным, противопоставляли Шекспира классицисту Мольеру и романтику Шиллеру. Тем самым был верно отмечен один из существенных признаков реализма. Но для полного определения этого принципа художественного отражения жизни надо было поставить и решить вопрос о том, почему реалистически изображенные характеры сохраняют свою разносторонность. Ближе к решению такого вопроса подошел еще Пушкин, заметив по поводу шекспировских пьес, что в них «обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»

В середине XIX века русская революционно-демократическая критика, благодаря своему материалистическому пониманию человеческой природы, пыталась обосновать идею зависимости художественного характера от объективных социально-исторических обстоятельств и подготовила тем самым верную трактовку реалистического принципа отражения жизни. Абстрактное изображение личности, без попыток объяснения причин ее поведения, воспринималось этой критикой как отход от такого принципа.

Но прежде чем прийти к научной формуле реализма, теоретическая мысль должна была поставить и решить вопрос о том, что такое «обстоятельства», которые влияют на изображаемые характеры и почему развитие характеров в зависимости от них является основной чертой реализма.

На дискуссии, посвященной развитию реализма в мировой литературе (Москва, 1957), высказывались разные точки зрения относительно начального

этапа в истории реализма. В западноевропейской литературе назывались, прежде всего, имена Шекспира и Сервантеса как зачинателей реализма. Но черты реализма находили и в искусстве раннего средневековья. Большой спор вызвал вопрос об античном реализме. Наконец, искусствоведы, ссылаясь на пример паскальных рисунков первобытного человека, утверждали, что реализм складывался уже на самом раннем этапе становления искусства как формы общественного сознания. Несомненно, что реалистический метод не возник внезапно. Гениальные открытия Сервантеса и Шекспира стали возможны именно потому, что они были подготовлены всем предшествующим развитием искусства и литературы. Например, произведения древней литературы, в основе которых лежали мифы (в древней Греции, Индии и у др. народов), были богаты художественными образами, обобщавшими представления о природе и человеке.

В древних эпических произведениях особенно ярко были обрисованы героические типы, носители высоких представлений о мужестве, благородстве, самопожертвовании, готовности биться за общее дело. Эти герои были приподняты над будничной повседневностью, но, воплощая народные идеалы, они нередко были ближе и понятнее массам народа, чем персонажи классиков позднейшей письменной литературы. Литература развитого феодализма (в Западной Европе — эпохи средневековья) отмечена более резким социальным размежеванием. В художественных произведениях этого времени сталкиваются идеи феодально-аристократические, религиозные с чаяниями трудового народа. Именно в народной линии художественного творчества ощутимо стремление к реализму. Этот реализм проявляется в разных формах. В лирике немецкого миннезингера Вальтера фон дер Фогель-вейде (конец XII - нач. XIII в.) или китайских поэтов Танской эпохи (Ли Бо, Ду Фу, оба в VIII в.) правдиво переданы человеческие чувства, природа воспринимается как поле деятельности человека, при этом человек изображен не абстрактно, а в его современном социальном облике. Наряду с легендарно-идеализированными образами рыцарских романов появляются такие произведения, как повесть о Тристане и Изольде, при-

мечательная попыткой передать переживания героя и героини. В литературе средневекового города мы встречаемся с бытовой новеллой и бытовой драмой.

В литературе Возрождения - при всем различии национальных путей развития, складывается новый взгляд на призвание человека, порожденный поднимающимся протестом против средневековой морали, против церковного учения о греховности человеческой природы. Для ренессансного реализма характерно стремление к обобщенному, нередко гиперболическому изображению человеческой личности, и остром конфликте против косности, против сил старого мира или в противоборстве одной индивидуальности против другой. мир и человек проявляется в масштабности изображения конфликтов, и в этом Возрождение резко противостоит сословной и местной замкнутости, узости взгляда и приниженности личности, характерных для идеологии средневековья. Изображая острые трагедийные ситуации, искусство Возрождения вместе с тем глубоко оптимистично. В реализме Шекспира, Сервантеса, Рабле, Лопе де Вега острота критических суждений сочетается с утверждением гуманистического идеала, мечты о радостном счастливом обществе. Положительный идеал видится в гармоническом сочетании чувственной и духовной красоты человека. Это давало повод отдельным исследователям назвать реализм Возрождения «идеализирующим реализмом» (Л. Пинский). Более правомерно говорить о поэтизации человека, освобожденного от предрассудков, от многих сковывающих, его пут.

Важная заслуга реалистов Возрождения состоит в том, что они как бы заново открывают для литературы такие жанры, как новелла, роман, трагедия, комедия, и делают каждый из них средством изображения острых конфликтов своего времени. Поэтому хотя писатели Возрождения являются главными посредниками между новым временем и античностью, новая европейская литература в жанровом отношении опирается не на Эсхила или Аристофана и еще менее на древний эпос, а на художественные открытия Шекспира, Сервантеса, Боккаччо, Петрарки. Именно эта живая преемственность литературы

Возрождения и дала основание говорить об этой эпохе как эпохе возникновения реализма в современном значении этого слова.

В сложном процессе литературной борьбы XVII века, когда еще живой была традиции Возрождения, реалистическое искусство как бы накапливало новые завоевания в рамках барокко и классицизма, и в развитии жанров бурлескного, комического, плутовского романа. Проза барокко в известной мере подготавливала появление социально-бытового романа. С другой стороны, театр классицизма обогащал литературу мастерством психологического анализа.

В XVIII веке европейские литературы вступают в качественно новый период развития, связанный с идеологией Просвещения. Впервые в истории мировой литературы борьба за реализм становится программным требованием многих выдающихся писателей. Мировое значение приобретает английский реалистический роман, основоположником которого выступил Д. Дефо («Робинзон Крузо», 1719). В творчестве английских реалистов XVIII века нашли выражение разные грани в развитии просветительского романа (сатирический, психологический, се-мейно-бытовой). Филдинг определил роман как «комический эпос в прозе», впервые выдвинув мысль, что именно роман является эпосом нового времени. Его роман «История Тома Джонса найденныша» (1749) явился вершиной английского романа XVIII века. Автор сочетал в нем эпическую широту в изображении всех слоев общества с критическим («комическим») освещением их. Именно Филдинга А. М. Горький назвал «творцом реалистического романа». Переход от классицизма к просветительскому реализму отчетливо выявляется и в жанре философской повести (поздний Вольтер, Дидро).

Видя в литературе действенное оружие в борьбе против «неразумия» окружающего мира, просветители особое значение придавали театру и драматургии. Демократизация тематики, обращение к изображению семейного быта — все это полемически направлено против эстетики классицизма. Сближение театра с жизнью составляют пафос, «Гамбургской драматургии»

Лессинга (1767—1768) и ряда теоретических работ Д. Дидро («О драматической литературе», 1758).

Просветительский реализм побеждает и в поэзии. Наряду с классицистской одой, сентиментальной элегией, изысканно декоративной поэзией рококо возникают песни и сатира Р. Бернса, мощная и многообразная поэзия Гёте. Сочетая беспощадную критику феодального уклада жизни с утверждением просветительского идеала, просветители главным критерием выдвигали или «разум», или «естественную природу». Борьба разума против неразумия, защита природы против всех форм нарушения естественного состояния — вот основа изображаемых конфликтов. Человеческий характер строится или как воплощение разумного начала, или как носитель таких черт, которые свидетельствуют об испорченности, т. е. отступлении от природы. Одно из главных противоречий произведений просветительского реализма — двойственность мотивировки: изображая реальное зло современности, писатель стремится правдиво изобразить социальную среду и, согласно логике фактов, показывает ее влияние на человека; но одновременно он вносит другую — просветительскую мотивировку и обосновывает поступки героя уже не средой, а «разумом» или «природой». Так, в «Робинзоне Крузо» Дефо достоверность изображения материальной обстановки сочетается с убеждением, что разумная воля героя побеждает любые обстоятельства. Дефо знал хорошо, что реальный прототип Робинзона за три или четыре года пребывания на острове одичал; и все же он создал роман о человеке-победителе, покоряющем природу.

Вопрос о специфике и границах просветительского реализма явился предметом споров в литературоведческой науке. В частности, сложным является соотношение просветительского реализма с сентиментализмом и другими направлениями литературы Просвещения. В русской литературе реалистические тенденции сказывались уже в народном творчестве (лирическая песня, былины, по-своему перерабатывавшие исторический опыт народа, сатирическая сказка, искусство скоморохов) и в древней литературе, находившейся, впрочем, под мощным влиянием религиозной дидактики. Но только в эпоху Просвещения, во

второй половине XVII века, можно говорить о становлении русского реализма. Призыв Тредиаковского к «дельности» (что на его своеобразном языке означало именно жизненность, реальность творчества), бытовизм Сумарокова, широкое внимание Г. Державина к человеческой личности, частной жизни человека, психологизм Н.Карамзина, социальный критицизм Н.Новикова, Д.Фонвизина, И.Крылова, достигший исключительной остроты в «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) А. Радищева - вот существенные моменты формирования реализма в русской литературе XVIII века (по-разному, впрочем, трактуемого исследователями этого периода). Реализм XVIII века можно в основном определить как реализм просветительский — с его гражданственностью, интересом к человеку, изображаемому в связи с его общественным долгом и делом, обращением к драматургическим конфликтам, рисующим именно эти грани человеческого характера, тенденцией к демократизации, с ощутимыми чертами сатирического отношения к действительности.

Новый характер реализм приобретает, прежде всего, в творчестве Пушкина, выводящего русскую литературу на широкий путь изображения «судьбы народной, судьбы человеческой», создания реалистического - современного и исторического - романа с его динамическим сюжетом и вниманием к психологии человека, раскрытия назревающего исторического конфликта между народом и дворянской государственностью, что позволяет определить реализм Пушкина как реализм критический.

Развитие «критического реализма» происходило неравномерно в разных странах. В литературах Восточной Европы, в том числе и в России, Норвегии, расцвет реализма связан со второй половиной XIX века. В Германии и США мировые успехи реалистического романа датируются только в XX веке. В России XIX век является периодом исключительного по силе и размаху развития Р. В основе этого развития лежит нарастание освободительного движения, которое к концу века переносит с Запада в Россию центр мировой революционной борьбы и вслед за тем приводит в начале XX века к победе социалистической революции.

Во второй половине XIX века влияние становится взаимным - русский реализм начинает оказывать мощное воздействие на другие литературы. Широко осуществляя задачу критического осмысления общественных, отношений, русский реализм вместе с тем сохраняет глубокий гуманистический пафос, обращается к истории русского народа, находя в ней богатые и яркие характеры (Пугачев у Пушкина), рисует высокие духовные помыслы и нравственные силы русских людей современности и близкого прошлого («Декабристки» Некрасова, Татьяна Ларина, Наташа, Андрей Болконский, Пьер Безухов, Базаров, Алеша Карамазов, образ повествователя в «Мертвых душах»). Творческий размах русского реализма сказывается в смене различных его жанров, в особенности в области различных жанров романа – философско - исторического (Л.Толстой), общественно-политического(Тургенев), психологического (Достоевский, Л. Толстой), бытового (Гончаров), сатирического (Салтыков-Щедрин).

За относительно короткий исторический период в творчестве Пушкина, Гоголя, Чернышевского, Тургенева, Достоевского, Толстого, наряду с их индивидуальным своеобразием, осуществляется развитие различных типов реализма, отличающихся и характером жизненного материала, и выбором героя, и особенностью художественной структуры. В историю литературы вошло понятие натуральной школы, обозначающее послепушкинский, прежде всего гоголевский этап развития реализма, теоретическое осмысление которого принадлежит В.Г.Белинскому. Особое место в истории русского реализма принадлежит Толстому и Достоевскому. Благодаря Толстому и Достоевскому русский реалистический: роман приобрел мировое значение. Существенно важно при этом, что их психологическое мастерство, проникновение в «диалектику души» открывало путь художественным исканиям писателей XX века. Реализм в XX веке во всем мире несет на себе отпечаток эстетических открытий Толстого и Достоевского.

К концу века много нового в характер реализм вносит творчество Чехова, развивающего жанр реалистического рассказа огромной социальной и психологической емкости и своеобразную «лирическую драму». Новые

исторические условия, характеризующиеся тем, что во главе освободительного движения становится рабочий класс, определяют возникновение в творчестве Короленко и, в особенности в творчестве молодого Горького наряду с развитием традиций критического реализма и романтических тенденций.

Развитие реализма в различных странах и в различные исторические периоды, естественно, обуславливает его художественное многообразие в зависимости от его национально-исторических истоков. В связи с этим в последнее время намечается стремление поставить вопрос о типологии реализма, т. е. о раскрытии известных закономерностей, определяющих выдвижение тех или иных типов реализма и их смену. В этом смысле поучительно, например, соотношение таких типов реализма, как реализм ренессансный, просветительский, критический, социалистический.

Еще демократическая теоретико-литературная мысль открыла социальную природу обстоятельств, формулирующих характер, и это было важным методологическим ключом к познанию реалистической литературы. Обстоятельства стали понимать не как внешние особенности среды, обстановки и т. п., а как социальные отношения и социальную борьбу, определяющие историческое движение общества, а следовательно, и отдельной личности. Поэтому в том случае, если критики замечали, что писатель более глубоко, чем его предшественники, осознает связь созданных им художественных персонажей с социальными обстоятельствами страны и эпохи и более, глубоко раскрывает взаимодействие между ними, то в этом они видели развитие реализма, совершенствование реалистического принципа отражения жизни.

Но только конкретно-историческая теория, определив сущность человека как совокупность общественных отношений, а затем, научно объяснив само содержание этих отношений, могла создать и создала предпосылки для верного и полного выяснения взаимодействия между двумя основными «слагаемыми» в реалистической литературе: характерами и обстоятельствами.

Так как подобное взаимодействие обстоятельств и характеров в настоящем художественном произведении не подчеркивается, не демонстрируется

автором открыто, то отсюда и возникает представление, будто в реалистических произведениях происходит «саморазвитие» характеров. На самом деле характеры персонажей развиваются не сами по себе, а под воздействием типических обстоятельств, хотя последние могут быть, и не изображены в произведении.

Тема № 14. Декадентство

План:

1. Социально-исторические предпосылки развития декаданса в русской литературе.
2. Развитие декадентских литературных течений.
3. Художественное своеобразие декаданса.

Литературоведческий минимум: декадентство, символизм, футуризм, акмеизм, имажинизм, литературные течения и направления.

Рекомендуемая литература:

- Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2 изд., исп., доп. – М., 1989.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.

В русской художественной культуре конца XIX – начала XX веков получило распространение ДЕКАДЕНСТВО, обозначающее такие явления в искусстве как отказ от гражданских идеалов и веры в разум, погружение в сферу индивидуалистических переживаний. Эти идеи были выражением социальной позиции части художественной интеллигенции, которая пыталась “уйти” от сложностей жизни в мир грез, ирреальности, а подчас и мистики. Но и таким образом она отражала в своем творчестве кризисные явления тогдашней общественной жизни. Декадентские настроения захватили деятелей различных художественных направлений, в том числе и реалистического. Однако чаще эти идеи были присущи модернистским течениям.

Декадентство (франц. *decadence*; от средневекового лат. *decadentia* - упадок) - общее обозначение кризисных, упадочных явлений в философии, эстетике, искусстве и литературе (прежде всего в их нереалистических течениях) конца XIX – начала XX века. Понятие декаданса - одно из центральных в критике культуры Ф. Ницше, связывавшего декаданс с возрастанием роли интеллекта и ослаблением изначальных жизненных инстинктов, "воли к власти". В конце XIX столетия мировую литературу как никогда захлестнули пессимистические настроения – уныние, страх перед жизнью, неверие в возможности человека изменить мир и самому измениться к лучшему. Сам термин «декадентство» возник во Франции, в кружке поэтов – символистов, вначале употреблялся как нечто равнозначное понятию символизм.

А в начале XX века этот термин связывали с такими нереалистическими течениями как онанизм, футуризм, экспрессионизм, имажинизм, акмеизм. Несправедливо также рассматривать под знаком декадентства такие важнейшие нереалистические направления конца XIX - начала XX века как натурализм, импрессионизм, или символизм.

Наиболее популярные течения литературы конца XIX - начала XX века, которые рассматриваются под термином «декадентство»: футуризм, имажинизм, символизм, акмеизм.

ФУТУРИЗМ

ФУТУРИЗМ (от лат . futurum - будущее), авангардистское направление в европейском искусстве 1910 - 20-х гг., преимущественно в Италии и России. Стремясь создать "искусство будущего", декларировал (в манифестах и художественной практике итальянского поэта Ф.Т. Маринетти, российских кубофутуристов из "Гилеи", участников "Ассоциации эгофутуристов", "Мезонина поэзии", "Центрифуги") отрицание традиционной культуры (наследия "прошлого"), культивировал эстетику урбанизма и машинной индустрии. Для живописи (в Италии - У. Боччони, Дж. Северини) характерны сдвиги, наплывы форм, многократные повторения мотивов, как бы суммирующих впечатления, полученные в процессе стремительного движения. Для литературы - переплетение документального материала и фантастики, в поэзии (В. В. Хлебников, В. В. Маяковский, А.Е. Крученых, И. Северянин) - языковое экспериментирование ("слова на свободе" или "заумь").

Одновременно с акмеизмом в 1910 – 1912 гг. возник футуризм. Как и другие модернистские течения, он был внутренне противоречивым. Наиболее значительная из футуристических группировок, получившая впоследствии название кубофутуризма, объединяла таких поэтов, как Д. Д. Бурлюк, В. В. Хлебников, А. Крученых, В. В. Каменский, В. В. Маяковский, и некоторых других. Разновидностью футуризма был эгофутуризм И. Северянина (И. В. Лотарев, 1887 – 1941) . В группе футуристов под названием “Центрифуга” начинали свой творческий путь поэты Н. Н. Асеев и Б. Л. Пастернак.

Футуризм провозглашал революцию формы, независимой от содержания, абсолютную свободу поэтического слова. Футуристы отказывались от литературных традиций. А. Крученых отстаивал право поэта на создание “заумного”, не имеющего определенного значения языка. В его писаниях русская речь действительно заменялась бессмысленным набором слов. Однако В. Хлебников (1885 – 1922), В. В. Каменский (1884 – 1961) сумели в своей творческой практике осуществить интересные эксперименты в области слова, благотворно сказавшиеся на русской и советской поэзии.

В среде поэтов-футуристов начался творческий путь В. В. Маяковского (1893 – 1930). В печати его первые стихи появились в 1912 г. С самого начала Маяковский выделялся в поэзии футуризма, привнеся в нее свою тему. Он всегда выступал не только против “всяческого старья”, но и за созидание нового в общественной жизни.

В годы, предшествовавшие Октябрьской революции, Маяковский был страстным революционным романтиком, обличителем царства “жирных”, предчувствующим революционную грозу. Пафос отрицания всей системы капиталистических отношений, гуманистическая вера в человека с огромной силой звучали в его поэмах “Облако в штанах”, “Флейта-позвоночник”, “Война и мир”, “Человек”. Тему поэмы “Облако в штанах”, опубликованной в 1915 г. в урезанном цензурой виде, Маяковский впоследствии определил как четыре крика “долой”: “Долой вашу любовь!”, “Долой ваше искусство!”, “Долой ваш строй!”, “Долой вашу религию!” Он был первым из поэтов, кто показал в своих произведениях правду нового общества.

В первом сборнике “Пощечина общественному вкусу”(1912) была опубликована декларация, подписанная Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Хлебниковым, В. Маяковским. В ней футуристы утверждали себя единственными выразителями своей эпохи. Они требовали “Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и прочие с парохода современности”, они отрицали вместе с тем “парфюмерный блуд Бальмонта”. Твердили о “грязной слизи книг, написанных бесконечными Леонидами Андреевыми”, огулом сбрасывали со счетов Горького, Куприна, Блока и пр.

Основа итальянского футуризма с его лозунгом “война – единственная гигиена мира” в русском варианте была ослаблена, но, как замечает В. Брюсов в статье «Смысл современной поэзии» «эта идеология проступала между строк, и массы читателей инстинктивно сторонились этой поэзии».

Теоретик футуризма В. Хлебников провозглашает, что языком мирового грядущего будет «язык заумный». Слово лишается смыслового значения, приобретая субъективную окраску: «Гласные мы понимаем, как время и

пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах». В. Хлебников, стремясь расширить границы языка и его возможности, предлагает создание новых слов по корневому признаку, например: (корни: чур... и чар...)

Мы чаруемся и чураемся.
Там чаруясь, здесь чураясь,
То чурахарь, то чарахарь,
Здесь чуриль, там чариль.
Из чурыни взор чарыни.
Есть чуравель, есть чаравель.
Чарари! Чурари!
Чурель! Чарель!
Чареса и чуреса.
И чурайся и чаруйся.

Подчеркнутому эстетизму поэзии символистов и особенно акмеистов футуристы противопоставляют намеренную деэстетизацию. Так, у Д. Бурлюка «поэзия – истрепанная девка», «душа – кабак, а небо – рвань», у В. Шершеневича «в заплеванном сквере» голая женщина хочет «из грудей отвислых выжать молоко». В обзоре «Год русской поэзии» (1914) В. Брюсов, отмечая преднамеренную грубость стихов футуристов, справедливо замечает: «Весьма недостаточно поносить бранными словами все, что было, и все, что есть вне своего кружка, чтобы уже найти нечто новое». Он указывает, что все их новшества мнимые, ибо с одними мы встречались у поэтов XVIII века, с другими у Пушкина и Вергилия, что теория звуков – красок разрабатывалась Т. Готье.

СИМВОЛИЗМ

Символизм - направление в европейском и русском искусстве 1870-1910-х годов. Сосредоточено преимущественно на художественном выражении посредством символа интуитивно постигаемых сущностей и идей, смутных, часто изощренных чувств и видений. Философско-эстетические принципы символизма восходят к сочинениям А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше,

творчеству Р. Вагнера. Стремясь проникнуть в тайны бытия и сознания, узреть сквозь видимую реальность сверхвременную идеальную сущность мира ("от реального к реальнейшему") и его "нетленную", или трансцендентную красоту, символисты выразили неприятие буржуазности и позитивизма, тоску по духовной свободе, трагическое предчувствие мировых социально-исторических сдвигов. В России символизм нередко мыслился как "жизнетворчество" - сакральное действо, выходящее за пределы искусства. Основные представители символизма в литературе - П. Верлен, П. Валери, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлинк, А.А.Блок, А.Белый, Вяч.И.Иванов, Ф.К.Сологуб. В изобразительном искусстве: Э. Мунк, Г. Моро, М. К. Чюрленис, М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов; близко к символизму творчество П. Гогена и мастеров группы "Наби", графика О. Бердсли, работы многих мастеров стиля "модерн".

Русский символизм как литературное течение сложился на рубеже XIX и XX веков. Теоретические, философские и эстетические корни и источники творчества писателей-символистов были весьма разнообразны. Так В. Брюсов считал символизм чисто художественным направлением, Мережковский опирался на христианское учение, Вяч. Иванов искал теоретической опоры в философии и эстетике античного мира, преломленных через философию Ницше; А. Белый увлекался Вл. Соловьевым, Шопенгауэром, Кантом, Ницше.

Художественным и публицистическим органом символистов был журнал "Весы" (1904 – 1909). "Для нас, представителей символизма, как стройного мирозерцания, – писал Эллис, – нет ничего более чуждого, как подчинение идеи жизни, внутреннего пути индивидуума – внешнему усовершенствованию форм общежития. Для нас не может быть и речи о примирении пути отдельного героического индивидуума с инстинктивными движениями масс, всегда подчиненными узкоэгоистическим, материальным мотивам".

С этими установками связано и резкое противопоставление символизма и реализма. "В то время как поэты-реалисты, – пишет К. Бальмонт, – рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещественность

сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии”. Символисты стремятся противопоставить разум и интуицию. “... Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями”, – утверждает В. Брюсов и называет произведения символистов “мистическими ключами тайн”, которые помогают человеку выйти к свободе. Наследие символистов представлено и поэзией, и прозой, и драмой. Однако, символизм наиболее характерен для поэзии.

Сложный и трудный путь идейных исканий прошел В. Я. Брюсов (1873 – 1924). Революция 1905 года вызвала восхищение поэта и способствовала началу его отхода от символизма. Однако к новому пониманию искусства Брюсов пришел не сразу. Отношение к революции у Брюсова сложно и противоречиво. Он приветствовал очистительные силы, поднявшиеся на борьбу со старым миром, но полагал, что они несут лишь стихию разрушения:

Я вижу новый бой во имя новой воли!
Ломать – я буду с вами! строить – нет!

Для поэзии В. Брюсова этого времени характерны стремление к научному осмыслению жизни, пробуждение интереса к истории. А.М. Горький высоко ценил энциклопедическую образованность В. Я. Брюсова, называя его самым культурным писателем на Руси. Д. Мережковский, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт и другие отнесли к группе «старших» символистов, которые явились зачинателями течения. В начале 900-х годов выделилась группа «младших» символистов – А. Белый, С. Соловьев, Вяч. Иванов, А. Блок и др.

В основе платформы «младших» символистов лежит идеалистическая философия Вл. Соловьева с его идеей Третьего Завета и пришествия Вечной Женственности. Вл. Соловьев утверждал, что высшая задача искусства «создание вселенского духовного организма», что художественное произведение это – изображение предмета и явления «в свете будущего мира», с чем связано понимание роли поэта как священнослужителя. В этом

заключено, по разъяснению А. Белого, «соединение вершин символизма как искусства с мистикой».

Признание, что существуют «миры иные», что искусство должно стремиться их выразить, определяет художественную практику символизма в целом, три принципа которого провозглашены в работе Д. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». Это – «... мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности».

Исходя из идеалистической посылки о первичности сознания, символисты утверждают, что действительность, реальность - это создание художника: Моя мечта – и все пространства, И все чреды, Весь мир - одно мое убранство, Мои следы (Ф. Сологуб) «Разбив оковы мысли, быть скованным - мечтой», - призывает К. Бальмонт. Призвание поэта - связать мир реальный с миром запредельным.

Поэтическая декларация символизма ясно выражена в стихотворении Вяч. Иванова «Средь гор глухих»:

И думал я: «О гений! Как сей рог,
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».

А из-за гор звучал ответный глас:

«Природа – символ, как сей рог.
Она звучит для отзвука. И отзвук – бог.
Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук».

Поэзия символистов – это поэзия для избранных. Символ – это эхо, намек, указание, он передает сокровенный смысл. Символисты стремятся к созданию сложной, ассоциативной метафоры, абстрактной и иррациональной. Это «звонко-звучная тишина» у В. Брюсова, «И светлых глаз темна мятежность» у Вячеслава Иванова, «сухие пустыни позора» у А. Белого и у

него же: «День – жемчуг матовый – слеза – течет с восхода до заката». Весьма точно эта техника раскрыта в стихотворении З. Гиппиус «Швея»:

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно – стараюсь угадать
За ним другое, – то, что скрыто.

Очень большое значение в поэзии символистов приобрела звуковая выразительность стиха, например, у Ф. Сологуба:

И два глубокого бокала
Из тонко-звонкого стекла
Ты к светлой чаше подставляла
И пену сладкую лила,
Лиля, лиля, лиля, качала
Два темно-алого стекла.
Белей, лилей, алее дала
Бела была ты и ала...

«В недрах самого символизма, – писал В. Брюсов в статье «Смысл современной поэзии», – возникали новые течения, пытавшиеся влить новые силы в одряхлевший организм. Но попытки эти были слишком частичны, зачинатели их слишком проникнуты теми же самыми традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным».

Последнее предоктябрьское десятилетие было отмечено исканиями в модернистском искусстве. Происходившая в 1910 году в среде художественной интеллигенции полемика вокруг символизма выявила его кризис. На смену ему пришел акмеизм.

АКМЕИЗМ

АКМЕИЗМ (от греч . акме - высшая степень чего-либо, цветущая сила) - течение в русской поэзии 1910-х гг. (С. М. Городецкий, М. А. Кузмин, ранние Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам), провозгласил освобождение поэзии от символистских порывов к «идеальному», от

многозначности и текучести образов, усложненной метафоричности, возврат к материальному миру, предмету (или стихии «естества»), точному значению слова. «Земной» поэзии акмеизма свойственны отдельные модернистские мотивы, склонность к эстетизму, камерности или к поэтизации чувств первозданного человека. Основоположниками акмеизма считаются Н. С. Гумилев (1886 – 1921) и С. М. Городецкий (1884 – 1967). В новую поэтическую группу вошли А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, М. А. Зенкевич, М. А. Кузмин и др.

Преемственно связанные с символизмом («символизм был достойным отцом», – писал Гумилев), акмеисты хотели заново открыть ценность человеческого существования, и если в представлении символистов мир предметных явлений был отблеском высшего бытия, то акмеисты принимали его как истинную реальность.

О полном принятии реального мира писал и Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю.... После всяких „неприятий“ мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий». Гумилев писал: «Как адамисты, мы немного лесные звери»; Городецкий, в свою очередь, утверждал, что поэты, как и Адам, должны заново ощутить всю прелесть земного бытия. Эти положения были иллюстрированы стихотворением Городецкого «Адам», опубликованным в третьем номере «Аполлона» за тот же год (с. 32):

Акмеисты в отличие от символистской туманности провозгласили культ реального земного бытия, “мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь”. Но вместе с тем они пытались утвердить, прежде всего, эстетико-гедонистическую функцию искусства, уклоняясь от социальных проблем в своей поэзии. В эстетике акмеизма отчетливо выражались декадентские тенденции, а теоретической основой его оставался философский идеализм. Однако среди акмеистов были поэты, которые в своем творчестве смогли выйти из рамок этой

«платформы» и обрести новые идейно-художественные качества (А. А. Ахматова, С. М. Городецкий, М. А. Зенкевич).

Творчество А. А. Ахматовой (А. А. Горенко, 1889 – 1966) занимает особое место в поэзии акмеизма. Ее первый поэтический сборник “Вечер” вышел в 1912 году. Критика сразу же отметила отличительные черты ее поэзии: сдержанность интонаций, подчеркнутую камерность тематики, психологизм. Ранняя поэзия Ахматовой глубоко лирична, эмоциональна. Своей любовью к человеку, верой в его духовные силы и возможности она явно отходила от акмеистической идеи «первозданного Адама».

Первые сборники А. Ахматовой «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) принесли ей большую известность. Замкнутый, узкий интимный мир отображается в её творчестве, окрашенном в тона грусти и печали:

Я не прошу ни мудрости, ни силы.
О, только дайте греться у огня!
Мне холодно...
Крылатый иль бескрылый,
Веселый бог не посетит меня.

Тема любви напрямую связана со страданием

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Характеризуя раннее творчество А. Ахматовой, Ал. Сурков говорит, что она предстает «... как поэт резко очерченной поэтической индивидуальности и сильного лирического таланта... подчеркнуто «женских» интимно-лирических переживаний...». А. Ахматова понимает, что “мы живем торжественно и трудно», что «где-то есть простая жизнь и свет», но отказаться от этой жизни она не хочет:

Да, я любила их, те сборища ночные –
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

Акмеисты стремились вернуть образу его живую конкретность, предметность, освободить его от мистической зашифрованности, о чем высказался О. Мандельштам, уверяя, что русские символисты «... запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это, может, значит, такое, что сам потом рад не будешь». И вместе с тем, акмеисты утверждают, что их образы резко отличаются от реалистических, по выражению С. Городецкого, они «...рождаются впервые» «как невиданные доселе, но отныне реальные явления». Этим определяется изысканность и своеобразная манерность акмеистического образа звериной дикости он ни предстал. Например, у Волошина:

Люди – звери, люди гады,
Как стоглазый злой паук,
Заплетают в кольца взгляды.

Круг этих образов сужен, чем достигается чрезвычайная красота, и что позволяет добиваться при описании его все большей изысканности:

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.
Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой.
И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь – трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.

(О. Мандельштам)

Значительно по своей художественной ценности литературное наследие Н. С. Гумилева. В его творчестве преобладала экзотическая и историческая тематика, он был певцом “сильной личности”. Гумилеву принадлежит большая роль в развитии формы стиха, отличавшегося чеканностью и точностью.

Такие поэты, как С. Городецкий, А. Ахматова, В. Нарбут, М. Зенкевич не смогли эмигрировать. Например, А. Ахматова, которая не поняла и не приняла революцию, покинуть родину отказалась:

Мне голос был.
Он звал утешно,
Он говорил: “Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид”.
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух.

Не сразу вернулась она к творчеству. Но вторая мировая война вновь пробудила в ней поэта, поэта-патриота, уверенного в победе своей Родины (“Мужество”, “Клятва” и др.). А. Ахматова в своей автобиографии писала, что для нее в стихах “... связь моя со временем, с новой жизнью моего народа”.

Тема № 15. Модернизм в художественной литературе

План:

1. Тенденции развития модернизма.
2. Эстетическая концепция модернизма.
3. Проблемы поэтики модернизма и судьба литературных традиций.
4. Архитектоника художественного произведения.

Литературоведческий минимум: модернизм, эстетическая концепция, архитектоника художественного произведения, литературные традиции, поток сознания, авангардизм, абсурд, сюрреализм, философские и психологические концепции, фрейдизм, нищезанство, дегуманизация.

Рекомендуемая литература:

- Белый А. Петербург. М., 1988
Голубкова М.М. Русская литература XX века. М., 2002
Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л. Сов. писатель, 1988
Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998
Литературное произведение: основные понятия и термины. (Под ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
Литературный энциклопедический словарь (под общ. редакцией В.М.Жожевникова и П.А.Николаева).
Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Модернизм - эстетическая концепция, которая складывалась в начале XX века, как вследствие пересмотра философских основ и творческих принципов культуры XIX века, которые продолжались на протяжении нескольких десятилетий. Понятие “МОДЕРНИЗМ” (франц. *moderne* - новейший, современный) включало многие явления литературы и искусства XX в., рожденные в начале этого века, новые по сравнению с реализмом предшествующего столетия. Однако и в реализме этого времени появляются новые художественно-эстетические качества: расширяются “рамки” реалистического видения жизни, идет поиск путей самовыражения личности в литературе и искусстве. Характерными чертами искусства становятся синтез, опосредованное отражение жизни в отличие от критического реализма XIX столетия с присущим ему конкретным отображением действительности. С этой особенностью искусства связаны широкое распространение неоромантизма в литературе, живописи, музыке, рождение нового сценического реализма. Модернизм сформировался в условиях приближения социально-исторического кризиса, апогеем которого стала первая мировая война. В этих условиях все более ясно проявляется неспособность объяснить мир с позитивистской точки зрения. Идеиная противоречивость, неоднозначность были присущи не только художественным направлениям и течениям, но и творчеству отдельных писателей, художников, композиторов. Это был период обновления разнообразных видов и жанров художественного творчества, переосмысления, всеобщей переоценки ценностей. Неоднозначным становилось отношение к наследию революционных демократов даже в среде прогрессивно мыслящих деятелей культуры. Новые концепции в естественных науках и в гуманитарных сферах приводят к существенным изменениям общей картины мира, которые непосредственно отражались в и в искусстве модернизма.

Термин «модернизм» применяется как обозначение самых разных нереалистических течений в искусстве и литературе, возникших накануне или после первой мировой войны, в которых предпринимались попытки отразить новые общественные и психологические явления новыми художественными

средствами. Первые представители Дж.Джойс, М.Пруст, Ф.Кафка совершили ряд важных творческих открытий, на основе которых затем стали возникать целые литературные течения: экспрессионизм, футуризм, экзистенциализм, сюрреализм, и др. Общим было утверждение, что жизнь абсурдна и поэтому невозможно отобразить её средствами традиционной поэтики – реалистической или романтической. Писатели – модернисты стремились изобразить действительность отражённую в человеческом подсознании, или с помощью нового искусственного языка (футуризм), или на основе новых выразительных средств, или же создавая принципиально новые жанры (антироман и антидрама).

Три крупнейших писателя модернизма — ирландец Джеймс Джойс (1882–1943 гг.), француз Марсель Пруст (1871–1922 гг.), Франц Кафка (1883–1924 гг.). Каждый из них в своем направлении реформировал искусство слова XX века, каждый считается великим зачинателем модернизма.

В начале XX века возникают явления, которые отобразили стремление модернизма к взаимодействию с другими направлениями в искусстве, к творческому использованию достижений культуры прошлого. Наиболее ярко это проявилось в неоромантизме, определяющей чертой которого является возможность преодолеть разрыв между идеалом и действительностью благодаря могущественной силе личности, способной превратить желанное в действительное. Эти черты присущи творчеству К.Гамсуна.

В модернизме были и течения, которые стремились в корне обновить художественную систему, отказываясь от культурной традиции. Эти течения получили название “авангардизм” (от фр *avantgarde* – передовой). Наиболее распространенные течения авангардизма - футуризм и сюрреализм.

Футуризм (от лат *futurum* - будущее) возник в Италии. В 1909г. Ф.Маринетти опубликовал “Манифест футуризма”, в котором огласил разрыв с традиционной культурой, которая не может удовлетворить современного человека. Футуристы воспевали город как высшее проявление достижений человеческой цивилизации. Они открыла трагедию современной урбанизации -

трагедии неподчинения человеческой личности. Они стремились воссоздать мировосприятие “безличностного” человека.

Сюрреализм от французского «surrealisme» - надреализм. Сюрреалисты опирались на подсознание человека, один из способов сюрреалистического искусства - использование «автоматического письма»: подсознание подсказывает запись первого, что пришло в голову, на чем сосредоточилось внимание (описание случайных предметов и вызванных ими ассоциаций).

Кафку считали пророком 20 века, основателем темы абсурда в литературе XX века и религиозным мыслителем, сочинения которого следует рассматривать «в категориях святости, но не литературы». Давно вошли в лексикон интеллигенции такие выражение: «кафкинская ситуация», «кафкинский абсурд», «кафкинский кошмар». Среди писателей, пред которыми склонялся Кафка, следует, прежде всего, вспомнить И.В. Гете, Г. Клейста, Г. Флобера, Ч. Диккенса, Ф. Достоевского.

Описывая свои фантазии, Кафка достигал уровней подсознания, закрытых для более обычных подходов. Все самые лучшие его произведения пронизаны самоанализом, основанным на бесконечных поисках в самом себе. Его рассказы и романы построены по законам фантастической логики сновидений, но вместе с этим отражают реалистические подробности повседневной жизни. Прежде всего, писателя интересуют универсальность взаимоотношения личности с миром, самые общие вопросы духовного бытия.

Всеохватывающее, самое значащее писатель объединяет с самым мелким, личным - точнее сказать с теми событиями, которые происходили в его собственной жизни. Отсюда, - решающая роль автобиографического начала в прозе Кафки. В большинстве рассказов и романов Кафки неожиданная ситуация возникает в жизни героя, который пытается понять ее содержание и сберечь свою индивидуальность перед силами, которые вмешиваются в его жизнь. В романе «Процесс» героя обвиняют в недоказанных преступлениях, и, в конце концов, казнят.

В романе «Замок» землемер безуспешно пытается связаться со своим работодателем, но вместо этого получает ряд непонятных сообщений. Персонажи пытаются найти разумное объяснение абсурдной системе и сберечь свое «я» в мире, который решил уничтожить независимого человека. Кафка представляет себе современный мир, избавленный возможности самореализации, таким, который пугает, порождает чувство вины и мании преследования. В созданном Кафкой мире действует иная логика, которой нет смысла удивляться.

О превращении Грегора Замзы в насекомое (новелла «Превращение») рассказывается как о чем-то обыденном. Герой думает о службе, на которую боится опоздать, опасается, что о происшедшем узнает его начальство. Он старается внушить окружающим, что ничего особенного не случилось, творчество Кафки является образцом модернистской прозы. Художественный мир Кафки характеризуется соединением фантастического и обыденного, трагического и иронического, натуралистических деталей, и сложной, темной символики. Стиль и представление Кафки стали неотъемлемой частью современной литературы, существенным компонентом творчества таких самобытных писателей, как Жан Поль Сартр, Габриель Гарсиа Маркес, Беккет.

Любимый персонаж модернистов-прозаиков - «маленький человек», чаще всего образ среднего служащего (типичными есть маклер Блум в «Улиссе» Джойса или Грегор в «Превращении» Кафки), так как тот, кто страдает, незащищенная личность, игрушка высших сил.

«Абсурд - это метафизический залог человека в мире», - пишет А. Камю в «Мифе о Сизифе». Другое его выражение (источник то же): «Жить в полном осознании бессцельности жизни - вот ужасная судьба человека и вместе с тем основание ее величия». Эти слова могли бы стать эпиграфом почти к любому произведению модернистов. Их герои существуют в мире, где «нет указаний ни на земле, ни на небе» (Жан Пол Сартр), там, где человек создает личные моральные нормы, осуществляя акт свободного выбора. Жизненный путь персонажей - ряд ситуаций, личное поведение - ряд актов выбора, причем

настоящий выбор реализовывается в «пограничных», часто нереальных ситуациях. Герои модернистов живут, будто вне реального времени; общество, власть или государство для них - какие-то вражеские феномены иррациональной, если откровенно - мистической природы. Камю ставит знак равенства, например, между жизнью и чумой. Вообще в изображении модернистов-прозаиков, зло по обыкновению окружает героев со всех сторон. Все, что происходит с героями произведений модернистов, происходит всегда и некогда, везде и нигде. Но вопреки внешней ирреальности сюжетов и обстоятельств, которые изображаются, через достоверность деталей создается ощущение действительности или даже будничности этих мифических ситуаций, похожих на ту, в которой, «проснувшись как-то утром после беспокойного сна, Грегор Замза увидел, что он в собственной кровати превратился на ужасное и безобразное насекомое».

Модернистскую литературу характеризует, прежде всего, отторжение традиций XIX века, их консенсуса между автором и читателем. Конвенции реализма, к примеру, были отвергнуты Францем Кафкой и другими романистами, в том числе и в экспрессионистической драме, а поэты отказывались от традиционной метрической системы в пользу верлибра. Модернистские писатели видели себя как авангард, окинувший буржуазные ценности, и заставляли читателя задуматься, применяя сложные новые литературные формы и стили. В художественной литературе принятое течение хронологического развития событий было поставлено с ног на голову Джозефом Конрадом, Марселем Прустом и Уильямом Фолкнером, в то время как Джеймс Джойс и Вирджиния Вульф ввели новые способы отслеживать поток мыслей своих героев при помощи стиля «поток сознания».

Импрессионизм как литературное течение возник в начале XX века. Термин «импрессионизм» - от французского языка - «впечатление». Импрессионисты творчески восприняли бодлеровский тезис о способности художника своеобразно увидеть мир. Передача художественными способами чисто субъективного впечатления - главный признак импрессионизма.

Это субъективное впечатление передается в игре ассоциаций, что вызывает предмет изображения, сложных субъективных метафор, лиризме рассказа, цветных и звуковых образах. Яркий пример импрессионистской прозы - творчество Ги де Мопассана, М. Коцюбинского, К.Гамсуна. Черты импрессионизма присущи поэзии Р.М.Рильке, М.Цветаевой.

Модернизм - явление интернациональное, состоящее из разных школ: имажизм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм и др. Это - эволюционное развитие в литературе, участники которого объявили о разрыве не только с традицией реалистического правдоподобия, но и с западной культурно-литературной традицией, вообще. Любое предшествующее направление в литературе определяло себя через отношение к классической традиции: можно было прямо провозглашать античность моделью художественного творчества, как классицисты, или предпочитать античности средневековье, как романтики, но все культурные эпохи до модернизма потому сегодня и называются все чаще “классическими”, что развивались в русле классического наследия европейской мысли. Модернизм - культурная и литературная эпоха, давшая новые ответы на “вечные” вопросы. Как писал английский поэт С. Стендер в 1930 году: “Мне представляется, что модернисты сознательно устремлены к тому, чтобы создать совершенно новую литературу. Это следствие их ощущения, что наша эпоха во многих отношениях беспрецедентна и стоит вне любых условностей прошлого искусства и литературы”.

Поколение первых модернистов остро ощущало исчерпанность форм реалистического повествования, их эстетическую усталость. Модернисты превыше всего ставят ценность индивидуального художественного видения мира; создаваемые ими художественные миры уникально несхожи друг с другом, на каждом лежит печать яркой творческой индивидуальности. Им выпало жить в период, когда рухнули ценности традиционной гуманистической культуры. “Свобода” означала очень разные вещи в западных демократиях и в тоталитарных государствах; кровопролитие первой мировой войны, в которой

впервые было применено оружие массового поражения, показала истинную цену человеческой жизни для современного мира; гуманистический запрет на боль, на физическое и духовное насилие сменился практикой массовых расстрелов и концлагерей. Модернизм — искусство дегуманизированной эпохи (термин испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета); отношение к гуманистическим ценностям в модернизме неоднозначно, но мир у модернистов предстает в жестком, холодном свете. Используя метафору Дж. Конрада, можно сказать, что герой модернистского произведения словно остановился на ночлег в неудобной гостинице на краю света, с весьма подозрительными хозяевами, в обшарпанной комнате, освещенной безжалостным светом лампочки без абажура.

Человеческое существование модернисты осмысливают как краткий хрупкий миг; субъект может осознавать, или не осознавать трагизм, бренность нашего абсурдного мира, и дело художника - показать ужас, величие и красоту, заключенные вопреки всему в мгновеньях земного бытия. Социальная проблематика, игравшая столь важную роль в реализме XIX века, в модернизме дается косвенно, как неразрывная часть целостного портрета личности.

Главная сфера интереса модернистов - изображение взаимоотношений сознательного и бессознательного в человеке, механизмов его восприятий, прихотливой работы памяти. Модернистский герой берется, как правило, во всей целостности своих переживаний, своего субъективного бытия, хотя сам масштаб его жизни может быть мелким, ничтожным. В модернизме находит продолжение магистральная линия развития литературы Нового времени на постоянное снижение социального статуса героя; модернистский герой - это любой и каждый человек.

Модернисты научились описывать такие душевные состояния человека, которые литература раньше не замечала, и делали это с такой убедительностью, что это казалось буржуазным критикам оскорблением нравственности и профанацией искусства слова. В наше время, когда большинство шедевров модернистской литературы читаются, переводятся на другие языки, а также

изучаются по вузовской программе, нам нетрудно ощутить высокохудожественность модернистских произведений.

Бушующее начало XX века сопровождался и социальными сдвигами, и развитием научной мысли, старый мир изменялся на глазах, причем изменения часто опережали возможность их рационального объяснения, которое приводило к разочарованиям в рационализме. Для их осознания нужны были новые приемы и принципы обобщения восприятия действительности, новое понимание места человека во вселенной (или «Космосе»). Не случайно большинство представителей модернизма искало мировоззренческую подпочву в популярных философских и психологических концепциях, которые уделяли внимание проблемам индивидуальности: во фрейдизме и ницшеанстве. Разнообразие исходных концепций мировосприятия, кстати, во многом обусловила и самое разнообразие направлений и литературных манифестов: от сюрреализма до дадаизма, от символизма до футуризма и т.п. Но и прославление искусства как разновидности тайного мистического знания, которое противопоставляется абсурдности мира, и вопрос о месте личности с ее индивидуальным сознанием в Космосе, склонность к созданию собственных новых мифов разрешают рассматривать модернизм как единое литературное направление. Основные литературные течения модернизма:

Импрессионизм как литературное течение возник в начале XX века. Термин «импрессионизм» - от французского языка – «впечатление». Импрессионисты творчески восприняли бодлеровский тезис о способности художника своеобразно увидеть мир. Передача художественными способами чисто субъективного впечатления - главный признак импрессионизма.

Это субъективное впечатление передается в игре ассоциаций, что вызывает предмет изображения, сложных субъективных метафор, лиризме рассказа, цветных и звуковых образах. Яркий пример импрессионистской прозы - творчество Ги де Мопассана, М. Коцюбинского, К.Гамсуна. Черты импрессионизма присущи поэзии Р.М.Рильке, М.Цветаевой.

Экспрессионизм (от французского expression -выражение) - течение в искусстве и литературе, выразившее в период первой мировой войны и

последовавших революционных потрясений, ощущение кризиса буржуазного мира. Произведения экспрессионистов во всех родах искусства отличаются нервной дисгармонией, не естественностью пропорций. В литературных произведениях экспрессионистов отсутствовали живые характеры. Поэтому главными жанрами этой литературы были лирическая поэзия и публицистическая драма, превращавшаяся под пером экспрессионистов в страстный монолог автора.

Наибольшего расцвета экспрессионизм достиг в Германии. Однако в России это течение не получило самостоятельного развития. Возможно лишь аналогии его с творчеством раннего Маяковского.

Экзистенциализм (от латинского *existential* – существование) - философско-эстетическое течение XX века, получившее широкое отражение в художественной литературе западной Европы, США, Японии. Идеи экзистенциализма выразились у писателей, принадлежащих к различным литературным течениям, таким, как символизм, школа «потока сознания», и даже у некоторых представителей реализма. Некоторые писатели-экзистенциалисты выражают взгляды преимущественно в художественной или полухудожественной форме в философских романах, новеллах и т.п. В основе экзистенциализма лежит понятие человеческого существования (экзистенции) своего рода внутреннего ядра личности, которое, по мнению представителей экзистенциализма, сохраняется лишь тогда, когда человек теряет все связи с обществом, все свои общественные определения и функции. Самый яркий и полный вид подобной ситуации – ситуация перед лицом смерти. Идеи экзистенциализма нашли своё отражение у Ф.М. Достоевского, Л.Андреева, Ф.Сологуба, и др.

Литература абсурда - «Абсурд - это метафизический залог человека в мире, - пишет А. Камю в «Мифе о Сизифе». Жить в полном осознании бесцельности жизни - вот ужасная судьба человека и вместе с тем основание ее величия». Эти слова могли бы стать эпитафией почти к любому произведению модернистов. Их герои существуют в мире, где «нет указаний ни на земле, ни

на небе» (Жан Пол Сартр), там, где человек создает личные моральные нормы, осуществляя акт свободного выбора. Жизненный путь персонажей - ряд ситуаций, личное поведение - ряд актов выбора, причем настоящий выбор реализовывается в «пограничных», часто нереальных ситуациях. Герои модернистов живут, будто вне реального времени; общество, власть или государство для них - какие-то вражеские феномены иррациональной, если откровенно - мистической природы. Камю ставит знак равенства, например, между жизнью и чумой. Вообще в изображении модернистов-прозаиков, зло по обыкновению окружает героев со всех сторон. Все, что происходит с героями произведений модернистов, происходит всегда и некогда, везде и нигде.

Тема № 16. Русский постмодернизм

План:

1. Постмодернизм как теоретико-литературная проблема
2. Историко-культурный контекст возникновения и развития постмодернизма.
3. Постмодернистская концепция художественности: культура как единственная реальность; интертекстуальность; новое самосознание автора.

Литературоведческий минимум: постмодернизм, общеэстетический феномен, Принцип деконструкции, детерминизм, интертекстуальность, демонтаж, инволюционизм, эстетическая концепция.

Рекомендуемая литература:

Голубкова М.М. Русская литература XX века. М., 2002

Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998

Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - М., 1998.

Костиков Г.К. От структурализма к постмодернизму. - М., 1998.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х - начала 90-х годов XX века. - Минск, 1998.

Руднов В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. - М., 1997.

Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. - М., 1999.

Эпштейн М. Постмодерн в России. - М., 2000.

Термин «постмодернизм» появляется в период первой мировой войны в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1914). В 1934 году в своей книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» литературовед Ф.де Онис применяет его для обозначения реакции на модернизм. В 1947 году Арнольд Тойнби в книге «Постижение истории» придает постмодернизму культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре.

«Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм? Это направления искусства, несшего с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера». Это утверждение Юнга 20-х годов неоспоримо. «Современная нам эпоха, очевидно, нуждалась в появлении постмодернизма», - писала Сушилина И.К. в своей книге «Современный литературный процесс в России»⁴. Кризисное состояние современного мира, с присущими ему тенденциями распада целостности породило сложную культуру. В ее основе лежат идеи нового гуманизма.

Термин «постмодернизм» имеет различные толкования. Как пишет И.П. Ильин, это "многозначный, динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-этических представлений». Постмодернизм выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, ощущения места и роли человека в окружающем мире.

Постмодернизм как литературное направление новой культурно-исторической эпохи - постмодерна - сформировался в 60-е годы XX столетия на Западе. С начала 80-х годов XX века постмодернизм был осознан как

⁴ Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. М., Московский государственный университет печати, 2005.

общеэстетический феномен, специфическое явление в философии и литературе. Философские корни постмодерна нельзя игнорировать, они могут помочь осознать этот феномен современной культуры.

Постмодернистская культура в силу ее концептуальных положений выдвигает идею деконструкции, демонтажа как основного принципа современного искусства. В деконструкции, как ее понимают постмодернисты, не уничтожается прежняя культура, напротив, связь с традиционной культурой даже подчеркивается, но в то же время внутри нее должно производиться что-то принципиально новое, иное. Принцип деконструкции - важнейший типологический код культуры постмодерна, так же как и принцип плюрализма, естественно, не в том вульгаризированном понимании этой философской категории, которое было характерно для нас в эпоху перестройки. Плюрализм в постмодерне - это действительно концепция, «согласно которой все существующее состоит из множества сущностей, не сводимых к единому началу». Таковы в самых общих чертах методологические основы постмодернизма как литературного направления.

Элементы постмодернистской поэтики встречаются в мировой литературе и других эпох. Однако как система, имеющая определенную целостность, постмодернизм сформировался все-таки только в современном литературном процессе. Постмодернизм вообще не ставит задачи отражения действительности, он создает собственную «вторую» реальность, в функционировании которой исключаются всякая линейность и детерминизм. Именно поэтому в поэтике постмодернизма совершенно отсутствует самовыражение художника, в отличие от модернизма, где самовыражение («как Я вижу мир») - основополагающая черта художественного мира. Художник-постмодернист с определенной дистанции без всякого своего вмешательства наблюдает за тем, как устроен мир, становящийся в его тексте, что это за мир? Естественно, в этой связи самой важной чертой постмодернистской поэтики оказывается так называемая интертекстуальность.

Интертекстуальность - это не простая совокупность цитат, каждая из которых имеет свой устойчивый смысл. В интертекстуальности отвергается устойчивый смысл какой-либо культурной ассоциации - цитаты. Интертекст - особое пространство схождения бесконечного множества цитатных осколков разных культурных эпох. В таком качестве интертекстуальность не может являться чертой мировосприятия художника и никак не характеризует его собственный мир. Интертекстуальность в постмодернизме - бытийная характеристика эстетически познаваемой реальности.

М. Эпштейн считает, что постмодернизм (или post modernity) - это «эпоха в истории культуры, начавшаяся с Ренессанса и закончившаяся в середине XX в., связанная с верой в осмысленность мира и прогресс человечества». В. Курицын числит появление в России постмодернизма после социалистического реализма. М. Шапир полагает, что постмодернизм появился в России после авангарда.

«Постмодернизм - это протест против дурной бесконечности в представлении об истории культуры, располагающей один этап после другого, выстраивающей единую линию развития", - пишет Л.Г. Федорова. Постмодернизм отнюдь не отменяет всю предшествующую культуру, но надстраивается над ней, а для «возникновения постмодернизма как специфического мировоззрения и представления о культуре необходим был социально-исторический и эстетический опыт XX века».

Что такое постмодернизм? В словаре культурологических терминов читаем: «Постмодернизм стоит в ряду течений, описывающих уникальность нашего переживания ситуации конца XX века, всю сумму культурных настроений, философскую оценку последних тенденций в развитии культуры. Постмодернизм означает «после модернизма», т. е. показывает преемственность и вполне определённое отношение к модернистским тенденциям в культуре. Течение постмодернизма складывалось в конце 60-х годов, в эпоху культурного кризиса в США. В целом постмодернизм - это выражение мировоззрения, переход к новому витку в развитии культуры,

размывание границ, рамок между формами культурной деятельности. В эпоху постмодернизма происходит эклектическая интеграция искусства, науки, философии и религии. Всё это напоминает возврат к синкретизму, но на более высоком мировоззренческом уровне. Постмодернизм лишён стремления к исследованию глубинных проблем и процессов бытия, он стремится к простоте и ясности, к совмещению культурных эпох. Поверхностное, но синтетическое отражение мира, суть человеческого сознания. Мир нужно не понимать, а принимать. Весь слой культуры в концепции постмодернизма становится достоянием рефлексирующего ума. Подлинный мир постмодернизма - лабиринт и полумрак, зеркало и неясность, простота, не имеющая смысла. Законом, определяющим отношение человека к миру, должен стать закон иерархии допустимого, суть которого состоит в мгновенном объяснении истины на основе интуиции, которая возводится в ранг основного принципа этики. В этом определении проскакивают такие характеристики постмодернистского искусства, как:

- 1) его преемственность по отношению к модернизму;
- 2) размытость границ между искусством и другими сферами культуры;
- 3) целостное, но поверхностное представление о мире;
- 4) конформизм по отношению к окружающей жизни;
- 5) «лабиринт и полумрак, зеркало и неясность, простота, не имеющая смысла».

Даже и из этих признаков постмодернистского мировоззрения вырисовывается не очень весёлая картина (по крайней мере начиная с третьего пункта), но она станет ещё более печальной, если мы укажем на главную, ведущую черту постмодернизма, о которой не упоминается в данном определении, - на его инволюционизм. Инволюционизм был характерен для модернизма, что мы видели на примере русского футуризма с его стремлением разрушить искусство. Инволюционизм унаследован от модернизма и постмодернизмом. Из него вытекают и размытость границ между искусством, религией, наукой и другими сферами культуры, что свидетельствует о кризисе

искусства в области его собственных форм, и поверхностное представление о мире, и конформизм (т.е. пассивность и приспособленчество) его представителей по отношению к окружающей жизни, и тяга к бессмысленности.

В русской литературе постмодернизм возник позднее, чем на Западе, что объясняется активным подавлением в советском обществе всех форм художественного творчества, разрушавших каноны социалистического реализма, а также политикой культурной изоляции, препятствовавшей усвоению зарубежного литературного опыта. И создавался он, в отличие от Запада, представителями неофициального искусства, не только не имевшими возможности печататься на родине, кроме как в самиздате, но и подвергавшимися преследованиям со стороны властей. Однако и в неофициальной культуре постмодернисты занимали особое положение, отвергая книги авторов, видевших в литературе не цель, а средство, подчинявших эстетику политике, не ставивших перед собой задач эстетического обновления искусства слова.

В постмодернизме можно выделить два категориальных доминантных качества, пишет Я.В. Погребная:

- 1) "принцип айсберга", т.е. уход текста корнями вглубь истории и культуры;
- 2) ориентация культуры не на действительность, а на культуру же.

Формируя нового читателя, постмодернизм создает и новую действительность, в которой реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми. Истинное имя табуируется, заменяется псевдонимом, даже превращается в псевдоним (Саша Соколов, Пригов Дмитрий Александрович) или заменяется именем двойника (Алиханов у С. Довлатова, Мемозов у В. Аксенова).

Эстетическая концепция В.В. Набокова занимает особое место в истории русской культуры. Взаимоотношения его с читателем обычно определяют как "игру в прятки". В набоковских книгах автор-невидимка разыгрывает с читателем "свою любимую обманную игру". Н. Берберова, подчеркивая

новаторство текстов В.В. Набокова, отмечала, что он сам придумал свой метод и сам осуществил его? и что он не только пишет по-новому, но и учит читать по-новому, т.е. создает нового читателя.

Говоря о соотношении героя и имени в "новой прозе", О.Дарк выделяет у Набокова две тенденции:

- 1) имя легко заменимо и становится псевдонимом;
- 2) имя, прикрепляясь к герою, наделяет его новым жизненным сценарием.

Если истинное имя скрывается, прячется под псевдонимом, то это как бы «шарада в романе». Безымянность героя, «спрятанность» его настоящего имени обеспечивает ему возможность жить в том мире, который он творит из своего воображения («Соглядатай», «Облако, озеро, башня», «Занятой человек»).

Замена истинного имени героя псевдонимом «обеспечивает ему возможность сверхбытия, движения между мирами, ни один из которых не может быть признан действительным». Сам В.В. Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» говорит о расплывчатости понятия реальности. Имена Марина, Аква и Люсинда ("Ада") не столько называют героинь, сколько указывают на стихии моря, воды, света. Удваивающиеся имена Герман Герман («Отчаяние») и Гумберт Гумберт («Лолита») указывают на их замкнутость в «метафизическом кругу».

Русские писатели-постмодернисты, как В. Пелевин, С. Соколов, С. Довлатов, Т. Толстая, В. Сорокин и В.Ерофеев создали свой особый художественный мир. В этом отношении своеобразны и самобытны творчества А. Битова, А. Синявского, В. Пьецуха, В. Войновича, В. Аксёнова, Л. Петрушевской и др. Основные признаки постмодернистской прозы этих писателей:

- 1) подход к искусству как своеобразному коду, то есть своду правил организации текста;
- 2) попытка передать своё восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения;

3) скептическое отношение к любым авторитетам, тяготение к пародии; значимость, самоценность текста ("авторитет письма");

4) подчёркивание условности художественно-изобразительных средств ("обнажение приёма");

5) сочетание в одном тексте стилистически разных жанров и литературных эпох.

Вся проблема в том, что нельзя представлять себе модернизм или постмодернизм как абсолютную хаотизацию наших представлений о мире. В идеальном виде такая хаотизация существует лишь в теории, а в конкретных произведениях искусства она представлена лишь в виде тенденции, сосуществуя с другою - упорядочивающей, созидательной - тенденцией. Абсолютных инволюционистов не бывает ни в искусстве, ни в науке, ни в какой-либо другой сфере культуры. Всё дело в том, чтобы в конкретном произведении искусства суметь увидеть, какая из этих тенденций - созидательная или разрушительная - в нём преобладает. Есть авторы, разрушительная тенденция у которых бросается в глаза (как, например, у модерниста В.Гнедова или постмодерниста В.Сорокина), но есть и такие, в произведениях, которых эту тенденцию трудно признать за господствующую.

Критик А.С. Карпов так охарактеризовал почву, на которой вырос постмодернизм в искусстве, и некоторых её российских представителей: «Специфика постмодернизма в искусстве основательно охарактеризована в работах Р. Барта, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, Ж.-Ф. Лиотара и др.».

Исходным для его возникновения и становления объявляется отказ от прежних рационалистически обоснованных культурных ценностей, от веры в универсальный характер критериев, основывавшихся на принципах разума и прогресса, в существование причинно-следственных связей меж элементами, составляющими мир, и т. д. В ситуации, которая складывается в литературе, и не только в литературе, в России на рубеже 80-90-х годов, эти тенденции в развитии искусства находят особенно благодатную почву... Крах идеалов отзывается отказом от упорядоченности в свете не только идеологии, но также

этики и эстетики, в результате чего прежняя системность сознания сменяется мозаичностью, фрагментарностью. Стремление к натуралистической обнажённости при изображении реальности соединяется со стремлением выйти за её (реальности) пределы в области мистического (Л. Петрушевская, В. Орлов) - так обнаруживает себя желание найти более глубокие, лежащие на уровне естественного, инстинктивного, основания и причины человеческого существования в условиях, когда задача жить сменяется необходимостью выжить. Возникающее в постсоветскую эпоху состояние мира может быть охарактеризовано как хаотическое... Ощущение самодостаточности может отзываться в литературе убеждённостью в необходимости «полного разрыва с традиционной литературой» (Вик. Ерофеев). И - столь часто встречающимся стремлением сделать сюжетным центром произведения творческий акт, закрепляя тем самым «концепцию автономности творческого сознания» (М. Липовецкий). Тяга к метарассказу актуализируется в искусстве постмодернизма, где главным героем (у А. Битова, С. Соколова, Ю. Буйды и др.) оказывается писатель и его взаимоотношения не столько с реальной действительностью, сколько с текстом, служащим сюжетной основой произведения. Но такая замкнутость литературы на себя ведёт, с одной стороны, к убеждению в возможности представить «мир как текст», а с другой - к сведению «главной проблематики творчества» к взаимодействию "тела и текста" (Вл. Сорокин). И если в первом случае центральным персонажем произведения поистине является *homo sapiens*, т. е. человек разумный, мыслящий, то во втором - отправляющий физиологические потребности. И это отнюдь не метафора по отношению к сочинениям Вл. Сорокина, которые - ещё не будучи напечатанными - оказывались в числе претендентов на престижную литературную премию Букера... Об упомянутой потребности адепты постмодернизма (являющегося, если верить Вик. Ерофееву, "настоящим проявлением свободы", до которой "ни критик, ни читатель ещё ... не дошёл") твердят часто, обуреваемые, по собственному признанию, желанием сокрушить свойственную русской литературе духовность - "пафос постижения мира,

пафос Достоевского, Пушкина, пафос приоритета духовных поисков над поисками физиологическими" (Яркевич). О том, как протекает процесс смены упомянутых приоритетов, особенно отчётливое представление, даёт творчество Вик. Ерофеева. При встрече с самодовольным героем (а в постмодернистском искусстве он принципиально отождествляется с автором) его сочинений трудно не вспомнить о трагической фигуре центрального персонажа поэмы Вен. Ерофеева "Москва - Петушки", страшной ценой расплатившегося за несовершенство мира».

В работе «Русский постмодернизм» М.Н. Липовецкий анализирует исследования зарубежных авторов о постмодернизме в литературе - учение Р. Барта об интертекстуальности, в соответствии с которым всякий текст связан тысячами нитей с другими текстами, теорию Б. Гройса о стратегии автора постмодернистского текста на нивелировку своего присутствия в тексте, учение Й. Хейзинги об игре как главном факторе культурогенеза и др. Среди теоретиков постмодернизма М.Н. Липовецкий совершенно справедливо ставит на первое место тех, кто увидел главную черту постмодернистского (авангардистского) сознания - сознательное или бессознательное стремление к хаосу, которое выражается в деиерархизации системных представлений о мире. Он выделил среди них, в частности, Й. Ван Баака. «Как показывает Й. Ван Баак, - писал он, - концепция деиерархизации проявляется на всех уровнях поэтики авангардистского текста: "В предельных случаях деиерархизация может привести к тому, что сочетание элементов авангардистского мира представляется лишённым любой упорядоченности (аномия)". Но при этом все, даже, казалось бы, несоотносимые художественные элементы, находятся в состоянии непрерывного и непримиримого конфликта. В этой конфликтности исследователь видит отличительное качество авангардистской художественности. Постмодернизм, продолжая авангардистскую деиерархизацию, вместе с тем лишает её конфликтности: сочетания разнородных элементов теперь носят сугубо игровой характер, конфликт, если он и есть, то разыгрывается - симулируется, по сути дела. Благодаря

постмодернистской игре авангардистская разорванность сменяется неустойчивой, условной, иллюзорной и всё же целостностью игровой вовлечённости, объединяющей гетерогенные элементы и коды текста».

Национальное своеобразие постмодернистского произведения определяют: язык (как первичная семиотическая система), использованный для создания языка литературного; доминирование в тексте деконструируемых цитации из данной национальной культуры; внимание к проблемам, особо важным для страны, которую представляет данная литература, или непосредственно к национальной проблематике, рассмотренной сквозь призму культурфилософии; национальный склад мышления, тип юмора, иронии и некоторые другие признаки более частного характера.

В развитии постмодернизма в русской литературе можно выделить три периода, три волны:

- конец 60-х—70-е гг. — период становления;

- конец 70-х—80-е гг. — утверждение в качестве литературного направления, в основе эстетики которого лежит постструктуралистский тезис "мир (сознание) как текст" и основу художественной практики которого составляет деконструкция культурного интертекста;

- конец 80-х—90-е гг. — период легализации.

Художественное своеобразие русского постмодернизма более глубоко раскрыта в книге И.С.Скоропановой «Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык»⁵. Книга И.С.Скоропановой, отражающая трансформацию постмодернистского литературоведения в паралитературоведении создана на границах литературоведения, философии, исторической науки, социологии, культурологии, экологии, психоанализа, лингвистики. В ней осуществляется исследование философского «ядра» русской постмодернистской литературы как фактора мировоззренческо-аксиологического значения, формирующего важнейшие аспекты

⁵ Скоропанова И.С. «Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык», Минск: Институт современных знаний, 2000.

постмодернистской эстетики и поэтики, порождающего новый язык культуры. В монографии характеризуются новые модели мышления, утвердившиеся в русской литературе и отражающие постмодернистский взгляд на мир, новые концепции пространства, времени, человека, истории, общества, культуры, природы и способы их воплощения в произведениях русских писателей-постмодернистов. Как форма реализации постмодернистских представлений рассматривается используемый писателями язык, трактуемый как семиотический феномен. Научно-теоретическую основу исследования составляют идеи и концепции постструктурализма (деконструктивизма) постмодернизма, его методология базируется на принципах междисциплинарности, плюрализма, множественности интерпретаций.

Основные элементы парадигмы художественности в постмодернизме:

- с помощью интертекстуальности создается новая реальность и принципиально новый, «другой», язык культуры.

- художественный текст становится качественно иным;

- произведение как нечто законченное, обладающее смысловым единством, целостное, принадлежащее определенному автору;

- текст как динамичный процесс порождения смыслов, многолинейный и принципиально «вторичный», не имеющий автора в привычном для нас представлении;

- текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным: текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые, в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них, если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен

«передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности⁶;

- литература сможет избежать идеологической или какой-либо другой ангажированности и преодолет разрушающее ее эстетическую природу воздействие социальных стереотипов.

- каждый постмодернистский текст, оборачиваясь интертекстом, претендует на полное, по крайней мере структурное, тождество мироустройству. В постмодернистской интертекстуальности проступают свойства мифологического типа миромоделирования, поскольку именно в мифологии целостность бытия запечатлевается непосредственно в объекте изображения;

- структура мира абсолютно адекватна структуре мифа;

- автор в постмодернизме становится одной из многих функций текста, одной из клеточек запечатлеваемой в тексте непосредственно онтологической реальности;

- категории традиционной поэтики «авторская позиция», «авторская точка зрения», какие-либо проявления оценочности, существенные для литературы предшествующих культурно-исторических эпох, в поэтике постмодернизма попросту отмирают;

- в постмодернистской поэтике важное положение занимает ИГРА;

-ТЕКСТ - объект удовольствия, игры: 1) играет всеми отношениями и связями своих означающих сам ТЕКСТ; 2) играет в ТЕКСТ, как в игру (то есть без прагматической установки, бескорыстно, в свое удовольствие, лишь из эстетических соображений, но активно) читатель; 3) одновременно читатель и играет текст (то есть, вживаясь в него, как актер на сцене, деятельно, творчески сотрудничает с «партитурой» ТЕКСТ, превращаясь как пространственно-временная фиксация творимого текста оказывается невозможной);

⁶ Барт Ролан. // Смерть автора. : В.кн. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. - М., 1999.

- герой такого текста - чаще всего сочинитель, пытающийся построить свою жизнь по эстетическим законам;
- психологический анализ постмодернизм исключает из своей поэтики.

IV Раздел. ПРИМЕНЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ

Современный урок литературы - технологически разработанный процесс, в котором целенаправленно осуществляется обучение для активизации мыслительной деятельности студентов, как и на практических, так и на лекционных занятиях. Для достижения поставленной цели преподаватель вуза применяет не только традиционные методы обучения, но и нетрадиционные педагогические технологии. Несоответствие традиционного обучения современным требованиям привело к реформе образовательной системы в целом.

Одним из направлений разрешения названных проблем является разработка и внедрение новых педагогических технологий, основным признаком которых можно считать степень адаптивности всех элементов педагогической системы.

Переход учебных заведений от авторитарной (традиционной) педагогики к адаптивной (гуманистической) предполагает реализацию 2-х позиций, тесно между собой связанных:

- внедрение личноно ориентированных технологий обучения, обеспечивающих индивидуальную траекторию обучения;
- перевод обучения на субъектную основу с установкой на саморазвитие личности.

В условиях новой парадигмы направленности учебного процесса на формирование прежде всего личности обучающего, а затем будущего специалиста, ведущими технологиями становятся личноно ориентированные стратегии обучения, которые нацелены на формирование нового типа мышления студентов и соответственно овладение ими комплексными умениями в участии по организации учебного процесса технологического типа. Новые технологии направлены на практическую реализацию психолого-педагогических условий, оптимально адаптированных к взаимодействию педагога и обучаемых. Дидактические характеристики этих личноно технологий складываются из следующих особенностей учебно-воспитательного процесса:

- задачного построения и проблемной структуры учебной информации;
- вариативности в подходе к учебным возможностям студентов;
- дифференцированного управления учебной деятельностью;
- демократических форм (диалоговых и фасилитационных) организации учебного процесса.

Дидактическая конструкция личноно ориентированных технологий осуществляется через адаптацию образовательного процесса к личноно возможным студентам в соответствии с планируемыми задачами развития когнитивной, чувственной и интеллектуальной сфер личности.

Технологические стратегии обучения предполагают формирование нового типа мышления не только у преподавателей, но и студентов на основе педагогической компетентности и профессионального мастерства.

В последние десятилетия в теории обучения возникли и получили развитие такие новые направления, как диалоговое обучение (В.С. Библер, С.Ю. Курганов, И.П. Фадеева), теория учебных задач (Г.А. Балл, Г.И. Саранцев), контекстное обучение (А.А. Вербицкий), инновационные процессы в обучении (Л.С. Подымова, Н.Р. Юсуфбекова, М.С. Бургин, Е.П. Морозов) и другие. Среди этих направлений зародилось и еще одно, пытающееся найти иные, нежели в традиционном обучении, подходы к центральному понятию дидактики – учебному процессу, – это технологический подход.

Идея технологизации учебного процесса возникла на заре XX века, именно с технологиями обучения связывали ученые-авангардисты надежды на то, что только таким путем удастся сделать образование эффективным. Еще Ян Амос Коменский писал: (при едином совершенном методе обучения) ...”все пойдет вперед не менее ясно, чем идут часы с правильно уравновешенными тяжестями, так же приятно и радостно, как приятно и радостно смотреть на такого рода автомат, и с такой верностью, какую только можно достигнуть в подобном искусном инструменте”⁷.

Технологический подход к построению обучения генетически связан с техническими средствами обучения (ТСО): технологии обучения появились как реакция на все расширяющиеся возможности ТСО. Позже эти два процесса – технизации и технологизации – оформились как два достаточно автономных процесса исследований и практических разработок. Сторонники технизации учебного процесса видят пути повышения эффективности в широком использовании радио, ТВ, ЭВМ, лазерных и микроэлектронных устройств и т.п. В этом случае ТСО могут использоваться:

- во-первых, как дополнительные средства в иллюстративных целях;

⁷ Коменский Я.А. Великая дидактика //Избранные педагогические сочинения: В 2 т.- М.: Педагогика, 1982. т.1. с. 186.

- во-вторых, как включенное в учебный процесс средство на каком-либо этапе: передача информации, репетитор для решения задач, проверка и оценка знаний и умений;
- в-третьих, как независимое средство на базе автоматизированных обучающих программ на персональных ЭВМ.

Именно этот режим обучения – программированное независимое обучение – почему-то считается в литературе перспективной современной образовательной моделью.

В условиях реформирования всей системы образования перед высшей школой актуально поставлен вопрос существенного повышения качества образования и воспитания. Особый интерес представляет также преподавание истории литературы и литературоведческих дисциплин. Успех в обучении их обеспечивается не только следованием методическим системам, но и творческим подходом к их реализации, позволяющим сформулировать у обучающихся потребность учиться, рационально работать, развивать мыслительные способности и интуитивные понимания художественного мира произведения, проявлять самостоятельность в решении поставленных задач. Лишь заинтересованный целенаправленным делом может увлечь других, научить студентов творчески мыслить может лишь тот, кто сам творчески подходит к организации и деятельности. Потому что творческая атмосфера на занятии достигается не только благодаря инициативе преподавателя, но и активности студентов. Именно энтузиазм, одухотворённость, добросовестное отношение преподавателя к своей профессии, чувство ответственности за занятие передаётся студентам, и это взаимная творческая организация учебного процесса делает урок более эффективным.

В период реформирования системы образования обновление и перестройка учебного процесса проходит за счёт разностороннего, глубинного проведения обучения. На занятиях по истории литературы, по литературоведческим дисциплинам использование педагогических технологий также является актуальным. Переход от гегемонического управления к гуманистическому

подходу обучающихся как один из аспектов инновационных технологий испокон веков является и основной воспитывающей идеей художественных произведений. Основные цели и задачи инновационных технологий на занятиях по литературе - обучая воспитать и воспитывая обучать, имеющие в основе личностно - ориентированный подход в общении со студентами во время занятий. Инновационные педагогические технологии связаны с применением интерактивных методов обучения. Применяя интерактивные методы в учебном процессе, преподаватель сумеет вовлечь практически всех студентов. На занятиях с применением инновационных технологий студенты имеют возможность свободно выступать, высказать свои мнения, проявлять инициативу. Обсуждая идейно-художественные проблемы какого-либо произведения, они могут сопоставить их с художественными реалиями.

Роль преподавателя на занятиях с применением педагогических технологий стимулирует их критически мыслить, дискутировать, общаться, уяснять, понимать сложные проблемы, соотношение реального с воспроизводимой действительностью, объективно оценивать свои знания и знания других.

Технологические занятия по литературе строятся в основном на следующих элементах: позитивная взаимосвязь, личная ответственность, содействующее взаимодействие, работа в группах и навыки совместной работы. Как видим, для выполнения каждого вида работы требуется самостоятельная работа студентов.

Если учитывать одно из требований для занятий по литературоведческим дисциплинам – знание художественного текста, то условия проведения технологического занятия - заранее озадачить студентов тематикой запланированных не только практических занятий, но и лекционных пар, то в обоих случаях идентичность главных требований – индивидуальная работа студентов подсказывает, насколько необходимы навыки организации самостоятельного обучения студентов.

Исходя из выше изложенного, можем сделать выводы, что занятия по литературе становятся более эффективными, если они организуются на основе педагогических технологий. Так как применение педагогических технологий научит студентов творчески мыслить, самостоятельно принимать решения, а также способствует развитию их мыслительной способности.

Использованная литература:

Беспалько В.П. Слагаемые педагогические технологии. – М., 1989; Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: Контекстный подход. – М., 1991; Гузеев В.В. Образовательная технология: от приема до философии. – М.: Сентябрь, 1996; Кларин В.М. Педагогические технологии. – М.: Знание, 1988. Коменский Я.А. Великая дидактика //Избранные педагогические сочинения: В 2 т.- М.: Педагогика, 1982.

V раздел. ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

1. Особенности самостоятельного образования

Самостоятельное обучение – это обучение, в котором учащиеся, совместно с другими себе подобными, могут принимать решение для удовлетворения своих потребностей в обучении.

Главная цель нашего общества – воспитание гармонично развитого человека. Президент Республики Узбекистан И.А.Каримов подчеркивал: «Сегодня нашей Родине нужны не только высококвалифицированные специалисты, но и, прежде всего, высокообразованные молодые люди, формулировавшие как личности, познавшие неиссякаемые ценности, накопленные человечеством, глубоко осознавшие, что в правовом, демократическом обществе люди должны быть свободными, самостоятельно мыслящими и способными принимать самостоятельно обоснованные решения».

История развития человеческого общества, человеческого мышления, анализ общественных и зарубежных исследований, проведенные за последние десятилетия показали, что в формирование личности, профессиональных навыков специалиста огромное значение имеет самостоятельное обучение. И поэтому одной из главных задач современного образования являются перестройка и адаптация сознания студентов к сегодняшним решениям, привитие им навыков самообразования, творческого использования полученных знаний.

В «Национальной программе подготовки кадров» Республики Узбекистан наряду с насущными проблемами предусмотрено также усовершенствование самостоятельной работы студентов как один из стимулирующих факторов активизации мыслительной деятельности обучаемых в процессе вузовского образования, государственные стандарты образования также рассматривают самостоятельную работу как один из необходимых видов текущего контроля.

Студенты, работающие самостоятельно, могут принимать конкретные решения, внести серьёзные предложения, могут выбирать методы работы в процессе самостоятельного обучения. Если учитывать одно из требований для занятий по литературоведческим дисциплинам – знание художественного текста, то условия проведения технологического занятия - заранее озадачить студентов тематикой запланированных не только практических занятий, но и лекционных пар, то в обоих случаях идентичность главных требований – индивидуальная работа студентов подсказывает, насколько необходимы навыки организации самостоятельного обучения студентов. И поэтому мы считали необходимым рассматривать организацию самостоятельной работы студентов, как и во время занятий, так и вне учебного процесса.

В данной работе мы пытались обобщить некоторые теоретические и практические выводы по организации самостоятельной работы студентов, которая является одним из стимулирующих факторов формирования личностно – профессиональных качеств будущего педагога - филолога.

2. Самостоятельная работа студентов и её особенности при изучении художественного произведения

Задача и цель литературного образования - приобщение студентов к лучшим образцам родной и мировой литературы, формирование духовной и эстетической культуры студентов, развитие их творческих способностей. Благодаря литературному анализу, они начинают воспринимать художественное произведение как искусство слова, как воспроизведение действительности, как образное выражение мира. Через осознанное чтение художественного произведения они получают духовное удовлетворение. Через литературные знания проходит понимание поэтики произведения, подготавливает студентов эстетическому восприятию прекрасного, достигает формирование нравственно-эстетического мировоззрения студентов, интуитивное понимание художественного осмысления авторской идеи.

Преподаватель учитывает не только знание и навыки литературного анализа, но и требуемое время на чтение самого произведения. И поэтому на занятиях по литературе широко применяется самостоятельная работа студентов.

Прекрасно знаем, что понятие «самостоятельная работа» в литературном образовании означает первоначально индивидуальное чтение художественного произведения, осуществляющееся до занятия по теме. Как видим, понятие «самостоятельное обучение» не ново для литературного образования. Так как, студент работает самостоятельно и до занятия, и на занятии, и после занятия по определённой теме анализа художественного произведения. Самостоятельная работа студентов не является изначальным, новым, они имеют определённые навыки самостоятельной работы, хотя бы на основе чтения произведения.

История развития человеческого мышления показала, насколько велика роль самоусовершенствования в становление личности. Филипп Конди писал: «Самостоятельное образование- это процесс, метод и философия образования, где учащийся получает знание посредством своих усилий и развивает способность для получения информации и критической оценки».

Самостоятельное обучение является самым продуктивным методом самоусовершенствования, так как, испокон веков люди умственного труда предпочитают совместить все виды образования, в том числе и самостоятельное.

В настоящее время широко применяется три вида самостоятельного образования: самостоятельное обучение в учебном заведении, самостоятельное обучение вне учебного заведения и дистанционное обучение.

В «Проекте Темпус» специалистами Международного Вестминстерского университета в Ташкенте широко разработаны основные положения самостоятельного обучения студентов. В нем выделены следующие элементы самостоятельного обучения:

- роль преподавателя в обучении студента;
- система оценки знаний, поддерживающая самостоятельное обучение;

- роль семинарских и лекционных занятий в системе оценки знаний студентов;

- основные факторы мотивации студентов и поддержания системы со стороны управленческого звена.

В данном проекте обобщены опыты создания среды для успешного самостоятельного обучения студентов на примере организации работы в Вестминстерском университете (Лондон), Университете Адама Мицкевича (Польша) и международного Вестминстерского университета в Ташкенте, а также результаты проведённых экспериментов во многих центральных вузах Узбекистана.

Следует указать, в «Проекте» даются рекомендации общего характера, которыми можно руководствоваться в организации самостоятельного обучения любой дисциплине.

Как указано, в «рамках проекта анализируется все педагогические мероприятия в формальном контексте высшего образования, направленные на развитие и внедрения элементов самостоятельного обучения с целью подготовки и воспитания, более думающих, знающих и квалифицированных кадров для будущего нашей страны».

В контексте данного проекта самостоятельное обучение в системе высшего образования подразумевает деятельность преподавателей по стимулированию студентов принимать самостоятельные решения, а также разработаны методы оценки знаний студентов.

«Проект Темпус»¹ предусматривает организацию самостоятельного обучения, в процессе которого принимают участие и студенты, и преподаватели, и поэтому все виды работы составлены с учётом аудиторного занятия.

¹ «Проект Темпус» Рекомендации для преподавателей вузов по внедрению основных принципов самостоятельного обучения. Т.,2007.

3. Основные принципы организации самостоятельного обучения студентов

Самостоятельная работа студента – индивидуально организованная работа, включающая в свою структуру такие компоненты как

- уяснение цели и поставленной учебной задачи;
- чёткое и системное планирование самостоятельной работы;
- поиск необходимой учебной и научной информации;
- освоение собственной информации и её логическая переработка;
- использование методов научно – исследовательской работы для анализа художественного произведения;
- выработка собственных взглядов, личную позицию при составлении характеров;
- умение презентовать полученные знания по литературоведческим дисциплинам;
- установление самоанализа и самоконтроля;
- учебно-познавательная деятельность;
- саморегуляция, самоуправление, мотивация к самостоятельному обучению.

При изучении литературоведческих дисциплин студентам необходима разноплановая педагогическая поддержка в поиске и овладении ими приёмами и способами эффективной самостоятельной учебной работы.

Самостоятельно – учебно-познавательная деятельность включает смысловой, целевой и исполнительский компонент. Овладевая всё более сложными интеллектуальными действиями, студент приходит к смысловой ориентировке, позволяющей ему отрабатывать собственные подходы к решению проблемы самообразования.

Целевые и исполнительные компоненты включают в себя постановку цели, определение задач, планирование действий, выбора способов и средств их выполнения, самоанализ и самоконтроль результатов.

Студенту – словеснику необходимо овладение методами работы с учебной, художественной и методической литературой до развития умений и навыков самостоятельной познавательной деятельности и выработке привычки к системному самообразованию.

Самостоятельная работа у первокурсников по дисциплине «Введение в литературоведение» планируется в зависимости от теоретических и художественных материалов, включённых для усвоения в учебный план.

Курс «Введение в литературоведение» закладывает теоретическую основу, необходимую для успешного изучения студентами историко-литературных дисциплин. Усвоение навыков литературоведческого анализа в процессе изучения основ теории литературы.

Конкретная задача преподавателя при этом заключается в умении привлечь студентов в первую очередь к чтению художественного произведения. Поэтому целесообразно заранее ознакомить их с тематикой лекционных, практических занятий и самостоятельной работы. Намного эффективнее работать над теоретическими понятиями на основе прочитанного студентами художественного произведения. Основная методическая помощь преподавателя проявляется в сознание обучающей среды, в выборе художественного произведения, в выборе вида работы над текстом, в выявлении художественных компонентов и т.д.

Усвоенные знания и навыки литературоведческих дисциплин и терминологии помогают студенту в выявлении художественных особенностей произведения, жанровых и стилевых изменений в литературном процессе, эволюцию развития литературы в целом, конкретного художника слова, в частности.

Вопросы и задания к занятию требуют от студентов самостоятельную работу над художественными, теоретическими и критическими материалами.

Вопросы общей проблематики анализа, его методологии, его возможных форм и путей, изучение проблемы анализа в научной и методической литературе, принципы аналитического подхода к произведению рассмотрены в

трудах М.М.Бахтина, Маймина Е.А., Слининой Э.В., Жирмунского В.М., и других литературоведов,⁸ которых мы предлагаем пользоваться студентам при самостоятельном изучении конкретной темы.

Правильный подбор методического материала помогает студентам научно - обоснованно анализировать художественное произведение, интерпретировать его с точки научного осмысления. Учитывая теоретический аспект предмета преподаватель должен объяснить студентам взаимосвязь литературоведческих дисциплин, с такими, как психология, философия, литература.

Студентам предлагаются следующие виды самостоятельной работы при изучении литературоведческих дисциплин:

- ознакомится с трудами известных критиков и теоретиков литературы, например: В.Г.Белинского, М.М.Бахтина, В.Виноградова и др.;
- составить таблицу эволюции творчества конкретного автора;
- ознакомиться и законспектировать статью о творчестве Пушкина и т.д.;
- работать над текстом художественного произведения;
- работать над терминологией;
- составление антологии литературы определённого периода;
- составление библиографии;
- осуществление сопоставительного анализа произведений;
- составление цитатного плана художественного произведения;

Следует указать, учитывая индивидуальные особенности студентов, можно им поручать задания научно – исследовательского характера, как:

- составление тезисов статьи;
- работать со статьей;
- написать статью о какой - либо конкретной проблеме литературоведческого характера;

⁸ Жирмунский В.М. Теория литературы.: Л., 1977 г..Маймин Е.А., Слина Э.В. Теория и практика литературного анализа, М., Просвещение, 1984 г; Есин А.В. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998. «Поурочные разработки по русской литературе» (Н.В.Егорова, И.В.Золотарёва, М., ВАКО, 2004г).

4. Организация самостоятельной работы студентов на занятиях литературы

На основе какой методики построить современный урок литературы? Как привлечь студентов чтению художественного произведения? Процесс развития телерадиокоммуникаций, аудио-видео передач, компьютерной и мобильной технологии на современном этапе снизил интерес к чтению. Многие предпочитают смотреть телекоммуникационные передачи, чем чтение художественного произведения.

Современные реалии поставили перед преподавателями-филологами задачу нового подхода к организации, форме и содержанию учебного процесса.

Современный урок - технологически разработанный процесс, в котором целенаправленно осуществляется обучение для активизации мыслительной деятельности студентов, как и на практических, так и на лекционных занятиях. Для достижения поставленной цели преподаватель вуза не может ограничиваться только традиционными методами обучения. Несоответствие традиционного обучения современным требованиям привело к реформе образовательной системы в целом. Неудовлетворенные результаты образования, впоследствии которого возрос контингент неконкурентоспособных кадров, привели к необходимости его реформирования.

В условиях реформирования всей системы образования перед высшей школой актуально поставлен вопрос существенного повышения качества образования и воспитания. Особый интерес представляет также преподавание историю литературы и литературоведческих дисциплин. Успех в обучении их обеспечивается не только следованием методическим системам, но и творческим подходом к их реализации, позволяющим сформулировать у обучаемых потребность учиться, рационально работать, развивать мыслительные способности и интуитивные понимания художественного мира произведения, проявлять самостоятельность в решении поставленных задач.

Лишь заинтересованный целенаправленным делом может увлечь других, научить студентов творчески мыслить может лишь тот, кто сам творчески подходит к организации и деятельности. Потому что творческая атмосфера на занятии достигается благодаря инициативе преподавателя. Именно его энтузиазм, одухотворённость, его отношения к своей профессии, чувство ответственности за занятие передаётся студентам.

Преподаватель вуза прекрасно понимает, что работа в вузовской аудитории коренным образом отличается от школьного обучения. Это не только связано вузовской программой по дисциплине, но и с возрастными особенностями студентов, с их мировоззрением.

В период реформирования системы образования обновление и перестройка учебного процесса проходит за счёт разностороннего, глубинного проведения обучения. На занятиях по истории литературы, по литературоведческим дисциплинам использование педагогических технологий также является актуальным. Переход от гегемонического управления к гуманистическому подходу обучающихся как один из аспектов инновационных технологий испокон веков является и основной воспитывающей идеей художественных произведений. Основные цели и задачи инновационных технологий на занятиях по литературе - обучая воспитать и воспитывая обучать, имеющие в основе личносно - ориентированный подход в общении со студентами во время занятий. Инновационные педагогические технологии связаны с применением интерактивных методов обучения. «Интерактивное обучение – это обучение, построенное на взаимодействие обучающегося с учебным окружением, учебной средой, которая и служит областью осваиваемого опыта»¹.

Применяя интерактивные методы в учебном процессе, преподаватель сумеет вовлечь практически всех студентов. На занятиях с применением инновационных технологий студенты имеют возможность свободно выступать,

¹ Мусина Р.Т. Интерактивное обучение (И.А.О.)

- Ц.Р.В.С.С.П.О, отдел внедрения в учебный процесс инновационных, педагогических технологий и интерактивных методов обучения: oldelnt@rambler.ru

высказать свои мнения, проявлять инициативу. Обсуждая идейно-художественные проблемы какого-либо произведения, они могут сопоставить их с художественными реалиями.

Роль преподавателя, переходившего от гегемонического управления к демократическому отношению к обучающимся студентам, стимулирует их критически мыслить, дискутировать, общаться, уяснять, понимать сложные проблемы, соотношение реального с воспроизводимой действительностью, объективно оценивать свои знания и знания других.

Технологические занятия по литературе строятся в основном на следующих элементах: позитивная взаимосвязь, личная ответственность, содействующее взаимодействие, работа в группах и навыки совместной работы. Как видим, для выполнения каждого вида работы требуется самостоятельная работа студентов.

Если учитывать одно из требований для занятий по литературоведческим дисциплинам – знание художественного текста, то условия проведения технологического занятия - заранее озадачить студентов тематикой запланированных не только практических занятий, но и лекционных пар, то в обоих случаях идентичность главных требований – индивидуальная работа студентов подсказывает, насколько необходимы навыки организации самостоятельного обучения студентов. И поэтому мы считали необходимым рассматривать организацию самостоятельной работы студентов, как и во время занятий, так и вне учебного процесса.

4. Самостоятельная подготовка студентов к практическому занятию по литературоведческим дисциплинам

В ходе подготовки к практическому занятию студент должен понять, осознать литературоведческий процесс анализа как необходимый теоретику - филологу, педагогу – словеснику; научиться оперировать понятиями, категориями литературоведческих дисциплин, применять способы, приёмы,

методы научного исследования и анализа, интерпретации художественного произведения, приучая себя постоянному пересмотру и совершенствованию литературоведческого анализа, выработке собственных убеждений.

Студент, готовясь практическому занятию, самостоятельно ознакомится с творчеством писателя (поэта, драматурга), составляет биографию его творчества, ознакомится с художественным произведением распределённое на самостоятельное обучение, сопоставить с другими прочитанными им произведениями этого автора и произведениями других авторов.

По ходу работы студент должен :

- на основе полученных литературоведческих знаний осуществляет системный анализ произведения;

- Ознакомится изданными исследованиями ведущих литературоведов;

Полученные теоретические знания на лекционных занятиях пригодятся при работе над текстом. Представленные в заданиях самостоятельных работах вопросы составляют актуальные темы литературоведения и позволяют проверить умение и навыки студента по анализу художественного произведения, в пользовании теоретическими исследованиями, учебниками, словарями литературоведческих терминов, учебными пособиями, дополнительной литературой.

Выполнение самостоятельных работ помогает студенту в дальнейшем, подготовится написанию курсовых и дипломных работ, благодаря осуществлению самостоятельного обучения у студентов вырабатываются навыки научного анализа, понимание художественной эстетики автора. В задании самостоятельной работы так же предлагается составление тестовых заданий.

Практические занятия имеют цель закрепить знания, перенести их в новую ситуацию, сформировать у студентов литературоведческие понятия и основные методы литературоведческого анализа и истолкования. При этом происходит и обобщение, и конкретизация, и использование практических сведений из ряда

смежных предметов, прежде всего лингвистики, философии, психологии, что способствует интеграции знаний о художественном творчестве.

Основным методом при проведении практических занятий становится:

1. Составление рассказа творческой биографии писателя (поэта, драматурга, литературоведа, критика);
2. Составление библиографии творчества;
3. Составление антологии литературы определённого периода развития;
4. Выявление жанровых разнообразий литературного процесса;
5. Работа над терминологией;
6. Интерпретация художественного текста, включающая в себя раскрытие темы и идеи произведения, построение сюжета и композиции, анализ образной системы, определение функции пейзажа, определение авторской позиции, художественную стилистику и т.д.;
7. Моделирование обобщающих выводов;
8. Поиск нужной информации;
9. Самостоятельное пополнение знаний.

Как мы выше упомянули, эти методы используются на практических занятиях. Два последних метода свидетельствуют о том, что на занятии будут использованы поисковые методы, будет проведено небольшое исследование. Студенты работают с научными текстами, справочной и историко-педагогической литературой, добиваясь умения быстро ориентироваться в ситуациях (стандартных, критических, экстремальных) и принимать правильное решение, а также составлять программу дальнейшего исследования. Для преподавателя важно демонстрировать образцы литературоведческих исследований, критических статей, оптимальные способы решения теоретических и практических задач. На практических занятиях студенты знакомятся с новыми литературоведческими понятиями, теоретическими разработками, работают с ними, используют их при анализе художественного произведения, а также анализируют литературный процесс, используя педагогические технологии.

На практических занятиях используются в основном частично поисковые и исследовательские работы. Студенты работают в малых группах самостоятельно. Формы проведения практических занятий различны: от ознакомления биографии до сопоставительных исследований теоретических работ, критических статей и выполнения творческих работ. Практические работы проходят и в форме анализа проблемы художественного произведения (Например: определить тему и идею произведения, раскрыть сюжет и композицию, работать над образами, изучать стилистику произведения).

Актуальные проблемы современного литературоведческого образования в контексте исторических знаний (Например: труды В.Белинского, М.Бахтина, В.Виноградова, Б.Храпченко и др.) могут стать материалом для введения в современную научную дискуссию и предоставить возможность для обогащения знаний, поиска нового в уже известном, применять эти знания в анализе произведения. Они также помогают при изучении студентом методики системного анализа.

Тематика практических занятий по литературоведческим дисциплинам составляется с учётом изученных теоретических тем на лекционных занятиях.

5. Организация самостоятельной работы студентов на тему «Русский постмодернизм»

Самостоятельная работа студентов предполагает чтение художественных текстов русских постмодернистов, научной и критической литературы по проблемам постмодернизма и творчеству отдельных писателей, а также овладение навыками и методами анализа нетрадиционных текстов. Под руководством преподавателя студенты знакомятся с библиографией, по мере возможности дополняют ее. Проводятся индивидуальные консультации и собеседования по проблемным темам курса.

Основные опорные понятия: Постструктурализм, хаосмос, постмодерн, интертекстуальность, диалогизм, игра, языки культуры, симулякр, парадигма, неомифологизм, плейарт, концептуализм, необарокко, дискурс, “смерть

автора”, “новая сентиментальность”, виртуальная действительность, компьютерные технологии, филологическая проза, шизонарциссизм, постмодернистское юродство, телесность, мерцающая эстетика.

Вопросы и задания тест-опроса

1. Причины и истоки появления в конце XX века русского постмодернизма. Полемическая связь с эпохой модерна, своеобразное завершение ее в культуре и литературе.
2. Закономерность существования нетрадиционной эстетики, ее влияние на русскую литературу “конца стиля”. Новая генерация постмодернистского толка писателей, критиков, филологов и т.д.
3. Основные принципы и черты постмодернизма: интертекстуальность, игра, диалогизм, “смерть автора”, хаосмос и др. Их интерпретация русскими постмодернистами. Отличие отечественной эстетической теории и практики от зарубежных аналогов.
4. Предтексты постмодернизма 60-80-х годов. Полистилистика романа А.Битова “Пушкинский дом”, традиционное и новаторское в содержании, структуре, жанровом своеобразии, авторском начале, стилистике романа. Филологичность, игровая основа, интертекстуальность.
5. Поэма Вен.Ерофеева “Москва – Петушки”. Своеобразие жанра, структура, полифонизм поэмы, черты постмодернистского юродивого в герое, творческий “хаос” в интертекстуальной основе текста, игра с различными языками культуры, Евангелия, Библии, апокрифов и др.
6. Своеобразие прозы Саши Соколова. “Кремлевский роман”, “Палисандрия”. Структурный принцип коллажа, мозаичного орнамента из сюжетов, мотивов, красок, образов, связанных с русской историей, современной порлистикой, анекдотами, фольклором, лейтмотивами русской и зарубежной литературы.
7. Пространство стилистической и языковой игры. “Лингвистический рай” в прозе С.Соколова. Своеобразие повествования, подмена автора рассказчиком.
8. Творчество А.Королева, прозаика, эссеиста и литературоведа. Повесть “Голова Гоголя”: перекодирование традиционного представления о месте писателя в литературе.
9. Эстетизация исторического процесса, документальная мифология, сюжет приключения мысли. Филологическая и философская игра. “Тильотирование ” текста, фрагментарность, цитатность.

10. “Телесность” текста в романах “Эрон” и “Человек-язык”. Диалогичность звучания “голосов” разных эпох, литератур, мифологии. Игровой принцип структуры текста.
11. Романы о русском Апокалипсисе Владимира Шарова. Постмодернистский тип повествования как своеобразного “комментирования Священного Писания”. Принцип “матрешки” в романах “Репетиции”, “До и во время”, “Мне ли не пожалеть”, бесконечное включение одного текста в другой, система рассказчиков.
12. Игровая структура содержания в романе “Старая девочка”.
13. Постмодернистский интеллектуальный роман Д.Галковского “бесконечный тупик”. Структура “бесконечного” перечня примечаний, комментариев. Ризомное начало в построении, разворачивании одержания.
14. Своеобразие раскрытия постмодернистского принципа “смерти автора”. Сквозная интертекстуальность.
15. “Турбореализм”, необарокко как художественные модели русского постмодернизма в прозе Виктора Пелевина.
16. Роль компьютерных технологий в создании новой эстетики, в художественном воплощении виртуальной реальности в повести “Омон Ра”, “Принц Госплана” и др.
17. Мультипликационно-кинематографический принцип организации текста в романе “Жизнь насекомых” и др.
18. Использование поэтики анекдота, басни, фольклора в романе “Чапаев и Пустота”. Авторская игра, карнавализация, неомифологизм.
19. “Производственный” роман “Generation “П””: мифопоэтический сюжет построения и разрушения Вавилонской башни. Цитатность прозы В.Пелевина.
20. Концептуализм и соцарт как своеобразные формы постмодернизма в прозе Владимира Сорокина.
21. Свобода эстетического от этического начал. Игра дискурсами русского классического романа в “Романе”, “Норме”, “Голубом сале”.
22. Разрушение штампов, схем, нормативности в восприятии художественных текстов.
23. Телесность в прозе В.Сорокина, эстетика безобразного, страшного, ужасного. Игра с “верхом” и “низом”.
24. Истерика стиля и языка, “лингвистический ад” в текстах В.Сорокина.
25. Мистико-философское содержание прозы Ю.Мамлеева, эстетическая игра с категориями духовности и телесности, жизни и смерти, Добра и Зла, Бога и Дьявола и т.д.

26. Интертекстуальность, переключка тем и образов с текстами Достоевского, Гоголя. Черты “шизонарцисстического” постмодерна (И.Смирнов) в поэтике прозы Ю.Мамлеева. Герои-монстры, “шатуны”. Интеллектуальный мистицизм и неомифологизм.
27. Творчество теоретика, собирателя и “организатора” русского постмодернизма писателя Виктора Ерофеева.
28. “Мерцающая эстетика” в рассказах и романах Виктора Ерофеева. Филологическая игра.
29. Постмодернистское перекодирование традиционного сюжета судьбы художника, любовного романа, творческой зависти, предательства (“Страшный суд” В.Ерофеев).
30. Рационализм, заданность и запрограммированность в структуре текстов, нарочитая оголенность стиля. Схематизированная интертекстуальность. Удачи и просчеты в творчестве В.Ерофеева.
31. Поэтика постмодернизма в прозе и поэзии конца 90-х годов.
32. Влияние постмодернизма на литературный процесс и его преодоление в творчестве В.Маканина, Л.Петрушевской и др.
33. Расширение жанрово-стилистических возможностей прозы, творческая свобода. Компьютерные технологии, влияние интернета.
34. Романы “идеологического” плана: В Залотуха “Последний коммунист”. Новый постмодернистский герой: юродивый, делец, “новый русский” в книге В.Тучкова “Русская книга людей”, Ю.Дубова “Теория катастроф” и др.
35. Синергетический принцип в построении и репрезентации текстов. Включение элементов и поэтики “нового реализма”, “новой сентиментальности”, “новой искренности”, “нового натурализма” в поэзии Т.Кибирова, М.Амелина, Б.Рыжего, Д.Пригова, в прозе конца 90-х годов Т.Толстой (роман “Кысь”), М.Палей, Л.Петрушевской и др.
36. Массовое и элитарное в русском постмодернизме.

6. Самостоятельная работа на тему: «Пунктуация и проблемы поэтического синтаксиса в художественном тексте»

Пунктуация как раздел науки о языке, как система научных знаний имеет свой предмет, свои задачи. Пунктуация как система знаков препинания и правил их употребления - необходимый компонент письменной формы речи. Пунктуация имеет обязательный и общественный характер; значение и

употребление знаков препинания определяется нормой, одинаковой для пишущего и читающего. Текст, написанный без знаков препинания (и без прописных букв), читается в три - пять раз медленнее, чем текст грамотно оформленный. С помощью пунктуации передается членение текста, его целенаправленность, структура и основные особенности интонации.

Например:

*Далеко над морем блеснула молния и послышались глухие раскаты грома.
- Как душно перед грозой! - сказал фон Корен. - Бьюсь об заклад, что ты уже был у Лаевского и плакал у него на груди.
- Зачем я к нему пойду? - ответил доктор, смутившись. - Вот ещё!*
(А.П.Чехов)

Принципы русской пунктуации - это основы современных пунктуационных правил, определяющих оптимальное использование знаков препинания. Надо помнить, что назначение знаков препинания - помогать отразить на письме звучащую речь таким образом, чтобы ее можно было понять, воспроизвести однозначно, без вариантов. Задача очень сложная. Знаки препинания отражают смысловое и структурное членение речи, а также ее ритмико-интонационное строение.

Вряд ли можно построить все правила на одном принципе - смысловом, формальном или интонационном. Например, стремление отразить все структурные компоненты интонации очень осложнило бы пунктуацию, так как пришлось бы отмечать знаками все паузы: *Мой отец || был бедный крестьянин; Над лесом || взошла луна; Дед попросил Ваню || нарубить и принести дров* и т. д. Отсутствие знаков в таких положениях не затрудняет чтение текстов, воспроизведение их интонации. Не отражается знаками препинания с полной последовательностью и формальное строение предложения, например, однородные сочинительные ряды при одиночном *и*: *Приметы связаны со всем: с цветом неба, с росой и туманами, с криком птиц и яркостью звёздного света* (К.Паустовский).

Современная пунктуация опирается и на смысл, и на структуру, и на ритмико-интонационное членение высказывания в их взаимодействии.

Знаки препинания - это графические (письменные) знаки, нужные для того, чтобы расчленить текст на предложения, передать на письме особенности строения предложений и их интонацию. Знаки препинания употребляются по правилам, которые необходимо для того, чтобы пишущий и читающий одинаково понимали смысл и строение текста.

Русские знаки препинания включают:

1) точку, вопросительный знак, восклицательный знак — это знаки конца предложения;

2) запятую, тире, двоеточие, точку с запятой — это знаки разделения частей предложения;

3) скобки, кавычки («двойные» знаки), которые выделяют отдельные слова или части предложения, для этого же употребляются запятая и тире как парные знаки; если выделяемая конструкция стоит в абсолютном начале или в конце предложения, то употребляется одна запятая или тире: *Я в деревне скучал, как щенок взаперти* (И.Т.ургенев).

В художественном тексте знаки препинания, прежде всего, выполняют общую функцию русской пунктуации, т. е. осуществляют грамматическое и смысловое членение текста. Одна из общих задач пунктуации — участие в передаче на письме интонации предложения. Для художественного текста эта задача очень важна. Чтение («воспроизводство») его требует особенно выразительной интонации. По этому поводу писатель К. Т. Паустовский высказался образно и очень точно: «Знаки препинания - это как нотные знаки». Поэтому автор художественного текста - прозаик, поэт, и особенно, драматург - должен учитывать необходимость правильного «прочтения» знаков. Особенной смысловой емкостью и выразительностью обладают двоеточие и тире, которые авторы порой употребляют одно вместо другого, желая усилить какой-либо оттенок смысла. Например: *Тёркин знал, что в этой схватке он слабей: не те харчи* (Тв.) - двоеточие в соответствии с правилом передает значение

мотивации, причины: *Пускай толпа растопчет мой венец: венец певца, венец терновый* (Л.) - двоеточие употреблено вместо «правильного» тире и подчеркивает пояснительное значение.

Тире нередко употребляют вместо запятой для передачи (и чтения) паузы; эта особенность интонации привлекает внимание, усиливает значение следствия, противопоставления: *Послушайте! Ведь если звёзды зажигают - значит - это кому-нибудь нужно?* (М.); *Знаете что, скрипка? Мы. ужасно похожи: я вот тоже ору — а доказать ничего не умею!* (М.) Наконец, тире используется как чисто «авторский» знак препинания, который обозначает и заставляет воспроизвести паузу (по общим правилам, никакого знака в этом месте быть не должно). Так подчеркивается значительность сказанного, в особенности части высказывания после тире: *Закона — нет. Есть — команда. Налево кругом марш! И — ступай!* (М. Г.)

Многообразные функции выполняет в художественном тексте многоточие; в основном они относятся к изобразительности, выразительности речи. Чаще всего этот знак препинания оформляет речь взволнованную или затрудненную. Он употребляется и тогда, когда говорящий останавливается, подбирая слово (или слова): *Тебе нужно согласиться, что с этим рабочим ты вела себя... довольно бестолково* (М. Г.). Многоточие также может указывать на то, что в речи сообщается о неожиданных поворотах событий:

*Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина качнулась...
И Таня в ужасе проснулась...* (П.)

С помощью многоточия оформляется прерванное высказывание, а также передается косноязычная речь: *Да какое вы имеете право? Да как вы смеете? Да вот я... Я служу в Петербурге. Я, я, я...* (Г.)

Пунктуация авторская - это постановка знаков препинания, не предусмотренных правилами. Автор вкладывает в эти знаки свое содержание, решает свои изобразительные задачи. Например: *Я сам всё знаю! Я - видел*

небо... (М. Г.) - здесь тире передает паузу, с помощью которой говорящий подчеркивает значительность сказанного, а также собственную «значительность»; *Огонь пулемётный площадь остриг. Набережные - пусты* (М.).

Авторские знаки препинания не являются произвольными и «пустыми», они передают какой-либо добавочный смысл. Чаще всего в качестве авторских знаков используются тире и многоточие. Тире обычно подчеркивает противопоставление и выделение второй (после знака) части: *Рождённый ползать - летать не может!..* (М. Г.); *Л уснуть захочу после долгих погонь, я к тебе прилечу - мотыльком на огонь* (Рожд.); *Снова сунутся? Ну что же, в обороне нынче - я...* (Тв.); *Разве ты можешь супротив закону идти? А ты - пошёл!* (М. Г.)

Аналогично может употребляться многоточие, но чаще всего оно передает речь сбивчивую, взволнованную или затрудненную, «корявую»: *Жили и лучше... да! Я... бывало... проснусь утром и, лёжа в постели, кофе пью... кофе!— со сливками... да!* (М. Г.)

Для художника слова авторский знак препинания не только знак добавочного смысла, но и знак настроения, чувства: *Луг - болото - поле - поле, над речонкой ивы. Сладко дышится на воле! Все цветы красивы!* (Бальм.)

Литература:

Бабайцева В. В., Иванов В. В., Максимов Л. Ю. и др. Современный русский литературный язык. М., 1981. Ч. 1—3.

Виноградов В. В. Основные вопросы синтаксиса предложения // Избр. труды: Исслед. по русской грамматике. М., 1975.

Лекант П. А. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. М., 1986.

7. Вопросы самостоятельной работы на тему: «Зарубежное литературоведение XX века»

1. Место литературоведения среди гуманитарных наук XX в.
2. Влияние философских концепций на формирование литературоведческих методологий.
3. Методологические дихотомии современного литературоведения (сознательное/бессознательное; рефлексивность/психологизм; рационализм/

интуитивизм; каузальность/телеология; ахрония/диахрония; сциентизм/антисциентизм; поэтика/герменевтика).

4. Взаимодействие и размежевание литературоведческих направлений XX в.
5. Литературоведение и проблема культурологического синтеза.
6. «Новая критика» в Великобритании и США. "Новая критика" как реакция на психологизм, естественнонаучный и социально-экономический редукционизм в гуманитарных науках.
7. "Новая критика" и задачи поэтики. Проблема исторически устойчивых литературных форм.
8. Понятие "традиции" в "Избранных эссе" Т.С. Элиота. Программный характер работ А.А. Ричардса ("Принципы литературной критики"), Ф.Р. Ливиса, А. Тейта ("Реакционные эссе о поэзии и идеях"), П. Лаббока ("Искусство прозы"), Дж. К. Рэнсома ("Новая критика"). Основные неокритические принципы: внимание к универсальным аспектам литературных произведений (повествовательные регистры, "точки зрения" и т.п.); проблемы внутритекстовой семантики; техника "тщательного прочтения"; имманентный смысл произведения; понятие об "органической форме". "Новая критика", русская "формальная школа" и французский структурализм.
9. Сравнительное литературоведение. Его развитие от XIX в. к XX. Научная деятельность П. Азара и Ф. Бальдансперже.
10. "Сравнительное литературоведение" П. Ван-Тигема.
11. "Теория литературы" Р. Уэллека и О. Уоррена.
12. Вклад в сравнительное литературоведение Э.Р. Курциуса ("Европейская литература и латинское средневековье") и Э. Ауэрбаха ("Мимесис").
13. Предмет (контакты, взаимовлияния, заимствования, типологические схождения и специфика национальных литератур) и объект ("история идей", жанровые, тематические, композиционные и стилевые взаимодействия) сравнительного литературоведения. Его основные категории: "передающая" и "воспринимающая" литературы; конвергенция и дивергенция; континуитет и дисконтинуитет; интеграция и дифференциация; литературный синкретизм.

14. Межнациональный литературный процесс. Сравнительное литературоведение и "всеобщая литература". Проблемы исторической поэтики в контексте сравнительного литературоведения.
15. Психоанализ и литературоведение. З. Фрейд; основные категории фрейдизма и их применение к анализу литературы ("Поэт и фантазия", "Достоевский и отцеубийство" Фрейда;
16. "Эдгар По: психоаналитический очерк" М. Бонапарт). Динамика "влечений" и "запретов". Художественное творчество как патогенный процесс. Фантазирование как способ сублимации и символизации бессознательной либидозной энергии.
17. Произведение как средоточие "иллюзий сознания"; компенсаторная функция искусства и задача "дешифровки" латентного содержания. Позитивизм и биологический редукционизм Фрейда; "смерть субъекта".
18. Психоанализ как разновидность каузально-регрессивного метода и как "герменевтика разоблачения".
19. "Аналитическая психология" К.Г. Юнга.
20. Зависимость и отталкивание Юнга от Фрейда (фрейдизм - "уничтожающий приговор культуре"). Юнг и дебиологизация психоанализа.
21. "Архетипы" как трансгенеральные комбинации априорных мотивов. "Коллективное бессознательное" как хранилище архетипов; их ценностно-смысловая нейтральность и суггестивная сила. Художник как медиум коллективного бессознательного. Произведение как "имперсональное сновидение". Терапевтическая роль искусства.
22. Психоаналитическая оппозиция энергия/структура и методологическое значение понятия бессознательного для гуманитарных наук XX в.
23. Влияние психоанализа (ритуально-мифологическая школа, экзистенциализм, структурализм, постструктурализм).
24. Ритуально-мифологическая школа. Сближение литературоведения с антропологией и аналитической психологией. Характер влияния Дж. Фрейзера и К.Г. Юнга на формирование школы.

25. Значение работы М. Бодкин "Архетипические образы в поэзии".
26. "Анатомия критики" Н. Фрая как программный документ ритуально-мифологического литературоведения.
27. Основная методологическая проблема школы: исторически повторяющиеся символично-психологические формы в литературе.
28. Архетип как структурный принцип организации литературы.
29. Ритуал как генетическая основа и парадигматический образец литературных образов.
30. Проблема исторического единства культуры и трактовка литературной традиции в ритуально-мифологической школе; ее панмифологизм и психологический редукционизм. Отношение школы к "новой критике", к экзистенциализму и структурализму.
31. "Онтологическая герменевтика" М. Хайдеггера.
32. Poleмика с субстанциализмом классической философии, критика концепции беспредпосылочного знания и субъект-объектной гносеологической модели в "Бытии и времени".
33. Депсихологизация герменевтики: от понимания "другого" к пониманию "бытия".
34. Историчность бытия у Хайдеггера ("бытие как время"). "Бытие" и "здесь-бытие". Здесь-бытие как "бытие-возможность". Понятие проекта. Онтологическое и онтическое: "бытие" и "сущее".
35. Критика "метафизики". "Метафизика" как познание сущего. Герменевтика как "опрашивание бытия".
36. Хайдеггеровская трактовка "необходимости" и "возможности". "Понимание" ("развертывание возможностей бытия") и "истолкование" ("разработка возможностей понимания").
37. Онтологическая структура произведения в "Истоке художественного творения". "Мир" и "земля". Истина как "спор мира с землей" (раскрытие-сокрытие бытия). Искусство как "свершение истины" и как теургический акт.
38. Экзистенциализм и проблема эстетической коммуникации.

39. Проблема интерсубъективности в философии персонализма и экзистенциализма (М. Шелер, М. Бубер, К. Ясперс, Г. Марсель, Э. Мунье, Ж.-П. Сартр).
40. Ж.-П. Сартр. Критика эгоцентризма хайдеггеровского "здесь-бытия" и "попечительного" "мы-бытия".
41. Онтические отношения между "я" и "другим": овеществляющая сила "взгляда" и взаимная негация экзистенций; "конфликт" как онтический смысл "бытия-для-другого"; отчужденные формы общения ("садизм", "мазохизм").
42. Онтологическая способность человека к трансцендированию и формы подлинной коммуникации; "любовь" как сотрудничество со свободой "другого".
43. Подлинная коммуникация и искусство; неантизирующая способность воображения: искусство как создание ирреальных "квази-объектов"; объективация авторской экзистенции в художественном образе; "открытость" произведения; его актуализация в читательском восприятии; преодоление онтических границ между авторской и читательской экзистенциями (открытие себя в "другом") в акте эстетической коммуникации; искусство как способ приближения к "человеческой тотальности".
44. Неомарксизм и социология искусства. Философско-методологическое значение работ М. Вебера, Д. Лукача, К. Мангейма.
45. Социальная философия франкфуртской школы.
46. Программный характер "Диалектики просвещения" М. Хоркхаймера и Т.В. Адорно. "Негативная диалектика" и "Философия новой музыки" Т.В. Адорно. Субъект-объектные отношения как отношения власти; внутренняя расщепленность субъекта на "природность" и "самость".
47. Понятие просвещения; "просвещение" как продукт "самости", как способ рационализации мира и господства над ним.
48. Отчуждение от "природы" как обратная сторона "просвещения". Идеология как "ложное сознание".

49. Социальная история как борьба "подлинности" (свободное развертывание человеческой сущности) и "неподлинности" (принудительный подход к природе и человеку).
50. Диалектика "познавательного" и "идеологического" начал в искусстве. "Интегральное произведение" как воплощение "воли к власти".
51. Стилль как "насилие". Субверсивное начало в искусстве. "Истинное" искусство как балансирование между произведением и его саморазрушением. Онтология "истинного" произведения как "онтология возможного".
52. Социальная функция искусства: выражение неотчужденной истины в отчужденных формах.
53. "Философская герменевтика" Г.Г. Гадамера.
54. "Истина и метод". Влияние Хайдеггера; полемика с классическим рационализмом и позитивистским сциентизмом.
55. Гадамер против субъективного психологизма Шлейермахера и Дильтея.
56. Герменевтика как онтология (понимание - "способ человеческого бытия в мире").
57. Герменевтика как метод гуманитарных наук (историчность человеческого опыта).
58. Герменевтическая ситуация и герменевтический круг. Проблема традиции у Гадамера. Традиция и авторитет. Авторитет и разум. "Пред-суждение" и "пред-рассудок". "Истинные" и "ложные" предрассудки. Пред-рассудок как предпосылка понимания.
59. Понимание как раскрытие "смысловых возможностей" текста. Проблема "действенно-исторического сознания". Историчность текста и историчность интерпретатора.
60. Герменевтический опыт как диалогическое ("я-ты") отношение. Текст как ответ и текст как вопрос.
61. Герменевтическая продуктивность "исторического отстояния". "Горизонт понимания"; "слияние горизонтов" как экзистенциальное событие и акт "свершения традиции".

62. Гносеологический релятивизм Гадамера: "метод" против "истины".
63. "Рецептивно-исторический метод". Г.Р. Яусс ("История литературы как провокация") и В. Изер ("Имплицитный читатель", "Акт чтения").
64. Полемика против психологизма духовно-исторической школы и против "исторического объективизма" марксистского литературоведения, формальной школы и структурализма. Влияние Гадамера.
65. Смысловая глубина произведения: "актуальное" и "потенциальное" значения.
66. Историчность бытия литературы и непрерывность традиции: произведение как "событие наследия". Механизм "вопрос-ответ" как способ передачи традиции.
67. Проблема культурного контекста; "предзнание" и "предпонимание".
68. Читатель как участник литературного процесса; активность рецепции; понимание как "диалогическая продуктивность".
69. Трансубъективный "горизонт ожидания". Подвижность горизонтов и проблема "эстетической дистанции". Процессуальный характер литературной истории и "общественно-формирующая" функция литературы.
70. "Феноменологическая герменевтика" П. Рикера.
71. Критический синтез герменевтических учений XIX-XX вв. (Шлейермахер, Дильтей, Хайдеггер, Гадамер) в неорефлексивной концепции Рикера. Проблемы "общей герменевтики" в работах "Конфликт интерпретаций" и "От текста к действию".
72. Герменевтика как метод исторических наук. Проблема бессознательного и понятие "смысла" у Рикера. "Воля" как источник смыслов.
73. Герменевтика и психоанализ.
74. Герменевтика и структурализм. Диалектика "археологии", "телеологии" и "эсхатологии" сознания. "Причины" и "мотивы".
75. "Регрессивно-перспективный" метод Рикера: взаимодополнительность объяснения и понимания.

76. "Символ" как "выражение с двойным смыслом". Герменевтика как область интерпретации символов. Понятие текста у Рикера. Текст и дискурс.
77. Деконтекстуализация и реконтекстуализация текста; его смысловая "автономия"; текст как "бытие-возможность". "Мир текста". Понимание как диалектика "присвоения" и "отстояния".
78. Структурализм. Неорационализм как философская основа структурализма; полемика с позитивистским субстанциализмом, герменевтическим психологизмом и экзистенциалистским иррационализмом.
79. Структурализм в лингвистике (Ф. де Соссюр, Пражский лингвистический кружок, Н. Трубецкой, Р. Якобсон, глоссематика Л. Ельмслева) и в антропологии (Кл. Леви-Строссе); роль русской формальной школы в формировании литературоведческого структурализма 60-70 гг. (А.-Ж. Греймас, Кл. Бремон, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, Р. Барт).
80. Понятие структуры и ее основные особенности (целостность, трансформируемость, саморегулируемость).
81. Бессознательный характер структуры; ее первичность по отношению к субъекту и рефлексивным формам его сознания. Примат структуры над событием, синхронии и ахронии над диахронией, целевой причины над генезисом, отношений над элементами, языка над речью, системы над синтагмой, инварианта над вариантами.
82. Понятие "структурного объяснения" и его специфика по отношению к генетическому и каузальному объяснениям.
83. Структурализм и поэтика. Проблемы структурной нарратологии.
84. Смысловые уровни повествовательного дискурса: функциональный, актантный, нарративный. Функциональные единицы и их классы; функциональный синтаксис.
85. Актантная модель А.-Ж. Греймаса. Нарративная коммуникация и "ситуация рассказывания".
86. Абстрактная имманентность как методологический принцип структурализма и пределы применимости понятия "структура".

87. Размыкание структуры в контекст как предпосылка перехода структурализма в постструктурализм.
88. Постструктурализм.
89. Ницшеанский феноменизм, фрейдистское и марксистское "разоблачение сознания", хайдеггеровская "деструкция метафизики" как источники постструктурализма (Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр).
90. Постструктурализм как философия "существования без сущности". Ж. Деррида и деконструктивизм. "Бытие", "начало" (архэ), "трансцендентное означаемое", "центр", "метафизика наличия", "онто-тео-телеология", логоцентризм" как объекты постструктуралистской критики.
91. Методологический примат "становления" над "ставшим" (структурой). Проблема "речи" и "письма" в "Грамматологии" Деррида. Линейность "речи" и многомерность "письма". "Различение".
92. Письмо как безвластная "игра" различений.
93. История "метафизики" как история подавления письма. "Децентрация" и "рассеивание".
94. "Деконструкция" как смещающая разборка-сборка структуры. Ю. Кристева и литературный "семанализ". Влияние М.М. Бахтина на Кристеву; "карнавал" как стихия субверсивности. "Семиотическое" и "символическое".
95. Власть символического и контестативная энергия семиотического. Литература как арена борьбы между ними.
96. Фенотекст/ генотекст. Фенотекст как предмет поэтики; генотекст как предмет "семанализа".
97. Интертекстуальность как бессубъектная "семиотическая практика" и как "продуктивность". Р. Барт и "смерть автора".
98. Постструктуралистская оппозиция произведение/текст. Произведение как структура, текст как структурирование.
99. Произведение и идеология; произведение и стереотипы; суггестивная власть произведения.

100. Текст как безвластие и как способ дезорганизации произведения; переплетение культурных кодов в тексте; текст как множественность. "Удовольствие от текста".

8. Тематика и содержание самостоятельных работ по «Введению в литературоведение»

Тема № 1. Анализ стихотворения А.С. Пушкина «Осень»

1. Раскрыть богатство поэтического содержания стихотворения, показать, что эмоциональное восприятие природы у Пушкина вбирает в себя многообразие жизненных впечатлений, рождает непрерывный поток чувств и мыслей, которые находят свое выражение в постоянно меняющейся лирической интонации.

2. При выполнении задания следует иметь в виду, что содержание лирического стихотворения выявляется только во взаимодействии всех его элементов: ритмики, художественной речи (лексики, звукописи, поэтического синтаксиса), последовательности строф и т. д.

3. Проанализируйте ритмическую организацию стихотворения, которая обогащает и смысловую, и эмоциональную содержательность слова. Обратите внимание на то, что при общей метрической схеме (стопа, длина стиха, цезура, строфа) ритмика каждой строфы своеобразна. Сравните, например, ритмику первой и второй строф. Выясните, какую роль играют в них пиррихии и спондеи. Проследите, как влияет изменение ритма на характер лирической интонации.

Рекомендуемая литература:

- Благой Д.Д. «Бездна пространства» (О некоторых художественных приёмах Пушкина). – В кн.: Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1977.
- Введение в литературоведение (под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (под. ред. Николаева П.А.) 3 изд. Исп. и доп. М., 1997.
- Введение в литературоведение. Литер.произв.: основные понятия и термины. (под. ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. М., 1999.

Тема № 2. Анализ композиции романа М. Ю. Лермонтова

«Герой нашего времени»

1. Основная задача данной работы заключается в том, чтобы выяснить взаимообусловленность идейного содержания романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и его основных композиционных форм.

2. Ответьте на вопросы:

- ✓ Из скольких и каких частей состоит роман?
- ✓ Кто в романе является повествователем?
- ✓ На какие две части можно разделить роман с точки зрения способов повествования?

3. В романе «Герой нашего времени» есть своеобразная композиция. Действие романа завершается в той же крепости («Фаталист»), в которой и началось («Бэла»). Каково художественное значение этого движения повествования по кругу?

Рекомендуемая литература:

- Борев Ю. Эстетика. Изд.4. М., 1988.
- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Литературное просвещение: основные понятия и термины. (Под. ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
- Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Удодов Б.Т. «Герой нашего времени». – Лермонтовская энциклопедия. М., 1891.
- Холизев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Тема № 3. Анализ композиция рассказа К.Г. Паустовского «Снег».

1. Показать, как в маленьком рассказе, написанном в суровое военное время, К.Паустовский сумел воплотить свою мечту о человеческом счастье и веру в торжество светлого начала жизни; выяснить, какими средствами достигается эмоциональная насыщенность, поэтичность произведения.

2. Для раскрытия темы большой интерес представляет рассмотрение проблемы художественного времени в рассказе. Как удастся писателю показать, что короткая встреча двух людей оказывается очень значительной,

включает в себя прошлое, настоящее и будущее, утверждает связь времен, бесконечное движение жизни, которое остановить нельзя.

4. Раскройте систему образов.

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Введение в литературоведение. Литературное просвещение основные понятия и термины. (Под. ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Левицкий Л.А. Константин Паустовский. Очерк творчества. М., 1977.
- Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Тема № 4. Анализ рассказа А.П.Чехова «Дама с собачкой»

1. Определите тему и идею рассказа «Дама с собачкой».

2. Раскройте роль повествователя в рассказе.

3. Исследуйте, каким образом осуществляется через внешний вид, выражение лица, жесты, речь, поступки Анны Сергеевны.

4. Для понимания внутреннего мира Дмитрия Гурова и Анны Сергеевны, их духовной эволюции важны не только прямые характеристики, но и эмоциональная атмосфера, которая окружает героев. Объясните, когда, как и почему речь повествователя становится эмоционально насыщенной (в описании вечера в Ореанде, в конце второй главы, в начале третьей и т. д.). Отметьте изменение манеры повествования в финале рассказа.

5. Составьте цитатный план пересказа идейно – художественного содержания рассказа.

Рекомендуемая литература:

- Бердников Г.П. «Дама с собачкой». А.П.Чехова. Л., 1976.
- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Введение в литературоведение. Литературное просвещение основные понятия и термины. (Под. ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
- Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. М., 1999

Тема №5. Особенности сюжета в повести В.Г. Распутина «Последний срок»

1. В чём заключается своеобразие сюжета повести В. Г. Распутина «Последний срок».

2. Проследите, как главная событийная линия повести — умирание старухи Анны — определяет постепенное раскрытие характер ее детей в их взаимоотношениях. Каковы они? Подумайте о роли и других персонажей для развития сюжета повести: старухи, Нади, Нинки. Как в отношении ко всем этим персонажа раскрывается характер самой Анны?

3. Обратите внимание, как значение для характеристики Анны имеет образ дома, в чем заключается логика сцен-воспоминаний, снов Анны? Чем определяется лиризм, одухотворенность образа старухи?

Рекомендуемая литература:

- Боров Ю. Эстетика. Изд.4. М., 1988.
- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Введение в литературоведение. Литературное просвещение основные понятия и термины. (Под. ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Залыгин С.П. Повести Валентина Распутина В кн.: Распутин. Повести. М., 1980.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. М., 1999

Тема № 6. Анализ психологии героя в рассказе Ч.Айтматова

«Свидание с сыном».

1. Проблематика художественной задачи автора в рассказе «Свидание с сыном».

2. Как раскрыта проникновение в сложный внутренний мир героя, сила любви и сила памяти человеческой, сопротивляющейся смерти и забвению.

Выясните, какими конкретными средствами достигается раскрытие темы и идеи рассказа.

3. Разберитесь в психологических причинах поведения Чордона во время встречи с Сапаралы. Что видит в этой психологической «странности» Айтматов: случайность, возможную во всякий момент во всяком человеке, или закономерное проявление характера Чордона?

4. Как раскрылся характер Чордона в конфликте с дочерьми Этот конфликт ставит героя перед трудным выбором: встать ли на сторону дочерей и поступить, как велит только инстинктивная привязанность к родному существу, или подняться на высоту нравственной любви к сыну? Что происходит в душе героя в связи, с необходимостью выбора, как изображает состояние героя в эти моменты автор? Какой яркой психологической деталью Айтматов подчёркивает высшую точку эмоционального напряжения Чордона? Объясните необходимость использования именно такой детали. Какое место занимает эпизод последнего прощания с сыном в композиции рассказа?

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Лебедева Л.И. Повести Чингиза Айтматова. М., 1972.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. М., 1999.

Тема № 7. Сравнительный анализ стихотворения «Пророк» А.С.

Пушкина и «Пророк» М.Ю. Лермонтова

1. Проведите сравнительный анализ стихотворений Пушкина и Лермонтова, который должен обнаружить своеобразие художественного мира каждого из них. Тема поэта и поэтического творчества постоянна в русской литературе XIX века. В данном случае она дает нам возможность понять, как разные подходы, разные углы зрения обнаруживают сложность отношений искусства и реального мира.

2. Раскройте поэтику стихотворений.

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. 1-е изд., М., 1963.
- Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Тема № 8. Особенности жанра комедии Н.В. Гоголя «Женитьба»

1. Определите жанровое своеобразие комедии «Женитьба». К какому типу жанровых разновидностей она относится: к комедии положений или к комедии характеров?

2. Покажите различие между развернутыми комическими характерами (Агафья Тихоновна, Подколесин, Кочкарев) и комическими типами (остальные персонажи). Попытайтесь определить сущность комического характера и комического типа.

Рекомендуемая литература:

- Боров Ю. Эстетика. Изд.4. М., 1988.
- Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Манн Ю. Грани комедийного жанра. «Женитьба» Гоголя. В кн.: Литер. произведение в движении эпох. М., 1979.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. М., 1999.

Тема № 9. Роль метафоры в стихотворениях Ф.И. Тютчева

1. На основании известной вам теоретической литературы дайте определение метафоры, охарактеризуйте ее важнейшие художественные функции и возможности.

2. Найдите в лирике Ф. И. Тютчева стихотворения, всецело построенные на основе одного развитого сопоставления или образа. Как осуществляется параллельное изображение природы и нравственно-психологического состояния человека. Опишите этот прием на конкретных примерах, раскрывая содержание тютчевских сопоставлений и их художественные цели.

Рекомендуемая литература:

- Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
- Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. (Под. ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Ф.И. Тютчев. Библиографический очерк. В кн.: Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981.
- Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Тема № 10. Анализ поэтики стихотворения С.А. Есенина «Шаганэ, ты моя, Шаганэ...»

1. Составьте схему рифмовки для всего стихотворения и определите закономерность во взаиморасположении стихов.

2. Проследите, как тема каждой из строк первой строфы оказывается ниже основной для формирования поэтической мысли каждой из остальных строф.

3. Как развивается лирический сюжет в стихотворении? Покажите, как определяется главное тематическое, содержательное противопоставление в произведении: север - юг. Как фонико-строфические особенности стихотворения развивают это противопоставление: усиливают или сглаживают контраст?

4. Определите, какое место занимает это стихотворение в цикле «Персидские мотивы».

Рекомендуемая литература:

- Боров Ю. Эстетика. Изд.4. М., 1988.
- Введение в литературоведение (Под. ред. Поспелова Т.Н.) М., 1988.
- Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
- Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972.

VI Раздел. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

АБСУРД (от лат. *absurdus* – неуместный, нелепый) – понятие, пришедшее из философии экзистенциализма. Как литературный прием абсурд делается основным атрибутом изображаемой действительности, которая предстает лишенной внутреннего смысла и причинно-следственных связей... Основные черты абсурдистского изложения – демонстрация ложности и бессмысленности форм (в том числе языковых), в которых протекает повседневное бытие «среднего человека» и которыми он отгораживается от «безысходной» трагичности «человеческого удела», а также метафорическая передача чувства шока, возникающего при сознании иллюзорности всех жизненных ценностей перед лицом иррациональной жестокости и смерти.

АВАНГАРДИЗМ (от франц. *avant-garde* – передовой отряд) – термин, которым обозначают так называемые «левые течения» в искусстве и литературе, возникшие (главным образом на Западе) во втором десятилетии XX века и проявившиеся преимущественно в поэзии и драматургии. А. отразил стихийный бунт поэтов против современного им буржуазного уклада. Авангардизм – совокупность экспериментальных, модернистских, подчеркнуто необычных, поисковых начинаний в искусстве 20 века.

Авангардными направлениями являются: кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм, поп-арт, концептуальное искусство.

В ряде литератур А. выступает как ранний этап революционного искусства. Среди будущих поэтов социалистического реализма, кроме Маяковского, можно назвать многих, начавших свой путь в русле А. (немецкий поэт И.Бехер, французский поэт П.Элюар, турецкий поэт Н.Хикмет и др.). Позднее, в 20-30 годы, все эти поэты перешли на позиции реализма.

АКМЕИЗМ – акмеизм от греческого «акме» - «острие, высшая точка», что указывало на стремление, литературное течение в русской поэзии второго десятилетия XX века. Акмеизм выделился из *символизма*, подвергнув критике туманность и зыбкость символического языка. Акмеизм проповедовал ясный свежий и «простой» поэтический язык, где слова прямо и четко называли бы предметы, а не обращали, как в символизме, к «таинственным мирам», а к особо точному образу.

Акмеизм также рассматривают одна из разновидностей русского неоромантизма, литературное течение внутри художественной системы романтизма: характеризуется установкой на выявление героических возможностей обычного человека, утверждением красоты и богатства мира: воспеванием активной позиции человека. Примерами неоромантизма могут служить произведения английского писателя Р.Киплинга, американского писателя Дж. Лондона, в русской литературе – поэзия Н.Гумилёва; это название придумал Н.Гумилёв для обозначения творчества поэтов, которые составили группу «Цех потов», в которую входили А.Ахматова, С.Городецкий, Г.В.Иванов, О.Э.Мандельштам и др. Члены этой группы разделяли общие эстетические требования к совершенству поэтической формы, изяществу художественной образности и антидекадентское утверждение творческих сил человека. Акмеизм явился реакцией на проникновение в Россию идей европейского декадентства с одной стороны, и на появление «пролетарской» литературы с другой стороны. После расстрела Н.С.Гумилёва в 1921 году группа практически исчерпала себя, но продолжал существовать некоторое время в поэзии русской эмиграции (Г.Адамович, Г.Иванов и др.)

АЛЛЕГОРИЯ (от греч. *allos* – иной и *agoreuo* – говорю) – изображение отвлеченного понятия или явления через конкретный образ (сердце – А. любви; две скрещенные пушки – А. артиллерии и т.д.). Так, в баснях под видом животных аллегорически изображаются определенные лица или социальные явления. Например, деспотизм, жестокость и

враждебное отношение царской власти к народу Крылов аллегорически показал в баснях о царе Льве («Рыбья пляска», «Пестрые овцы»).

АЛЛИТЕРАЦИЯ (от лат. al – к, при, litera – буква) – повторение в стихотворной речи (реже – в прозе) одинаковых согласных звуков, один из видов *звукописи* (см.). А. выделяют отдельные слова и строки, которые становятся поэтому особенно выразительными.

АМФИБРАХИЙ (от греч. amphigrachys – с двух сторон краткий) – трехсложный размер, где ударения падают преимущественно на 2, 5, 8, 11 и т.д. слоги.

Схема А.

⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑

В XVIII веке употреблялся крайне редко. В широкую практику введен В. Жуковским. К нему обращались В. Кюхельбекер, М. Лермонтов, В. Бенедиктов, А. Фет, А. К. Толстой и др.

АНАПЕСТ (от греч. anaprosis – отталкивание) – трехсложный размер, где ударения падают преимущественно на 3,6,9,12 и т.д. слоги.

Схема А.

⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑

АНАФОРА – это повторение отдельных слов или оборотов в начале отрывков, из которых состоит высказывание.

Ею нередко пользуются поэты:

Клянусь я первым днем творенья,

Клянусь его последним днем.

Клянусь позором преступленья,

И вечной правды торжеством.

(М. Лермонтов)

АНОНИМ (от греч. anonimos –безымянный) – лицо, выступившее в печати (или рукописи) без указания своего имени или своего *псевдонима* (см.).

АНТИКАЛЛИЗМ — словообразование, производное от античного названия эстетики — каллистика (от греч. καλόν — прекрасное).

АНТИСТРОФА (греч. antistrophe от anti – против и strophe - строфа) – в античной хоровой лирике вторая строфа в паре строф, написанных одним и тем же метром. Из таких двустрофий, перемежаемых или замыкаемых *эподами* (см.), состояли хорические песни в лирике и трагедии. Их повторяющийся метрический рисунок мог быть очень сложен.

АНТИТЕЗА (от древнегреч. antithesis – противоречие, противоположение) – противопоставление. Говоря о несходстве Онегина и Ленского, А. Пушкин прибегает к резкой А.:

Они сошлись. Вода и камень

Стихи и проза, лед и камень

Не столь различны меж собой.

(«Евгений Онегин», гл. II.)

АНТОНИМЫ (от греч. anti – против + onoma - имя) – это слова, имеющие противоположные значения.

***Радость** ползет улиткой,*

*У **горя** бешеный бег... (В.Маяковский).*

Антонимы широко используются в устном народном творчестве, в языке художественной литературы:

Летом готов сани, а *зимой* – телегу (пословица).

Можно привести много случаев использования антонимов в названиях литературных произведений «*Война и мир*», Л.Толстого, «*Принц и нищий*» М.Твена, «*Толстый и тонкий*» А.Чехова, «*Отцы и дети*» И.Тургенева, «*Дни и ночи*», «*Живые и мёртвые*» К.Симонова и многие другие.

Можно встретить и антонимичные фразеологические обороты:

капля в море	куры не клюют
с гулькин нос	хоть пруд пруди
кот наплакал	как сельдей в боске
всего ничего	малая толика
Куда Макар телят не гонял	в двух шагах
за тридевять земель	рукой подать

Антонимы чаще всего используются в тексте попарно, они выражают сопоставление, противопоставление...

Слова умеют плакать и смеяться,
Приказывать, молить и заклинать...

АРУЗ – вид стихотворения в тюркоязычной классической поэзии, а также арабской и персидской литературе, основанный на чередовании долгих и кратких слогов. Первым произведением в тюркоязычной поэзии, написанным А., считается поэма Юсуфа Хас Хаджица «Кутудгу билиг» («Книга, дарующая счастье»), созданная в XI веке. Произведения таких выдающихся поэтов, как Навои, Махтумкули, Низами и мн. др., созданы на А.М.Х.

АРХАИЗМ (от греч. *archaios* – древний) – устаревшее слово или оборот речи. А. бывает лексический (слово устарело само по себе): «Здесь вижу двух озер лазурные равнины, Где парус рыбака белеет иногда» (А.Пушкин. Деревня) и семантический (устарело смысловое значение слова): «Угас, как светоч, дивный гений» (М.Лермонтов. Смерть Поэта).

АССОНАНС (от лат. *Assonare* – звучать в лад) – повторение в стихотворной речи одинаковых гласных звуков, один из видов звукозаписи.

АФОРИЗМ (от греч. *aphorismos* – изречение) – обобщения, глубокая мысль автора, выраженная в лаконичной, отточенной форме, отличающаяся меткой выразительностью и явной неожиданностью суждения. Как и *пословица* (см.), А. не доказывает, не аргументирует, а воздействует на сознание оригинальной формулировкой мысли.

БАЛЛАДА (от итал. *ballare* – плясать) – хоровая песня в средневековой западноевропейской поэзии, позднее – небольшое сюжетное стихотворение, в основе которого чаще всего лежит какой-то необычайный случай; многие Б. связаны с историческими событиями или преданиями (Б. о Робин Гуде, «Песнь о вешем Олеге» А.Пушкина), с фантастическими, таинственными происшествиями («Светлана», «Людмила» В.Жуковского).

БАСНЯ – краткий рассказ, чаще всего в стихах, главным образом сатирического характера. Цель Б. – осмеяние человеческих пороков, недостатков общественной жизни. В иносказательном сюжете Б. действующими лицами чаще всего являются условные басенные звери.

Возникновение Б. связывают с легендарным древнегреческим баснописцем Эзопом; его Б. написаны в прозе. Большой популярностью пользовались Б. французского поэта XVII века Лафонтена. В России XVIII века к басенному жанру охотно обращались В. Тредиаковский,

А. Кантемир, М.Ломоносов, А. Сумароков и мн. др., но наибольшим мастерством отличаются басни И.Крылова. В советской поэзии заслужили известность басни Д.Бедного, С.В.Михалкова.

БЕЛЫЙ СТИХ – нерифмованный, книжный (в отличие от фольклорного, тоже, как правило, не имеющего рифмы) стих. Название произошло от того, что его окончание, где обычно помещается созвучие (рифма), остаются в звуковом отношении незаполненными («белыми»). Б. с. широко использовали в русской поэзии поэты XVIII века (В. Третьяковский, А. Сумароков, А. Радищев, Н. Карамзин и др.). А. Пушкин ввел Б. с. в драматургию («Борис Годунов», маленькие трагедии). В. Жуковский применил его в балладах («Ночной смотр»), Н. Некрасов – в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

БУФФОНАДА (от итал. buffonata, букв. – шутовство, паясничанье) – художественное произведение, для которого характерно резкое преувеличение внешних признаков действующего лица, грубый комизм, являющийся средством раскрытия сущности характера или создавшейся ситуации. Б. использовалась в античном и средневековом театре и в более позднюю эпоху.

БЫЛИНА – жанр русского фольклора, героико-патриотическая песня-сказание о богатырях и исторических событиях Древней Руси (IX – XIII века). Как повествовательному произведению, Б. присущ особенный песенно-эпический способ отражения реальности.

ВАРВАРИЗМ (от лат. barbaris – чужеземный) – слово или выражение, заимствование из чужого языка в разные периоды исторического развития. Слова и словосочетания, взятые из французского языка, называются галлицизмами, из немецкого – германизмами, из польского – полонизмами, из греческого – грецизмами и т.д.

ВОЗРОЖДЕНИЯ ЭПОХА, или эпоха Ренессанса, - переломная в истории европейской и мировой культуры эпоха, отмеченная бурным расцветом изобразительного искусства и литературы XV – XVI веков (в Италии – с XIV века).

ВОЛЬНЫЙ СТИХ – силлабо-тонический стих, состоящий из строк различной длины. В отличие от *свободного стиха* (см.), строки здесь разностопны, но одной метрической формы – чаще всего это вольный ямб, хотя встречается и вольный хорей, и вольные трехсложные размеры.

ВУЛЬГАРИЗМЫ (от лат. vulgaris – грубый, простой) – грубое, иногда неправильное слово или выражение, используемые писателем для усиления выражаемой мысли, более эмоциональной характеристики персонажей.

ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – одна из важнейших особенностей художественного творчества, связанная со способностью писателя представить, вообразить то, что могла бы быть в реальной действительности. Изображая судьбы людей, характерное для жизни человека, воплощающего черты времени, или находит ситуацию, в которой может проявиться характер его героя. На такого человека или вообразить такие обстоятельства, в которых герой мог бы оказаться. Рисуя в «Повести о настоящем человеке» реального участника Великой Отечественной Войны, мужественные эпизоды во время скитаний летчика по лесу, «услышать» разговоры его с людьми. Перед нами не документальное повествование, воспроизводящее день за днем, час за часом то, что происходило с летчиком Маресьевым, а художественное произведение, в котором изображается характерное для «настоящего человека» нашей эпохи (писатель несколько изменил и фамилию своего героя).

ГРАДАЦИЯ (от лат. gradatio – постепенность) — *стилистическая фигура* (см.), в которой определения группируются в известном порядке — нарастания или ослабления их эмоционально-смысловой значимости. Г. усиливает эмоциональное звучание стиха:

Не желаю, не зову, не плачу,
Все пройдет, как о белых яблонь дым.

(С. Есенин)

Выразительность Г. повышается сопряжением ее с *анафорой* (см.). Г. употребляется и в прозе («Пришел, увидел, победил»). Повторение слов или однородных оборотов может создать интонационную Г.

Е. Аксенова.

ГЕРМЕНЕВТИКА (др.-греч. ἐρμηνευτική — искусство толкования от др.-греч. ἐρμηνεύω — толкую) — направление в философии XX века, выросшее на основе теории интерпретации литературных текстов. С точки зрения герменевтики задача философии заключается в истолковании предельных значений культуры, поскольку реальность мы видим сквозь призму культуры, которая представляет собой совокупность основополагающих текстов. **Герменевтика** – *методологическая основа гуманитарного знания, в том числе литературоведения*. **Герменевтика** (теория интерпретации, учение о понимании смысла), как и гносеология (теория познания) и аксиология (теория ценностей), составляет неотъемлемую часть развёрнутой философской системы. Эта часть не всегда терминологически и структурно выделялась и оформлялась в специальную философскую дисциплину. Отечественная философия вопросами аксиологии занимается вплотную лишь последние 20 лет. Вопросы герменевтики в этом отношении ещё «моложе», и здесь пока не так много серьёзных работ, таких, например, как статьи П. Гайденко, М. Стафеевой.

Герменевтика ныне полагает себя сферой духовной деятельности, без которой литературоведение не сможет обстоятельно осмыслить свои задачи. Герменевтика – «явление неоднородное, к ней принадлежат, её представляют мыслители, по - разному ориентированные и теоретически и социально-политически».

Герменевтика, как всякая дисциплина, не равна себе; исторически менялся не только тип, но и предмет, сфера, цель её деятельности. Зародившись в античной культуре, герменевтика стала развиваться в более позднее время, что было вызвано необходимостью интерпретации библейских текстов. Античная культура содержала в зародыше все будущие типы герменевтики, в том числе и в литературно – критическом их приложении, что сказало, например, в аллегорических истолкованиях

Гомера. Однако развёрнутых принципов методологии ещё не было. Они появились позже - в эпоху Просвещения.

В истории герменевтики проявились себя две тенденции интерпретации, заложенные филологами александрийской и антиохской школ: исторического и символически – аллегорического толкования.

В герменевтике, в соответствии с принципиальными возможностями интерпретационной ориентации, сложилось пять течений, каждое из которых даёт своё понимание предмета, целей, методов этой дисциплины: натуралистическое, философское, культурологическое, психологическое, аллегорико – символическое: **Натуралистическое направление** герменевтики рассматривает интерпретацию как воспроизведение объекта, соответствующего тексту, превращает прочтение произведения в средство постижения воспроизведённой, запечатленной в нём реальности, поясняет через текст, описываемый им объект и воспринимает знак его соотнесённости с обозначаемым.

Философское направление рассматривает герменевтику как метод выявления духовного содержания текста, который трактуется как знак присутствия мысли, ставит себе задачу постичь духовную сущность мыслительной деятельности.

Согласно **культурологической герменевтике** текст и объект, о котором говорится в тексте, всегда сохраняют своё единство. Оно не нарушается историей. Культурологическая традиция в герменевтике уходит своими истоками к её средневековым антиисторическим и теологическим формам. Предмет, стоящий за текстом, понимается не как реальность, а как традиция (то есть культура).

Психологическая герменевтика направлена на выявление. За всяким текстом стоит определённая личность автора, которая запечатлевается и самовыражается в тексте. личности автора, стоящей за текстом и запечатлённой в нём.

Аллегорико – символическая герменевтика направлена на интерпретацию «тёмных» мест в тексте и обусловлена необходимостью пояснения его смысла. В этом случае интерпретация направляется на постижение неясностей и «тёмных» мест, что предполагает использование культуры в качестве «третьего» члена, через который объясняется смысл текста.

Литература: Боров Ю.// «Искусство интерпретации и оценки». Опыт прочтения «Медного всадника», М., Советский писатель. 1981. стр 22-28.

ГИПЕРБОЛА – от греч. Hyperbole – преувеличение) – средство художественного изображения, основанное на преувеличении. Г. прошла большой и сложный путь развития – от фольклорных произведений многих народов, где подчеркивалась физическая мощь героев, до произведений, где созданы развернутые, гиперболические образы («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Путешествие Гуливера» Д. Свифта, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «150000000» В. Маяковского).

ГРОТЕСК (от франц. grotesque, от итал. grottesco) – в литературе и искусстве одна из разновидностей *комического* (см.), сочетающая в фантастической форме ужасное и смешное, безобразное и возвышенное. Как форма комического Г. отличается от юмора, иронии, сатиры тем, что в нем смешное и забавное неотделимы от страшного, зловещего; как правило, образы Г. несут в себе трагический смысл.

Гротовые росписи обычно предназначались для обрамления небольших по размеру (и более дорогих по исполнению) живописных произведений, по контрасту подчеркивая их красоту, гармоничность, возвышенный характер. Вместе с тем они как бы соединяли этот мир идеальной красоты, безупречной героики с неупорядоченной действительностью, с самыми «низкими» - растительными и животными – ее формами. Как художественный образ Г. отличается двуплановостью, контрастностью. Г. всегда отклонение от нормы, условность, преувеличение, сгущение, намеренная карикатура.

Г. поэтому широко используется в сатирических целях. Гротескны в своей основе такие замечательные произведения разных эпох, как «Путешествия Гулливера» Д.Свифта, «Крошка Цахес» Э.Т.А.Гофмана, «Нос» и «Мертвые души» Н.Гоголя, «История одного города» М.Салтыкова-Щедрина, «Остров пингвинов» А.Франса, «Баня» и «Клоп» В.Маяковского, «Голый король» Е.Шварца. Наглядное представление о природе сатирического Г. дает щедринская «История одного города». Выразительной Г. в «Истории...» - собирательный образ города Глупова, населенного сонными и равнодушными обывателями, всецело погруженными в животное, бездуховное существование.

ДАКТИЛЬ – (от греч. daktylos – палец) – трехсложный размер, где ударения падают преимущественно на 1, 4, 7, 10 и т. д. слоги. Схема Д.

○○○○○○○○

ДЕКАДАНС (от франц. decadence – упадок) – упадочные явления (т.е. настроения пассивности и безнадежности) в философии, искусстве и литературе конца XIX- начала XX века в Западной Европе, затонувшие также и русскую культуру этого времени. Сам термин

возник во Франции в 80х годах XIX века, тогда же возникло понятие «конец века». Оно означало не просто «конец XIX века», а конец надежд, утрату идеалов.

ДЕКОНСТРУКЦИЯ - Постмодернистская культура в силу ее концептуальных положений выдвигает идею деконструкции, демонтажа как основного принципа современного искусства. В деконструкции, как ее понимают постмодернисты, не уничтожается прежняя культура, напротив, связь с традиционной культурой даже подчеркивается, но в то же время внутри нее должно производиться что-то принципиально новое, иное. Принцип деконструкции - важнейший типологический код культуры постмодерна, так же как и принцип плюрализма, естественно, не в том вульгаризированном понимании этой философской категории, которое было характерно для нас в эпоху перестройки. Плюрализм в постмодерне - это действительно концепция, согласно которой все существующее состоит из множества сущностей, не сводимых к единому началу.

ДЕОНТОЛОГИЗАЦИЮ ЛИТЕРАТУРЫ - русские постмодернисты осуществляют деонтологизацию литературы. В качестве «референта» литературного произведения у них выступает весь культурный интертекст, с которым сознание (бессознательное) пишущего образует ризому во всеохватной интертекстуальной игре.

ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – одно из средств создания художественного образа, которое помогает представить изображаемую автором картину, предмет или характер в неповторимой индивидуальности.

ДИАЛЕКТИЗМ – слово или оборот, бытующие в определенной местности (территориальный Д.), социальной группе (социальный Д.) или профессии (профессиональный Д.).

ДИАЛОГ (от греч. dialogos – разговор, беседа) – вид устной речи, разговор двух или более лиц.

ДИЛОГИЯ (от греч. di – дважды и logos – слово) – произведение из двух самостоятельных, имеющих особые заглавия частей.

ДИССОНАНС (франц. dissonance, от лат. dissono – несогласно звучу) – неточная, неполная рифма, основанная на совпадении только согласных звуков, ударные же гласные не совпадают – диссонируют.

ДОЛГИЙ И КРАТКИЙ СЛОГ – элементы метрического стихосложения, основанного на различии в длительности произнесения слогов (древнегреческого, латинского, арабского, персидского), в котором долгий слог присваивается к двум кратким и из них складываются различные *стопы*

ДОЛЬНИК – вид русского и немецкого стихосложения, являющийся своеобразной промежуточной формой между силлабо-тоническим (главным образом трехсложным) стихом и чисто тоническим. Строки его, совпадая по числу ударений, сравнительно свободно располагают безударные слоги. Сочетания ударных и безударных слогов образуют поэтому не «стопы», а «доли», где количество безударных колеблется от одного до трех – четырех.

ДРАМА (от греч. drama – действие). Род литературы, один из трех, наряду с *эпосом* (см.) и *лирикой* (см.). Основу Д., как на это указывает изначальный смысл слова, составляет *действие* (см.). В этом Д. близка к эпосу: в обоих случаях налицо объективное изображение жизни – через события, поступки, столкновения героев, борьбу, т.е. через явления,

составляющие внешний мир. Но то, о чем в эпосе рассказывается как о совершившемся событии (или системе событий), в. Д. предстает в качестве живого, развертывающегося в настоящем времени (на глазах зрителя!) действий, показанного через острые *конфликты* (см.) и в форме *диалога* (см.).

ЖАНР (от франц. genre – род, вид) форма, в которой проявляются основные роды литературы, т. е. эпос, лирика, драма, и их разновидности. Например, в эпосе – былина, сказка, роман, повесть и т. д.; в драме – трагедия, комедия. Некоторые из названных Ж. в свою очередь могут иметь разновидности. Так говоря о Ж. романа различают роман психологический, исторический, плутовской, научно-фантастический и т. д.

ЗАВЯЗКА – начальный момент в развитии событий изображенных в художественном произведении. З. может быть подготовлена экспозицией или открывать действие внезапно. Неподготовленная З. придает действию стремительность, остроту. В З. читатель получает первые представления об изображаемых характерах и конфликте между ними. В многосюжетных произведениях возможно несколько завязок.

ЗАМЫСЕЛ – первая ступень творческого процесса, первоначальный набросок будущего произведения, возникающий в сознании писателя. У З. существуют две стороны: сюжетная (автор заранее намечает ход событий) и идейная (предполагаемое разрешение взволновавших писателя проблем и конфликтов). «В любом произведении искусства, великом или малом, все до последних мелочей зависит от замысла», - утверждал Гете. Однако изучение творческой истории различных произведений доказывает, что З. может изменяться.

ЗВУКОПИСЬ – подбор звуков в стихотворной речи, имеющий художественно – выразительное значение в соответствии с содержанием текста. Например, в строках Пушкина из «Медного всадника»:

*... И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пушиа пламень голубой.*

В двух последних строках наблюдается виды звукописи: *аллитерация* (повтор одинаковых согласных звуков): «п» и «ш»; *ассонанс* (повторение одинаковых гласных звуков): «шипенье пенистых». Эти виды З. могут взаимодействовать: «пен – пен» в третьей строке.

В отличие от музыки в стихах нет чистого звукового фона, он звуко-смысловой. З. и следует изучать на этом звуко-смысловом фоне, где звуки воспроизводят содержание не сами по себе, в сливаются в смысловые единства (слова, словосочетания, предложения), объединенные интонацией и звучанием слова. Например, в пушкинских строках ошибочно истолкование звуков «ш» как якобы передающего шипение вина и «п» как будто воспроизводящего пламя. Художественный смысл З. лишь в выделении определенных строк, и его не следует преувеличивать.

Синонимом З. является термин «инструментовка» (стиха), в последнее время употребляющийся реже. Б. Г.,

ДАДАИЗМ - модернистское литературно-художественное течение 1916-1922 годов, для которого характерны программный иррационализм и демонстративный антиэстетизм.

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ - Именно в США "приобрел значение одного из наиболее влиятельных направлений современной литературной критики. Деконструктивизм постепенно формировался в этой стране в течение 70-х годов в процессе активной переработки идей французского постструктурализма с позиций

национальных» традиций американского литературоведения с его принципом "тщательного прочтения" текста и окончательно оформился в 1979 г. с появлением сб. Ж. Дерриды, П. де Мэна, Х. Блума, Дж. Хартмана и Дж. Х. Миллера "Деконструкция и критика"... получившего название "Йельского манифеста", или "манифеста Йельской школы". Помимо собственно Йельской школы - самого влиятельного и авторитетного направления в американском Деконструктивизме, - в нем выделяются «герменевтическое направление» (У. Спейнос) и «левый деконструктивизм» (Дж. Бренкман, М. Рьян, Ф. Лентрикия и др.) близкий по своим социологически-неомарксистским ориентациям английскому постструктурализму (Г. Иглтон, С. Хит, К. МакКейб, Э. Истхоуп), а также «феминистская критика» (Г. Спивак, Б. Джонсон, Ш. Фельман, Ю. Кристева, Э. Сиксу, Л. Иригорай, С. Кофман).

ЗНАК, ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА – основополагающие понятия семиотики. В русском литературоведении понятие «знак» (мельчайший элемент смысла, его «молекула», соединяющая в себе означаемое и означающее) было введено тартуско-московской школой и, в частности, Ю.М. Лотманом.

См.: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 59–65.

ИДЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ – основной принципиальной смысл произведения, выступающий через все единство его образов. И.п. неотделима от образной природы искусства, она несводима к научной идее, к публицистической декларации или к формально-логическому суждению. Л.Толстой говорил об «Анне Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман, тот самый, который я написал, сначала». Будучи результатом творческого мышления, заключенная в литературном произведении И.п., по словам Чернышевского, не только побуждает читателя к логически строгому рассуждению и умозаключению, но и «действует на фантазию». Ее «художественность в том и состоит, что одною чертою, одним словом, живо представляет то, что без нее никогда не выразишь и в десяти томах» (Белинский). Сложность художественной оценки состоит, однако, в том, что И.п. в утверждение, и симпатию, и отрицание (Дон Кихот у Сервантеса; Петр Трофимов у Чехова).

ИМАЖИНИЗМ (от франц. image – образ) – малозначительное литературное течение в русской поэзии, существовавшее с 1919 года несколько лет. Его представители: В. Шершеневич, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, А. Кусиков. Имажинисты провозглашали «победу образа над смыслом» (В. Шершеневич). Имажинистское стихотворение могло не иметь содержания, но оно должно было быть насыщено словесными образами, являться «толпой образов». Имажинисты создали много стихов по таким рецептам:

*В небе облак лохматой дворняжкой
По-собачьему звонко плачет. (А. Кусиков.)*

В целом поэзия И., претендуя на новаторство, граничит с формализмом. Некоторое время с этой группой был связан С. Есенин, но вскоре от нее отошел, не будучи, по существу, к ней творчески близок. Его «имажинистские» образы были подлинно органичны, не были лишены глубокого, точного смысла, например:

*Ягненок – кудрявый месяц –
Пасется в голубой траве.*

Или:

*Осень – рыжая кобыла – чешет гриву.
Над речным покровом берегов
Слышен синий лязг ее подков.*

Связь С. Есенина с этой группой и определила известную популярность И., хотя сама по себе роль И. была невелика.

ИМПРЕССИОНИЗМ (от франц. *impression* - впечатление) – художественное направление (течение), возникшее во Франции в последней четверти XIX века. В живописи И. выдвинул выдающихся мастеров (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, в России – К. Коровин) и составил целую эпоху в истории мирового искусства.

В истории литературы И. не сложился как особое направление. В этом смысле об И. можно говорить лишь как о явлении стиля того или иного писателя. И. как литературное течение возник в начале XX века. Импрессионисты творчески восприняли бодлеровский тезис о способности художника своеобразно увидеть мир. Передача художественными способами чисто субъективного впечатления - главный признак импрессионизма.

Это субъективное впечатление передается в игре ассоциаций, что вызывает предмет изображения, сложных субъективных метафор, лиризме рассказа, цветных и звуковых образах. Яркий пример импрессионистской прозы - творчество Ги де Мопассана, М. Коцюбинского, К. Гамсуна. Черты импрессионизма присущи поэзии Р.М. Рильке, М. Цветаевой.

Разумеется, понятия стиля в живописи и литературе не совпадают. Для И. в живописи воспроизведение «впечатления» от предмета, изображение изменчивости, текучести явлений, особая палитра красок, позволяющая передать игру освещения, придающего разный облик одному и тому же предмету (утром, днем, вечером, в солнечный или пасмурный день), органически связаны со всей эстетической позицией художника, определяют его метод.

В литературе черты И. можно встретить в произведениях писателей разных направлений: и у реалиста, и у натуралиста. Они выполняют разную но подчиненную функцию.

ИНВЕРСИЯ (от лат. *inversio* – перестановка, переверачивание) – стилистическая фигура, состоящая в нарушении общепринятой грамматической последовательности речи. Переставляя слова в произведении, авторы придают им своеобразный выразительный оттенок :

Швейцара мимо он стрелой

Взлетел по мраморным ступеням (А.С. Пушкин)

На мысли, дышащие силой,

Как жемчуг, низжуются слова (М. Лермонтов)

Я памятник себе воздвиг нерукотворный (А.С. Пушкин)

В стихах:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;

Шумит Арагва предо мною.

ИНВОЛЮЦИОНИЗМ был характерен для модернизма, что мы видели на примере русского футуризма с его стремлением разрушить искусство. Инволюционизм унаследован от модернизма и постмодернизмом. Из него вытекают и размытость границ между искусством, религией, наукой и другими сферами культуры, что свидетельствует о кризисе искусства в области его собственных форм, и поверхностное представление о мире, и конформизм (т.е. пассивность и приспособленчество) его представителей по отношению к окружающей жизни, и тяга к бессмысленности.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ (интеллектуальный роман, интеллектуальная драма и т.п. иногда говорят «роман-концепция», «драма-концепция») – понятие возникшее в литературоведении в последнее десятилетия для обозначения художественных произведений, в которых внимание автора сосредоточено не на изображении самой жизни, человеческих характеров, сколько на идейных, теоретических спорах, которые ведут действующие лица.

Интеллектуальными (т. е. насыщенными глубокой мыслью) являются почти все великие произведения мировой литературы – Шекспира, Гете, Пушкина, Стендаля, Л.Толстого. но, как говорил Белинский, художник тем и отличается от ученого, что он мыслит образами, а не силлогизмами (понятиями). И в «Гамлете» и в «Войне и мире» мысли писателя раскрываются через систему образов, через характеры героев, а характеры и события психологически мотивированы.

Термин «И.ж.» применяется не к этим произведениям, а к таким, в которых, вопреки формуле Белинского, хотя и намечены характеры и события, но суть оказывается не в них, поскольку писатель мыслит не столь образами, сколько понятиями. Роман или драма превращается в притчу.

Хотя традиция И.ж. восходит к веку просвещения (философские повести Вольтера, Дидро), особое значение приобрели в литературе Запада в XX веке. И.ж. не составляют особого течения в литературе: произведения И.ж. можно встретить у писателей разных течений.

Среди видных представителей критического реализма XX в. Автором интеллектуального романа можно назвать французского писателя Анатолия Франса («На белом камне», «Восстание ангелов» и др.), немецкого писателя Томаса Манна («Волшебная гора», «Лотта в Веймаре», «доктор Фаустус»).

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ - есть не что иное, как средство "выражения мировоззрения и мироощущения человека конца XX века. Художник-постмодернист с определенной дистанции без всякого своего вмешательства наблюдает за тем, как устроен мир, становящийся в его тексте, что это за мир? Естественно, в этой связи самой важной чертой постмодернистской поэтики оказывается так называемая интертекстуальность.

Интертекстуальность - это не простая совокупность цитат, каждая из которых имеет свой устойчивый смысл. В интертекстуальности отвергается устойчивый смысл какой-либо культурной ассоциации - цитаты. Интертекст - особое пространство схождения бесконечного множества цитатных осколков разных культурных эпох. В таком качестве интертекстуальность не может являться чертой мировосприятия художника и никак не характеризует его собственный мир. Интертекстуальность в постмодернизме - бытийная характеристика эстетически познаваемой реальности.

ИНТРИГА (от лат. *intricare* – запутывать) – обострение *сюжета* (см.), чаще всего драматургического, в литературном произведении с помощью использования различных случайностей, совпадений, обманных ходов, запутывающих *действие* (см.), делающим неясным дальнейшее развитие *конфликта* (см.) и неожиданным его разрешение. И служит целям раскрытия характеров персонажей через поступки.

ИРОНИЯ (от греч. *eironia* – притворство, насмешка).

1. Отрицательная оценка предмета или явления через его осмеяние. Комический эффект в ироническом высказывании достигается тем, что истинный смысл события замаскирован. При И. мы высказываем прямо противоположное тому, что подразумевается. Например: «Откуда, умная, бредешь ты, голова?» (И.А.Крылов) Видимое восхваление означает здесь как раз обратное – насмешку над ослом.

2. В литературном произведении И. может иметь и более широкий и более значительный смысл: она придает художественному изображению особую окраску, своеобразно раскрывая неудовлетворенность автора окружающим миром. В этом случае И. – уже не просто оборот речи (троп), а художественный принцип, из которого исходит писатель при изображении жизни.

Цель И. – не смешить, не развлекать, а, напротив, подчеркнуть всю серьезность, порой даже трагичность положений и ситуаций. Насмешка создается тем, что обнажается тем, что обнажается нелепость происходящего.

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ – конституирование объекта сознанием – ключевая позиция феноменологии. Ученые-феноменологи первыми подошли к исследованию структуры произведения искусства, то есть применили методологию, используемую впоследствии структурализмом.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ – когнитивная деятельность, которая сопряжена с переводом высказывания на иной язык. Благодаря интерпретации высказываний преодолевается неполнота их первоначального понимания.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА - происхождение и историческое развитие языка художественной литературы. **ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА** - художественное произведение как высказывание на этом языке.

КЛАССИЦИЗМ – (от лат. classicus – образцовый) – художественное направление (течение) в искусстве и литературе XVII – начала XIX века, для которого характерны высокая гражданская тематика, строгое соблюдение определенных творческих норм и правил. На Западе К. формировался в борьбе против пышного барокко. Влияние К. на художественную жизнь Европы XVII – XVIII веков было широким и долговременным, а в архитектуре продолжалось и в XIX веке.

В России К. развивался главным образом на основе идей Просвещения. Его исторической основой явилась реформаторская деятельность Петра I. Русский К. зародился во второй четверти XVIII века, в творчестве А.Д.Кантемира, В.К.Тредиаковского, М.В.Ломоносова, и достиг развития во второй половине столетия, в творчестве А.П.Сумарокова, Д.И.Фонвизина, М.М.Хераскова, В.А.Озерова, Я.Б.Княжнина, Г.Р.Державина. В нем представлены все важнейшие жанры – от оды и эпопеи до басни и комедии. Замечательным комедиографом был Д.И.Фонвизин, автор знаменитых сатирических комедий «Бригадир» и «Недоросль». Русская классицистическая трагедия проявила горячий интерес к национальной истории («Дмитрий Самозванец» Сумаркова, «Вадим» Княжнина и др.).

Особой строгостью К., четкостью отдельных ее элементов отличались произведения классицизма, прежде всего трагедия. А соблюдение единства времени в классицистическом произведении обуславливало стремительный ход действия – происходили лишь такие события, которые могли завершиться в пределах 24 часов.

КЛАУЗУЛА (от лат. clausula – заключение) – окончание, т. е. группа слов, состоящего из последнего ударного и следующих за ним неударных слогов. К. бывают мужские – с ударением на последнем слоге стиха («водá»), женские – с ударением на втором от конца слоге («вóды»), дактилические – с ударением на четвертом от конца слоге («вóдоросли»). К. характеризуют одну строчку. При повторе К. двух или более стихов возникает рифма.

КОБЗАРЬ – украинский народный певец, исполняющий думы и исторические песни под аккомпанемент кобзы или бандуры.

КОМЕДИЯ (от греч. komos – веселая толпа и oide – песнь) – один из основных видов драмы, изображающий такие жизненные положения и характеры, которые вызывают смех. К. как особая форма *комического* (см.) в литературе наиболее точно улавливает и передает его важнейшие оттенки – юмор, *иронию*, *сарказм*, *сатиру* (см.).

КОММЕНТАРИЙ, или примечания, - пояснения к тексту, часть научно-справочного аппарата его издания, обычная принадлежность собраний сочинений, мемуаров, документальных изданий и т.п.

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. *compositio* – составление, соединение, связь) – построение, расположение и взаимосвязь всех частей, образов, эпизодов, сцен произведения. Чтобы читатель поверил в правду художественного изображения и с наибольшей глубиной воспринял мысли и чувства писателя, произведение должно быть определенным образом построено. Писатель продумывает связи характеров, развитие действия, последовательность эпизодов, место и роль описаний, диалогов и монологов, способ повествования (от автора или от лица рассказчика), членение произведения на части, главы, действия, сцены, строфы. К. высокохудожественных произведений представляет собой гармоническое единство, составные элементы которого оправданы авторским замыслом. Создавая произведение, продумывая К., автор исходит из закономерностей действительности, которую он изображает, и особенностей своего жизненного опыта, миропонимания и дарования, из задач, которые ставит перед собою, из законов и принципов художественного творчества данной эпохи.

КОСМОЛОГОС – известный русский литературовед Г.Гачев в своей книге «Национальные образы мира» вводит понятие космологоса. «Наш предмет – национальный космос, в древнем смысле – как строй мира, миропорядок, как каждый народ из единого мирового бытия, которое выступает вначале как хаос... В каждом космосе складывается и особый логос – национальное миропонимание, логика. Каждый народ видит мир особым образом, надо научиться читать книгу бытия каждого народа, которая написана на его земле; в горах или равнинах; в небе;... в воздухе, в воде, в вещах быта, в языке, в музыке».

Литература: Гачев Г. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 181

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ – новый тип Р. складывается в XIX веке. Это критический реализм. Он существенно отличается и от ренессансного и от просветительского. Расцвет его на Западе связан с именами Стендаля и Бальзака во Франции, Диккенса, Теккерея в Англии, в России – А.Пушкина, Н.Гоголя, И.Тургенева, Ф.Достоевского, Л.Толстого, А.Чехова.

Критический реализм по-новому изображает отношение человека и окружающей среды. Человеческий характер раскрывается в органической связи с социальными обстоятельствами. Предметом глубокого социального анализа стал внутренний мир человека, критический реализм поэтому одновременно становится психологическим. В подготовке этого качества реализм большую роль сыграл *романтизм* (см.), стремившийся проникнуть в тайны человеческого «я».

Углубление познания жизни и усложнение картины мира в критическом реализм XIX века не означает, однако, некоего абсолютного превосходства над предыдущими этапами, ибо развитие искусства отмечено не только завоеваниями, но и утратами. Утрачена была масштабность образов эпохи Возрождения. Неповторимым оставался пафос утверждения, свойственный просветителям, их энтузиастическая вера в победу добра над злом.

Богатство и многообразие русского реализма XIX века позволяют говорить о разных его формах.

Формирование его связано с именем Пушкина, который вывел русскую литературу на широкий путь изображения «судьбы народной, судьбы человеческой». В условиях ускоренного развития русской культуры Пушкин как бы наверстывает ее прежнее отставание, прокладывая новые пути почти во всех жанрах и своей универсальностью и своим оптимизмом оказываясь сродни титанам Возрождения. В творчестве Пушкина закладываются основы критического Р., развитого в творчестве Гоголя и за ним – в так называемой *натуральной школе* (см.).

Выступление в 60-е годы революционных демократов во главе с Н.Чернышевским придает новые черты русскому критическому Р. (революционный характер критики, образы новых людей).

Особое место в истории русского Р. принадлежит Л.Толстому и Достоевскому. Именно благодаря им русский реалистический роман приобрел мировое значение. Их психологическое мастерство, проникновение в «диалектику души» открывали путь художественным исканиям писателей XX века. Р. в XX во всем мире несет на себе отпечаток эстетических открытий Толстого и Достоевского.

КУЛЬМИНАЦИЯ (от лат. culmen – вершина) – высшее напряжение действия в художественном произведении. Особенно острой К. бывает в драматических произведениях. К. нередко сливается с развязкой («Метель» А.С.Пушкина, «Бесприданница» А.Н.Островского). В сложных много сюжетных произведениях возможно несколько кульминационных сцен. К. играет существенную роль в раскрытии характеров действующих лиц и в развертывании художественного конфликта.

ЛЕГЕНДА (от лат. legenda – то, что должно быть прочитано или рекомендовано к прочтению) – один из прозаических жанров фольклора.

ЛЕКСИКА (от греч. lexis – способ выражения, слово, оборот речи) – совокупность всех слов языка, его словарный состав.

ЛИРИКА (от греч. lyra – лира – музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи, песни) – один из трех родов литературно-художественных произведений.

ЛИТЕРАТУРА АБСУРДА - «Абсурд - это метафизический залог человека в мире, - пишет А. Камю в «Мифе о Сизифе». Жить в полном осознании бессмысленности жизни - вот ужасная судьба человека и вместе с тем основание ее величия». Эти слова могли бы стать эпиграфом почти к любому произведению модернистов. Их герои существуют в мире, где «нет указаний ни на земле, ни на небе» (Жан Пол Сартр), там, где человек создает личные моральные нормы, осуществляя акт свободного выбора. Жизненный путь персонажей - ряд ситуаций, личное поведение - ряд актов выбора, причем настоящий выбор реализуется в «пограничных», часто нереальных ситуациях. Герои модернистов живут, будто вне реального времени; общество, власть или государство для них - какие-то вражеские феномены иррациональной, если откровенно - мистической природы. Камю ставит знак равенства, например, между жизнью и чумой. Вообще в изображении модернистов-прозаиков, зло по обыкновению окружает героев со всех сторон. Все, что происходит с героями произведений модернистов, происходит всегда и некогда, везде и нигде. Но вопреки внешней ирреальности сюжетов и обстоятельств, которые изображаются, через достоверность деталей создается ощущение действительности или даже будничности этих мифических ситуаций, похожих на ту, в которой, «проснувшись как-то утром после беспокойного сна, Грегор Замза увидел, что он в собственной кровати превратился на ужасное и безобразное насекомое».

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ – наука о художественной литературе. В задачи Л. входит изучение произведений прошлого, анализ и оценка художественного творчества писателей настоящего и, наконец, определение перспективы развития литературы в будущем. Л. состоит из теории литературы, истории литературы и литературной критики.

Теория литературы определяет общие законы развития художественной литературы, устанавливает особенности строения художественного произведения и принципы его анализа и определяет пути изучения процесса литературного развития.

История литературы изучает литературу в ее развитии, смену стилей, течений, методов, взаимодействие литератур и другие формы литературного процесса.

Литературная критика (см. *Критика литературная*) дает оценку с точки зрения современности вновь появившимся произведениям. Критик помогает читателю глубже в них

разобраться и показывает писателю достоинства и недостатки своих задач, если бы не опиралась на все достижения Л. в области истории и особенно теории литературы. Все основные литературоведческие дисциплины тесно связаны между собой. Наряду с этим в Л. входит ряд вспомогательных дисциплин: *текстология* (см.), *библиография* (см.), историография и др.

Библиография – наука о составлении указателей, сообщающих, в каком издании можно найти интересующее читателя произведение или посвященное ему исследование. Историография – наука о развитии Л., рассматривающая различные направления и методы ее исследования. Л. тесно связано с эстетикой и философией, в зависимости от их характера в Л. возникают различные школы, сталкиваются различные подходы к Л., методы ее изучения.

ЛИТОТА (от греч. *litotes* – простота, малость, умеренность) – троп, противоположный *гиперболе* (см.). Л. – это образной выражение, оборот, в к-ром содержится художественное преуменьшение величины, силы, значения изображаемого предмета или явления. Л. есть в народных сказках: “мальчик с пальчик”, “избушка на курьих ножках”, “мужичок с ноготок”. К Л. часто обращался Н. Гоголь: “Такой маленький рот, что больше двух кусочков никаких не может пропустить” (Н. Гоголь).

МЕТАРОМАН – особая форма взаимоотношения между отдельными произведениями одного автора, при которой существует единая ведущая идея, единый герой, но при этом каждое произведение остается самостоятельным, законченным, своеобразно повторенным в другом. Каждая часть метаромана представляет собой вариант основной фабулы при разнообразии сюжетных линий ходов, нюансировании решений одной проблемы и работает на ведущую идею единого художественного целого. Сквозной герой, метагерой, дополняет характеристику метаромана. В каждом произведении, входящем в метароман, есть также отдельные персонажи – метаперсонажи и, как правило, обязательно повторяемые приемы и структуры. Вся художественная система метаромана определяется глобальной метафорой. Каждая составная часть хранит в себе все признаки большой формы – метаромана, как каждая капля воды несет в себе свойства той воды, частью которой она является.

Теории метаромана как таковой не существует. Но имеется взгляд на прозу отдельных писателей как на определенное художественное единство. Это гораздо шире того, что принято называть стилем. Наиболее ярко выражена структура метаромана у Владимира Набокова. Как отмечает исследователь набоковского творчества В.Ерофеев, «по крайней мере пять довоенных набоковских романов тяготеют к одному метароману, которой обладает известной профабулой, матрицируемой в каждом отдельном романе при разнообразии сюжетов, развязок и инвариантности решений одной и той же проблемы».

Литература: В.В. Русский метароман В.Набокова, или в поисках потерянного рая.\\ Вопросы литературы. – 1988 №10-С.125-160

МЕТАФОРА (греч. *metaphora* - перенос) – вид тропа, в к-ром отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту. М. образуются по принципу олицетворения («вода бежит»), овеществления («стальные нервы»), отвлечения («поле деятельности») и т. д. В роли М. могут выступать различные части речи: глагол, существительное, прилагательное.

М. придает речи исключительную выразительность:

В каждый гвоздик душистый сирени,
Распевая, вползает пчела...
Вознеслась ты под свод голубой,
Над бродячей толпой облаков...

(А. Фет)

М. представляет собой нерасчлененное сравнение, в котором, однако, легко усматриваются оба члена:

Со снопом волос своих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда...
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег...

(С. Есенин)

Помимо словесной М., большое распространение в художественном творчестве имеют метафорические образы или развернутые М.:

Ах, увял головы моей куст,
Засосал меня песенный плен,
Осужден я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм...

(С. Есенин)

Иногда все произведение целиком представляет собой широкий, развернутый метафорический образ: Таково стихотворение А. Пушкина «Телега жизни...».

МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (от греч. *methodos* – способ познания, исследование) – система взглядов на литературу, ее природу, содержание, форму, общественную функцию и проч., необходимая для научного изучения литературы и ее исторического развития. Основные принципы такого развития. Основные принципы такого изучения литературы и ее исторического развития. Основные принципы такого изучения определяются той философией, из которой исходит исследователь. В философии существует различные школы (материалистические, идеологические), которые соответственно проявляются в различных М. в Л. Биографический М. стремится объяснить творчество писателя его биографией, формальный выдвигает на первый план изучение формы (см. *формализм*), социологический ищет основу научного анализа литературы в общественных условиях, воздействующих на писателя и его творчество. В истории науки о литературе возникало много различных М. в л. Ошибочные М. в л. Приводят к неверному пониманию литературы и тем самым ослабляют ее общественное значение, так как неправильно истолковывают ее, не позволяют читателю воспринимать ее подлинное значение.

МЕТОНИМИЯ (от греч. *metonymia* – переименовывать) – переносное значение слова, основанное на замене прямого названия предмета другим по смежности. В М. переносе слово находится в определенной причинной зависимости – временной («полдень», «полночь»), пространственной («восток», «запад»), предметной («булат» вместо «оружие», «головушка моя дорогая» вместо «дорогой человек»), действенной (иногда действие обозначается местом, где оно произошло – «убит под Берлином»).

МИФ (от греч. *mythos* – слово, речь) – предание, возникшее в глубокой древности, ранний вид устного народного творчества. Английский этнограф Б.Малиновский в книге "Миф в первобытной психологии" доказал, что миф – не просто рассказанная история или повествование, имеющее аллегорическое значение; миф кодифицирует мысль, утверждает определенные правила и принципы поведения, выполняет нормативную функцию и переживается сознанием как своего рода "священное писание" или как действительность, влияющая на судьбы мира и людей.

МОДЕРНИЗМ (от франц. *moderne* – современный) – термин, которым обозначаются многие явления литературы и искусства XX века, именно этим веком рожденные (отсюда происхождение термина), новые по сравнению с искусством, возникшим ранее, прежде всего с реализмом XIX века.

Поэтому понятием М. иногда характеризуются различные нереалистические направления, в том числе и такие, представители которых стояли на социально-прогрессивных позициях (например, левый *экспрессионизм*, *футуризм* (2)). Эти направления сложились в новых, сложных общественно-исторических условиях – в жесткой атмосфере мировых войн,

неразрешимых конфликтов эпохи кризиса капитализма. Писатели-модернисты ищут особых художественных средств, чтобы передать весь комплекс острых противоречий XX века. Реалистические средства представляются им недостаточно выразительными, устаревшими, прежде всего для воспроизведения душевного состояния человека, оказавшегося перед лицом буржуазного мира, его отчаяния и потерянности или гневного протеста.

М. часто рассматривают и как проявление идеологии исключительно кризисной, упадочной и потому реакционной. В этом случае М. отождествляют настроения эпохи.

Сложность и неоднозначность М. подтверждается тем, что в поисках новых образцов художественной передачи жизни с ним оказались в той или иной мере связаны на разных этапах своего творчества многие мастера искусства, которые не могут быть безоговорочно названы модернистами: советский реформатор театра В.Мейерхольд, французский художник-коммунист Пикассо, крупнейший американский писатель Фолкнер и другие.

МОНОЛОГ (от греч. monos – один и logos - слово) – развернутое высказывание одного лица, не связанное с *репликами* других лиц. М., - излюбленная форма речевой характеристики персонажей в *драме* обращаясь к себе или зрителям и на время выключаясь из сценического действия, герой в М. раскрывает свое душевное состояние (таковы знаменитые М. Гамлета, Бориса Годунова, Скупого рыцаря, Чацкого и т.д.). В повествовательной прозе XIX – XX веков следует отметить так называемые «внутренние М.», к которым писатели часто прибегают для более верной передачи психических переживаний своих героев.

НАРРАЦИЯ (или повествование, рассказ, сказ) — подоснова иерархии языков культуры, она говорит как бы от имени истины.

НАРРАТОЛОГИЯ — теория повествования.

НАРРАТОР — повествователь, рассказчик; одна из основных категорий нарратологии.

«НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА» - течение в развитии русской реалистической литературы в 40-50-х годах XIX века. Теоретическое обоснование принципов Н.ш. дал В.Белинский в статьях «Взгляд на русскую литературу 1846 г.», в рецензиях на программные для Н.ш. сборники «Физиология Петербурга» (ч. I-II.1845), «Петербургский сборник» (1846). «...Получили в литературе право гражданства так называемые физиологи, характеристические очерки разных сторон общественного быта» (Белинский В.Г. Полн. сбор. соч., т. 10. М., 1956, с.316).

НЕОЛОГИЗМ (от греч. neos – новый и logos – слово) – слово вновь образованное, появившееся в связи с возникновением в жизни новых понятий (в науке и технике, в культуре, в быту). В художественной литературе Н. подчеркивает выразительность речи. Н. часто вводится писателем, живет только в данном произведении, а иногда входит в общее употребление (напр., Н. Ф.Достоевского – «стусшеваться»).

НОВАТОРСТВО – открытие новых путей в литературе, связанная с этим перестройка литературных *традиций* (см.), т.е. отказ от одних традиций и обращение к другим, в конечном счете – создание новой традиции. Н. требует высокого таланта, творческой смелости и глубокого ощущения требования времени. В основе Н. лежит развитие самой жизни: наступает такой момент, когда сама действительность стимулирует художника на поиски новых форм, ибо старые уже недостаточны для отображения нового этапа в истории народа.

НОВЕЛЛА (от лат. novella – новость) – небольшой по объему жанр повествовательной литературы, приближающийся к повести или рассказу (жанровые границы между этими формами не всегда могут быть проведены и определены). Чаще всего в Н. изображаются один-два эпизода из жизни одного лица или нескольких лиц. Как правило, это произведение с острым, захватывающим сюжетом. По замечанию Гете, «новелла... новое, невиданное происшествие»

НОНСЕЛЕКЦИЯ - отрицание возможности существования любой иерархии.

ОБРАЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ, образ автора, рассказчика – понятия служащие для обозначения тех особенностей языка художественного произведения, которые не могут быть связаны с речью того или иного из персонажей произведения, но в то же время имеют определенное художественное значение в ходе повествования. Наиболее простыми в этом ряду является рассказчик, т.е. персонаж, который с присущими именно ему особенностями речи рассказывает о себе или о других людях или событиях, с которыми был связан (например, в «Капитанской дочке» Пушкина все повествование ведется от лица Гринева, рассказывающего в своих записках о приключениях, им испытанных, о себе рассказывает рассказчик в «Доме с мезонином» Чехов). Рассказчик может включать в повествование и речь других персонажей, но именно в процессе рассказа о себе самом. При этом его манера характеризует его самого, раскрывает особенности его характера. Рассказчик может и непосредственно вести рассказ, и писать записки, дневники и пр. Формы его речевого изображения могут быть разнообразны, но он представляет собой определенное действующее лицо, так или иначе очерченное в самом повествовании.

Однако значительно чаще встречается тип повествования, в котором ряд речевых особенностей вообще не связан с особенностями речи персонажей, а представляет собой так называемую авторскую речь. Легко, однако, заметить, что это авторская речь создает у читателя впечатление о том, кто рассказывает ему о людях и событиях, оценивает их с известной точки зрения; мы представляем себе как бы носителя этого особого типа речи, хотя он и не и персонифицирован в облике какого-либо из действующих в произведении лиц. Это выражается в эпитетах, сравнениях, в интонации, и пр. , создающих у нас определенное отношение к тому или иному персонажу, иногда в прямом вмешательстве в текст в так называемых лирических отступлениях и т. п.

ОДА (от греч. ode – песнь) – торжественное стихотворение произведение. В древнегреческом искусстве – вообще хоровая песня с танцами.

ОКТАВА (от лат. octo – восемь) – строфа из восьми строк с твердой схемой рифм **абабабвв** (обязательно чередование мужских и женских окончаний).

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ – изображение неодушевленного предмета как одушевленного. В пушкинской «Сказке о мертвой царевне...» королевич Елисей одухотворяет природу: «Ветер, ветер ты могуч...», «Месяц, месяц, мой дружок...». В «Слове о полку Игореве» Ярославна обращается к ветру, солнцу и т. д.

ОМОНИМЫ (от греч. homos – одинаковый и onoma – имя) – слова, одинаковые по написанию или звучанию, но разные по значению, например: «глава», «ключ», «коса», «крыло», «лук», «орудие», «рукав», «хвост», «язык». Слово «ключ» может обозначать: ключ от замка, гаечный ключ, родник (ключевая вода), верхний камень, замыкающий сооружение (ключевой камень). О. бывают полные (совпадают как в произношении, так и в написании - «коса», «рукав») и неполные (совпадают лишь в произношении: «по калачу», «поколочу» - омофоны).

ОКСЮМОРОН. Разновидностью эпитета является **оксюморон** или **оксиморон** (с греч. *оxυτογοп* – остроумно - глупое) – сочетание противоположных по значению слов, в результате которого возникает новое смысловое значение. Эта «несовместимость» составных оксюморона придает ему особую экспрессивность: он делает высказывания яркими и запоминающимися. Оксюморон часто используется в бытовой речи: **живая смерть, зеленая чернила, умный дурак, сладкие муки...**

Чаще всего оксюморон строится на сочетании существительного и прилагательного, реже – наречия и глагола:

Смотри, ей весело грустить

Такой нарядно обнаженной (А.Ахматова)

Оксюморон иногда выносятся в заглавие произведения: «**Живой труп**», Л.Толстого, «**Оптимистическая трагедия**» В.Вишневского, «**Горячий снег**» Ю.Бондарева.

Сравнение (от лат. *comparatio*) – троп, основанный на сходстве двух предметов или явлений. Чаще всего сравнивается предмет более знакомый с менее знакомым:

На мысли, дышащие силой

Как жемчуг, низутся слова (М.Лермонтов)

Стихотворение М.Лермонтова «Поэт» строится на сопоставлении поэзии кинжалом. Первая часть – история кинжала. В прошлом в руках воина это – «клинок надежный, без порока». Во второй части разговор идет о поэзии. В седьмой строфе (композиционном центре стихотворения) автор размышляет о назначении поэта и поэзии.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов

Воспламенял бойца для битвы,

Он нужен был толпе, **как чаша для пиров,**

Как фимиам в часы молитвы.

И далее:

*Твой **стих, как божий дух**, носился над толпой...*

И, отзыв мыслей благородных,

*Звучал, **как колокол на башне вечевой***

Во дни торжеств и бед народных.

То, что М.Лермонтов дает сравнение в постоянном нарастании, придает особую торжественность стихам. Эмоционально – смысловой характер сравнений подчеркивает высокой назначение поэзии в прошлом.

В качестве примера того, сравнение может лежать в основе всего произведения, можно привести стихотворения «Нищий» М.Лермонтова, «Жизнь наша в старости – изношенный халат» П.Вяземского и многие другие. Остановимся на стихотворении Е.Баратынского:

*Сначала **мысль**, воплощена*

В поэму сжатую поэта,

Как дева юная, темна

Для невнимательного света;

Потом, осмелившись, она

Уже увертлива, речиста,

Со всех сторон своих видно,

Как искушенная жена

В свободной прозе романиста;

Болтунья старая, затем

Она, подымля крик нахальной,

Плодит в полемике журнальной

Давно уж ведомое всем.

Поэт юмористически рассказывает о жизни женщины. В молодости это робкая таинственная дева; потом уже лишенная загадочности зрелая женщина, и, наконец, старая нахальная болтунья. Но это внешняя сторона стихотворения. На самом деле Е.Баратынский говорит о том, как сложная мысль превращается в пошлый штамп.

Сравнение состоит из двух частей – из того, **что** сравнивается, и из того, с **чем** сравнивается. эти части чаще всего соединяются союзами как, что, будто, словно, точно, равно, похож, как будто:

*Как уголь в кузне, остывает день (Зульфия);
Как два костра, глаза твои я вижу... (М.Цветаева);
Пылает солнце, будто пламя ада
Уже зажглось над нашей стороной (А.Арипов).*

Довольно часто встречаются бессоюзные сравнения:

*Гордость и робость – родные сестры,
Над колыбелью, дружные, встали (М.Цветаева);
Сердце без мечты – без крыльев птица (Зульфия).*

Встречаются сравнения (также без союзов), когда вторая часть дается в форме винительного падежа с предлогом *под*:

Они... сидели в столовой, оклеенной дорогами, **под дуб, обоями** (М.Шолохов).

Особый случай представляют собой используемые в сравнении формы творительного падежа

*Я волком бы выгрыз бюрократизм (В.Маяковский);
Рыбкой трепещет волна (Зульфия).*

*Вчера еще – в ногах лежал!
Равнял с **Китайскую державою!**
Враз обе рученьки разжал, -
Жизнь выпала – копейкой ржавою! (М.Цветаева).*

Сравнение может быть образовано сравнительной степенью прилагательного:

*Нет на свете **девицы**
Краше польской царицы (А.Пушкин).*

Сравнения могут быть прямыми и отрицательными. все вышеприведенные примеры являются сравнениями. В отрицательных сравнениях противопоставляемые явления сближаются, выявляется их сходства:

*Не твоя **вина – мой грех** (М.Цветаева).*

Отрицательные сравнения были широко распространены в устной народной поэзии. часто обращались к ним и классики – М.Лермонтов, Н.Некрасов и др.:

*Не сияет на небе солнце красное,
Не любит им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит **грозный царь Иван Васильевич** (Н.Матвеева);*

Кроме того, сравнения бывают простыми:

*Где **обезьянки прыгают, как дети,**
А смотрят – **как больные старички** (Н.Матвеева);
Медным зеркалом горит сухой закат (Н.Матвеева)*

и **развернутым**. Развернутые сравнения поясняют ту или иную особенность изображаемого более многогранно:

*Любовь, любовь – гласит преданье-
Союз души с душой родной –
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье
И... поединок роковой... (Ф.Тютчев).*

Ярким примером развернутого сравнения может служить стихотворение М.Лермонтова «Нищий», где автор сравнивает нищего, страдающего от «глада, жажды и страданья», обманутого злым человеком, и себя, надеющегося на взаимность в любви и также обманутого в своих надеждах.

Сравнения в художественном произведении выполняет различные функции:

- 1) описательно – изобретательную:

*Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты (А.Пушкин)*

*На то он и поэт,
Что легок, словно птица,
Хоть груз его тяжел,*

Как снежная гора (А.Арипов)

ОЧЕРК – прозаический документальный жанр. О. чаще всего посвящается современной автору жизни, фактам и людям.

ПАМФЛЕТ (от франц. *pame feuillet* – летучий листок) – в публицистике (см.) и сатире (см.) произведение обличительного характера. П. в равной мере свойственны злободневность и документальность, он бичует пороки современной политической, общественной, культурной жизни, прямо называет ее конкретных, чаще всего влиятельных представителей: известных политических, партийных, церковных деятелей, литераторов, ученых и т.д. в качестве главных изобразительных средств в П. используется *ирония* (см.), *сарказм* (см.), страстное авторское негодование.

ПАНЕГИРИК (от древнегреч. *panegyricos* – праздничный, торжественный) – первоначально в Древней Греции торжественная речь, произнесенная на общенародном празднестве или многолюдном собрании, затрагивающая вопросы государственной важности и содержащая похвалу некоему общественно значимому событию или объекту. В Греции уже в V веке до н.э. П. Приобретает нарицательное значение неумеренного и не вполне справедливого славословия. В новой европейской литературе встречается пародийное подражание П. (см., например, Эразм Роттердамский «Похвальное слово Глупости»). В переносном смысле П. – сверхмерная похвала, часто не имеющая к тому достаточных оснований.

ПАРАЛЛЕЛИЗМ (от греч. *parallelos* – идущий рядом) – сравнение в форме сопоставления. П. широко используется в устном народном творчестве и литературе. П. бывает прямой (например, у М.Шолохова: «Травой зарастают могилы – давностью зарастает боль»), отрицательный П., в котором подчеркнуто совпадение основных признаков сопоставляемых явлений, как, например, в старинной популярной песне С.Строилова:

То не ветер ветку клонит,
Не дубравушка шумит –
То мое сердечко стонет,
Как осенний лист дрожит

ПАРОДИЯ (от греч. *parodia* – перепев, противопеснь) – произведение, подражающее другому произведению, автору или течению с целью их осмеяния.

ПАСТИШ — редуцированная фантастическая пародия и самопародия.

ПАСТОРАЛЬ (от лат. *pastoralis* - пастушеский) – вид литературы, рисующий идеализированную жизнь беззаботных пастухов и пастушек среди вечно прекрасной природы (см., например, античный роман Лонга «Дафнис и Хлоя», III век до н.э.). особое значение П. приобрела в новой европейской литературе XVI – XVII веков на Западе (см., например, «Аминта» Торквато Тассо; «Фьезоланские нимфы» Джованни Боккаччо), в русской литературе XVIII века (см., например, «Экологи» А.Сумарокова). Европейская П. усилила существовавший еще в античной буколке элемент условного и утвердила стилизацию простоты и безыскусственности, переходящую нередко в манерность и жеманство (см., например, П. «Искренность пастушки» в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» - «Мой миленький дружок, любезный пастушок...»). В переносом смысле П. имеет несколько иронический оттенок как состояние нежности и тишины, однако с долей жеманства, приторной сладости.

ПЕЙЗАЖ (франц. *paysage*, от *pays* – страна, местность) – картина природы, имеющая различное художественное значение в зависимости от стиля автора, литературного направления (течения), с которыми он связан.

ПЕНТАМЕТР (от греч. *pentametros* – пятимерник) – стих из двух полустиший (разделенных цезурой), каждое из которых представляет собой трехстопный дактиль с мужским окончанием; в первом полустишии стопы дактиля могут заменяться стопами спондея или хореев. Пример (1-й стих – гекзаметр, 2-й – пентаметр):

*Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.*

(А.Пушкин. Перевод «Илиады».)

В таком чередовании с гекзаметром (так называемый элегический дистих) П. употреблялся в античных элегиях и эпиграммах, а в новое время – в подражаниях им.

ПЕРСОНАЖ (от лат. *persona* – личность, лицо) – действующее лицо художественного произведения.

ПЕРСониФИКАЦИЯ – представление неодушевленного предмета, или явления, или отвлеченного понятия в виде живого лица, например, у Блока: «к ней прилегла в опочивальне ее сиделка – тишина».

В басенных персонажах с помощью П. близка *олицетворению*.

ПИКАРЕСКИ – плутовский роман, который в своем классическом варианте обязательно выступает в автобиографической форме, ею чаще всего пользовались авторы пикарески: плут сам составляет собственное жизнеописание. Автобиографизм как обязательный конструктивный элемент эпического пространства традиционного плутовского романа. Характерные признаки жанра пикарески: открытая композиция, располагающая к нанизыванию эпизодов, авантюрные элементы, фактор чуда и удачи, структурообразующая функция изображения общественной среды, обуславливающая социальный характер героя, сатирический характер изображения.

Литература: Плавский З. Испанская литература XVII – середины XIX века. – М.: Учпедгиз, 1978. - с.42.

ПИРРИХИЙ (от греч. *pyrrhiche* – военная пляска) – в античном стихе – стопа из двух кратких слогов. В силлабо-тоническом стихосложении П. стали называть сочетание двух подряд безударных слогов среди стоп ямба и хореев.

П. образуется за счет длинных многосложных слов, в которых ударный оказывается в окружении многих безударных, например «коллективизация», и может заменять любую по счету стопу, но только до последнего ударения в строке. Все безударные слоги, находящиеся

справа от последнего ударения, П. уже не являются, а относятся к окончанию стиха. Так, в строке:

В каком году – рассчитывай...

У́УУУУУУУ

В последней стопе П. нет, а есть двусложное диалектическое окончание, и ямб в этом случае не четырехстопный, а трехстопный.

ПЛЮРАЛИЗМ (от лат. pluralis - множественный):

а) в узком смысле - философская концепция, противоположная монизму, согласно которой все существующее состоит из множества различных вполне самостоятельных сущностей, не сводимых к единому началу;

б) методологический подход, основное требование которого - охватить по возможности все стороны и связи изучаемого предмета (гносеологический плюрализм), использовать в познании и в социальной деятельности любые методы, средства, формы, приемы и др. (методологический плюрализм), обеспечить функционирование в обществе различных по своим ориентациям партий, организаций, социальных движений (политический плюрализм), а также суверенных личностей и групп (плюрализм в социологии и этике) и т. п.

ПОВЕСТЬ – жанр повествовательной литературы; по характеру развития действия сложнее рассказа, но менее развернут, чем роман. Чаще всего это история одной человеческой жизни, соприкасающаяся неизбежно с судьбами других людей, рассказанная от имени автора или самого героя.

Содержание понятия П. исторически менялось. В древнерусской литературе П. означала повествование о реальных исторических событиях: «Повесть временных лет». В XVII веке это был жанр с бытовым или сатирическим содержанием: «Повесть о Фроле Скобееве», «Повесть о Горе-Злочастии».

ПОРТРЕТ. В литературном произведении – описание внешности персонажа, играющее определенную роль в его характеристике; одно из средств создания образа. Обычно П. иллюстрирует те стороны натуры героя, которые представляются особенно важными автору. С развитием мировой литературы П. все более усложняется, становясь частью психологической характеристики персонажа.

ПОСЛАНИЕ – литературное произведение, написанное в стихотворной форме в виде обращения к какому-либо лицу («Послание цензору» А.Пушкина), группе лиц («Послание в Сибирь» А.Пушкина).

ПОСЛОВИЦА – жанр фольклора, распространенное в повседневной речи краткое, ритмически организованное изречение, интересное не только смыслом, который непосредственно в нем выражен, но и смыслом, который возникает от применения по сходству к самым разным ситуациям и положениям.

ПОСТМОДЕРНИЗМ - Постмодернизм («после модернизма») как литературное направление новой культурно-исторической эпохи - постмодерна - сформировался в 60-е годы XX столетия на Западе. С начала 80-х годов XX века постмодернизм был осознан как общеэстетический феномен, специфическое явление в философии и литературе. Философские корни постмодерна нельзя игнорировать, они могут помочь осознать этот феномен современной культуры.

Постмодернистская культура в силу ее концептуальных положений выдвигает идею деконструкции, демонтажа как основного принципа современного искусства. В

деконструкции, как ее понимают постмодернисты, не уничтожается прежняя культура, напротив, связь с традиционной культурой даже подчеркивается, но в то же время внутри нее должно производиться что-то принципиально новое, иное. Принцип деконструкции - важнейший типологический код культуры постмодерна, так же как и принцип плюрализма, естественно, не в том вульгаризированном понимании этой философской категории, которое было характерно для нас в эпоху перестройки. Плюрализм в постмодерне - это действительно концепция, «согласно которой все существующее состоит из множества сущностей, не сводимых к единому началу». Таковы в самых общих чертах методологические основы постмодернизма как литературного направления.

В политической культуре постмодернизм означает развитие различных форм постутопической политической мысли. В философии — торжество постметафизики, пострационализма, постэмпиризма. В этике — постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности. Представители точных наук трактуют постмодернизм как стиль постнеклассического научного мышления.

См.: Маньковская Н. Б. Постмодернизм. — Культурология. XX век. Словарь. Университетская книга, 1997, с. 349

ПОСТОЯННЫЙ ЭПИТЕТ – устойчивое в фольклоре образно-поэтическое определение предмета или явления, выраженное преимущественно прилагательным, например: поле «чистое», леса «темные», пески «желтые», «зеленые» луга, «красная» девица, «добрый» молодец и пр. Эпитет в народной поэзии, как правило, определяет предмет с точки зрения воплощения в нем высшего качества или совершенства. Конкретное идейно-художественное назначение эпитетов в разных видах фольклора разнообразится в соответствии со смыслом самих произведений. Так, в сказках П.э. изобразительны, часто передают совершенство воображаемого мира прекрасного: «золотой» дворец, камни «самоцветные», терем «высокий», горница «светлая» и пр.; в песнях идеализирующее изобразительное свойство П.э. сочетается с выразительностью лирических оценок иносказательного характера: «А летал, млад ясен сокол, по поднебесью».

«ПОТОК СОЗНАНИЯ» - своеобразная форма художественного повествования, состоящая в том, что повествователь стремится передать духовную жизнь своих персонажей во всей ее непосредственности, в непрерывной смене мгновенно сменяющих друг друга мыслей, чувств, впечатлений, воспоминаний и т.п. П.с. получил широкое признание в литературе XX века, однако отдельные его элементы и важнейшие признаки можно обнаружить и в XIX веке, в особенности в искусстве так называемого внутреннего монолога, т.е. речи героя наедине с самим собой. Один из ранних образов такого монолога представлен в романе «Красное и черное» (1830) французского реалиста Ф. Стендаля.

Л. Толстой и Ф. Достоевский владели практически всеми форматами изображения психики «изнутри» - внутренним монологом, несобственной прямой речью и П.С. (в современном смысле этого понятия).

ПОЭЗИЯ – так называлась художественная литература в древности, когда она целиком создавалась в стихотворной ритмической форме.

ПОЭМА – один из видов *лиро-эпического жанра* (см.). основными чертами ее является наличие развернутого сюжета и вместе с тем широкое развитие образа *лирического героя* (см.), активно включающегося, помимо сюжета, в характеристики персонажей, оценивающего их, как бы принимающего участие в их судьбе.

ПОЭТИКА. 1. В широком смысле слова вообще «теория литературы».
2. В более узком и распространенном смысле – раздел «теории литературы», в котором рассматриваются вопросы стилистики, сюжеттики, стихосложения.

3. Часто этот термин применяется к изучению художественных особенностей творчества отдельного писателя («Поэтика Пушкина»), жанра («Поэтика новеллы»), даже метода («Поэтика реализма») и т.п. При этом он получает и более широкое понимание (близко к первому), и более узкое (близкое ко второму)

П. сложилась еще в древности у Аристотеля (см. его произведение «О поэтическом искусстве»), у Горация, позднее у Буало и других и первоначально охватывала весь круг вопросов, которые позднее стали относить к теории литературы, но постепенно более общие проблемы выделились из нее, и она в основном получила второе значение.

В настоящее время все же нельзя сказать, что термин «П.» вполне устоялся, и в критических работах он встречается в различных значениях, определенных выше. Л.Т.

ПРОСВЕЩЕНИЕ, или просветительство, - идеология, утвердившаяся в литературе большинства европейских стран в XVIII веке. В России просветительские идеи получают распространение в последнюю треть XVIII века, но проявляются в разных формах и в литературе XIX века, вплоть до 60-х годов.

Таким образом, речь идет об идейном движении совершенно конкретной эпохи (хронологические границы которой в разных странах неодинаковы), и в этом смысле термин П. не следует смешивать с обычным понятием просвещения (в смысле «народного просвещения», «культурно-просветительской работы» и т.д.).

От мыслителей и художников Возрождения деятельность просветителей отличалась рядом черт. Деятели Возрождения выступали как одиночки, и с их взглядами был знаком узкий круг образованных людей. Просветители обращались к более широкой аудитории – они стремились объединить стремления и надежды многих людей. Далее, просветители нашли новый подход в критике отживавших порядков. Они объявили себя поборниками разума и требовали разрушения старого именно потому, что оно представлялось им неразумным. Неразумного, что дворяне кичатся своей «голубой кровью», хотя кровь у всех людей одинакова. Неразумна власть, которой пользуется церковь. А наиболее смелые заявили, что неразумно и само религиозное учение. Не догадываясь о законах исторического развития, они верили, что на развалинах неразумного строя удастся создать «царство разума».

Популярным у просветителей было и понятие «природы», они объявили феодальный строй не соответствующим «природе» и выдвигали в качестве идеального героя «естественного человека», т.е. человека, не испорченного предрассудками и пороками, царящими в феодально-монархическом обществе.

Среди выдающихся писателей П. можно назвать: в Англии – Дефо, Фильдинга, во Франции – Вольтера, Дидро, Руссо, в Германии – Лессинга, Шиллера, Гете, в России – Д.Фонвизина, И.Крылова, А.Радищева.

ПРОТОТИП (от греч. phototypon – прообраз) – реальное лицо, представление о котором послужило автору основной для создания литературного характера, типа. В одних случаях писатель обобщает, как бы «спрессовывает» (по выражению М. Горького) в литературном типе черты, рассеянные в массе людей определенного социального слоя (чиновники из «Ревизора» Н. Гоголя, крестьяне Н. Некрасова, Василий Теркин А. Твардовского), в других – отправляется от П. (некоторые герои «Войны и мира» Л. Толстого, Павел Власов в романе М. Горького «Мать», Мересьев из «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого), а иногда изображает реальных людей под их истинными именами (Пугачев у А. Пушкина, Чапаев у Д. Фурманова, молодогвардейцы у А. Фадеева). С помощью художественного вымысла писатель, даже отталкиваясь от П., создает не копии реально живших людей, а художественные образы, обладающие силой обобщения и несущие в себе авторскую оценку. Г.Б.

РАЗВЯЗКА – заключительный момент в развитии действия художественного произведения. Конфликт произведения, борьба и столкновение действующих лиц приводят к

своему завершению в Р.В. ней заключены последние штрихи характеров действующих лиц (поединок Гамлета с Лаэртом и его гибель в трагедии Шекспира, смерть Базарова в «Отцах и детях». И. Тургенева). Содержание и форма Р. Зависит от идейно – эстетических позиций автора. Поэтому трагическая Р. в литературе социального реализма может звучать оптимистически («Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского). Иногда, руководствуясь субъективными взглядами, писатель может придать произведению ложную Р. (некоторые народные рассказы Л. Толстого) Р. может логически вытекать из развития действия («Человек в футляре» А. Чехова) или иногда предшествует другим элементам сюжета. Так, сообщение о смерти Коновалова в одноименном рассказе М. Горького предваряет экспозицию и завязку. Г.Б.

РАССКАЗ – малая форма повествовательной литературы, в которой дается изображение какого – либо эпизода из жизни героя. Кратковременность изображаемых событий, малое число действующих лиц – особенность этой жанровой формы. Иногда Р. приравнивается к новелле (жанровые границы между Р. и новеллой не всегда могут быть определены).

РЕАЛИЗМ (от лат. *realis* – вещественный) – художественный метод в искусстве и литературе. История Р. в мировой литературе необычайно богата. Само представление о нем менялось на разных этапах художественного развития, отражая настойчивое стремление художников к правдивому изображению действительности.

Однако понятие правды, истины – одно из наиболее трудных в эстетике. Так, например, теоретик французского классицизма Буало призывал руководствоваться истиной, «подражать природе». Но и ярый противник классицизма романтик Гюго со своей стороны убеждал «советоваться только с природой, истиной¹ и своим вдохновением, которое итак же есть истина и природа». Таким образом, они защищали «истину» и «природу», но ни тот, ни другой не были реалистами.

РЕМАРКА (от франц. *remarque* – замечание, примечание) – авторское пояснение в драматическом произведении, с помощью которого уточняются место действия, внешний или духовный облик персонажей, различные психологические состояния, переживаемые ими. Р. , наряду с действием и диалогом, является признаком драмы как особого литературного рода.

РЕФРЕН (от франц. *refrain* – припев) – слово, группа слов, строка или несколько строк, повторяющиеся после каждой строфы стихотворения или куплета песни. Р. обычно отличается по своим метрическим особенностям (размеру) от стихов основного текста.

РИТМИЧЕСКАЯ ПРОЗА – мало изученная форма прозаических произведений, сравнительно редко встречающаяся. Сам по себе *ритм* (см.) вообще присущ речи в его первичных формах, в том числе и прозе вообще. Вторичная, более высокая его форма и повторяемостью. В Р.П. наблюдаем переходную форму, еще далекую от симметричности стиха, но в то же время позволяющую ощутить повышенную ритмичность прозаического текста, например: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца Нисана, в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат».

РИФМА (от греч. *rhythmos* – соразмерность) – повтор звуков, связывающих окончания двух и более строк, например «поп – лоб», «морозы – розы», «Евгений – гений».

Р. отмечает звуковым повтором клаузулы (стиховые окончания), подчеркивая междустрочную паузу, а тем самым и ритм стиха.

РИФМОВАННАЯ ПРОЗА – художественная проза, опирающаяся на рифмы. Таковы речь Кола Брюньона у Ромена Роллана («старый воробей бургундских кровей, обширный духом и брюхом»), пьесы старинного русского кукольного театра, «Сказка о попе и о работнике его Балде» А. Пушкина)

РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ (вопросы обращения, восклицания) служит для того, чтобы сосредоточить внимание читателей на каком-либо явлении или предмете. Они используются для создания особой эмоциональности и выразительности.

Риторический вопрос (от греческого *rhetos* – оратор) – синтаксическая фигура, вопрос, который предполагает необходимость ответа самого задавшего. В стихотворении «Смерть поэта» М. Лермонтов обращает вопросы к врагам погибшего поэта:

*К чему теперь рыдания
Пустых похвал ненужный хор
И жалкий лепет оправданья?
Судьбы свершился приговор!*

РОМАН В СТИХАХ – наиболее развернутая и объемная форма *лиро-эпического жанра*, появившаяся в период перехода от романтизма к реализму. Р. в с. характеризуется широко развитым сюжетом, включающим ряд людей и событий, как бы пронизанным в то же время лирическими отступлениями, создающими в целом образ *лирического героя* (см.). Пример Р. в с. – «Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» А. Пушкина. В советской поэзии можно назвать «Секторского» Б. Пастернака, «Пушторг» и «Арктику» И. Сельвинского, «Добровольцев» Е. Долматовского, «Возмездие» А. Блока (остался незаконченным). Л.Т.

РОМАНТИЗМ. 1. Художественный метод, сложившийся в начале XIX века и получивший широкое распространение как направление (течение) в искусстве и литературе большинства стран Европы, в том числе и России, а также в литературе США. К более поздним эпохам термин Р. Применяется в значительной мере на основе художественного опыта первой половины XIX века.

Творчество романтиков в каждой стране имеет свою специфику, объясняемую особенностями национального исторического развития. Вместе с тем Р. Обладает некоторыми устойчивыми общими чертами.

В этой обобщающей характеристике Р. можно выделить: а) историческую почву, на которой возникает Р., б) особенности метода, в) характер героя.

а) Общей исторической почвой, на которой возникает европейский Р., явилась переломная эпоха, связанная с Великой французской революцией. Романтики восприняли от своего времени идею свободы личности, выдвинутую революцией, но одновременно в странах Запада они осознали незащищенность человека в обществе, где побеждали денежные интересы. Поэтому для мироощущения многих романтиков характерны смятение и растерянность перед окружающим миром, трагизм судьбы личности.

б) Особый интерес к личности, характер ее отношения к окружающей действительности, с одной стороны, и противопоставление реальному миру идеального (внебуржуазного, антибуржуазного) – с другой, в литературе Р. определяют и своеобразие ее художественного метода. Художник-романтик не ставит перед собой задачи точно воспроизвести реальную действительность. Для него важнее высказать свое отношение к ней, более того, создать свой, вымышленный образ мира, часто по принципу контраст донести до читателя и свой идеал, и свое неприятие отрицаемого им мира. Это активное личностное начало в Р. накладывает отпечаток на всю структуру художественного произведения, определяет его субъективный характер. События, происходящие в

романтических поэмах, драмах и др., важны лишь для раскрытия особенностей личности, которая интересует автора.

Так, например, история Тамары в поэме «Демон» подчинена главной задаче – воссоздать «дух беспокойный» – дух Демона, передать в космических образах трагедию современного человека передать в космических образах трагедию современного человека и, наконец, отношение самого поэта к реальной действительности,

Где не умеют без боязни

Ни ненавидеть, ни любить.

в) Литература Р. выдвинула своего героя, чаще всего выражающего авторское отношение к действительности. Это человек с особенно сильными чувствами, с неповторимо острой реакцией на мир, отвергающий законы, которым подчиняются другие. Поэтому он всегда поставлен выше окружающих («...я не создан для людей: я для них слишком горд, они для меня – слишком подлы», – говорит Арбенин в драме М.Лермонтова «Странный человек»).

Герой этот одинок, и тема одиночества варьируется в произведениях самых разных жанров, особенно часто в лирике («На севере диком стоит одиноко...» Г.Гейне, «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» М.Лермонтова). Одиноки герои Лермонтова, герои восточных поэм Байрона. Одиноки даже герои-бунтари: Каин у Байрона, Конрад Валленрод у Мицкевича. Это исключительные характеры в исключительных обстоятельствах.

Повышенный интерес к личности и душевному миру человека способствовал расцвету лирических и лиро-эпических жанров, – в ряде стран именно эпоха Р. выдвинула великих национальных поэтов (во Франции – Гюго, в Польше – Мицкевич, в Англии – Байрон, в Германии – Гейне).

В России романтические поэмы Лермонтов, лирика Тютчева создавались тогда, когда литература уже заявила о себе значительными успехами реализма.

Романтическая традиция по-разному трансформируется в творчестве А.Блока, в творчестве ряда советских писателей, например Александра Грина.

САРКАЗМ (от греч. *sarkasmos* – издевательство) – едкая, язвительская насмешка, с откровенно обличительным, сатирическим смыслом. Как художественное средство *комического*, С. не только близок к *иронии*, он ее разновидность. Но если сущность иронии в иносказании, в тонком намеке, в С. главное – крайняя степень эмоционального отношения, высокий пафос отрицания, переходящий в негодование.

С. насыщена сатирическая литература – произведения Свифта, Вольтера, Салтыкова – Щедрина, Ильфа и Петрова и мн. др.

САТИРА (лат. *satira*, от более раннего *satura* – смесь, всякая всячина) – вид *комического*, наиболее беспощадно осмеивающий несовершенство мира, человеческие пороки. В отличие от *юмора*, другой разновидности *комического*, С. не оставляет надежды на исправление критикуемых жизненных явлений, ее назначение «проводить в царство теней все отживающее» (М.Салтыков-Щедрин).

Выдающимися мастерами С. в мировой литературе явились в эпоху Возрождения Рабле и Сервантес, в век Просвещения – Свифт и Вольтер. Романтическая С. на Западе представлена именами Байрона, Гофмана, Гейне.

В русской литературе сатирическое направление в XVIII веке представлено XIX века как сатирики прославились Н.Гоголь и М.Салтыков-Щедрин.

СВОБОДНЫЙ СТИХ, или верлибр, – мало изученный вид стихосложения, распространившийся главным образом в XX веке и стоящий, можно сказать, на грани между стихом и прозой, поскольку в нем не сохраняются многие особенности, обычные для стихотворной речи: рифма, постоянный размер, строки различны по числу слогов, строфы – по количеству строк.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ (от греч. *sentiment* – чувство, чувствительность) – направление (течение) в литературе и искусстве второй половины XVIII века, отмеченное повышенным в искусстве к человеческому чувству, эмоциональному восприятию окружающего мира. Само по себе изображение переживаний героя не было новым в европейских литературах. Тем не менее произведения С. XVIII века («Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна в Англии, «Новая Элоиза» Жан-Жака Руссо во Франции, «Страдания юного Вертера» Гете в Германии, «Бедная Лиза» Н. Карамзина в России) воспринималась современниками как художественные открытия.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от лат. *syllaba* – слог) система построения стиха, в основе которой лежит равносложие, т. е. одинаковое количество слогов в каждой стихотворной строке (в русском С.с. обычно 11 или 13 слогов), с *цензурой* после пятого или седьмого слога и, главным образом, женской рифмой.

В XVII веке в русской поэзии С.с. было распространено в творчестве Симеона Полоцкого и других и в первой трети XVIII века (А. Кантемир). В 30 – х годах XVIII века была проведена реформа русского стихосложения, осуществленная Третьяковым и Ломоносовым, предложившими и утвердившими *силлабо – тоническое стихосложение*.

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от лат. *syllaba* – слог и греч. *tenos* – ударение) – система построения стиха, основанная на правильном чередовании ударных и безударных слогов. Была предложена В.Третьяковым («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735) и разработана М.Ломоносовым («Письмо о правилах российского стихотворства» 1739).

Сущность силлабо-тонической системы состоит в том, что в стихотворной строке ударные и безударные слоги чередуются по определенной системе и образуют так называемые двусложные и трехсложные размеры.

СИМВОЛ (от греч. *symbolon* – условный знак). В Древней Греции так называли разрезанные пополам палочки, которые помогали их обладателям узнать друг друга в далеком месте. С. – предмет или слово, условно выражающий суть какого-либо явления. Так, в словах «Вакхинской песни» Пушкина «Да здравствует солнце, да скроется тьма» солнце выступает как С. счастья, радости, разума. Буревестник у Горького – С. предвещающий революционную бурю. Заключая в себе переносное значение, С. близок тропу (в частности, сравнению, метафоре).

СИМВОЛИЗМ – литературное направление конца XIX – начала XX века. С. сложился во Франции уже в 70 – 80-е годы XIX века.

Символ для символистов – это необщепринятый знак. От реалистического образа он отличается тем, что передает не объективную суть явления, а собственное индивидуальное представление поэта о мире.

Поэзия, согласно теории С., должна подходить к действительности через тонкие намеки и полутона: «Никаких цветов: ничего кроме нюансов» (П.Верлен). красота и истина постигаются не рассудком, а интуицией.

СИМУЛЯКРЫ - копии, у которых не может быть подлинника.

СИМУЛЯКРЫ ГИПЕРРЕАЛЬНОСТИ — бесконечного множества виртуальных миров.

СИНЕКДОХА (от греч. *synecdoche*) – один из тропов, разновидность метонимии, перенесение значения одного слова на другое на основе замены количественных отношений:

часть вместо целого («Белеет парус одинокий» М.Лермонтова – вместо лодки парус); единственное число вместо множественного, целое берется вместо части.

СИНЕКДОХА (от греч. *synekdoche*), - один из тропов, вид *метонимии* (см.), состоящий в перенесении значения с одного предмета на другой по признаку количественного между ними отношения. С. – выразительное средство типизация. Наиболее употребительные виды С.:

1) Часть явления называется в значении целого:

А в двери –

бушлаты,

шинели,

тулупы...

(В.Маяковский)

2) Целое в значении части – Василий Теркин в кулачном поединке в фашистом говорит:

- Ах, ты вон как! Драться каской? Ну не подлый ли народ!

3) Единственное число в значении общего и даже всеобщего:

Там стонет человек от рабства и цепей...

(М.Лермонтов)

И гордый внук славян, и финн...

(А.С.Пушкин)

4) Замена числа множеством:

Мильоны вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.

(А.Блок)

5) Замена родового понятия видовым:

Бьем грошом,

Очень хорошо!

(В.Маяковский)

6) Замена видового понятия родовым:

«Ну что ж,

Садись, светило!»

(В.Маяковский)

СИНЕСТЕЗИЯ – выход за жанровые пределы произведения с обретением не свойственных ему от природы возможностей смежных форм и даже иных искусств, одна из стилевых особенностей литературе на стыке XX и XXI веков.

Литература: Нефагина Г. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск: изд.БГУ, 1998. т – с.34.

СИНОНИМЫ (от греческого *synonymos* - одноименный) – это слова близкие по значению, но звучащие по-разному.

Татьяна на широкий двор

В открытом платьице выходит,

*На **месяц** зеркало наводит;*

Но в темном зеркале одна

*Дрожит печальная **луна** (А.Пушкин)*

Иногда синонимы – это привлеченные в литературный язык диалектные слова: утка – качка, петух – кочет.

Очень часто синонимами русских слов становились церковнославянизмы:

В устах живых уста давно немые

*В **глазах** огонь давно угаснувших **очей***

(М.Лермонтов).

Бывает так, что одно слово уходит в прошлое, лишь изредка встречаясь в каком-либо произведении:

*Хозяйка мирно почивает иль
Притворяется, сто спит.* (А.Пушкин).

Синонимы обогащают язык художественного произведения. Они помогают избежать повторов, разнообразить речь: «Лапшин *настаивал*, чтобы сажали в низинах, где кусты будут защищены от ветра. Невская *требовала*, чтобы чай был посажен на склонах холмов» (К.Паустовский).

Литература: Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т.А. Введение в литературоведение. Ташкент, 2006. – с.250-251.

СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД - каждый из новых подходов (методология М.М. Бахтина, системный подход, деконструктивизм), каждая из вновь возникающих дисциплин (филологическая герменевтика, лингвопоэтика, психолингвистика) рассматривают литературу с новой точки зрения.

СОNET (от итал. sonare – звучать) – стихотворение из 14 стихов, построенное по строгой строфической схеме: 2 четырехстишия и 2 трехстишия, чередование рифм абба – абба – ввг – дгд (итого 5 рифм). Первыми крупными мастерами С. явились итальянские поэты XIII – XIV веков: Данте и Петрарка. Сonetы Ф. Петрарки в честь Лауры и на смерть Лауры – одна из вершин поэзии Возрождения.

СРАВНЕНИЕ — вид *тропа*, в к-ром одно явление или понятия проясняется путем сопоставления его с другим явлением. С. может быть отнесено к первичным ил дам тропа, так как при перенесении значения с одного явления на другое сами эти явления не образуют нового понятия, а сохраняются как самостоятельные. «Как выжженная палами степь, черна, стала жизнь Григория» (М.Шолохов). Представление о черного и мрачности степи и вызывает у читателя то тоскливо-тягостное ощущение, крое соответствует состоящие Григория. Налицо перенесение одного из значений понятия — «выжженная степь» на другое — внутреннее состояние персонажа. Иногда, для того чтобы сопоставить какие-то явления или понятия, художник прибегает к развернутым сравнениям.

СТИЛЬ ПИСАТЕЛЯ (греч. *stylos*, лат. *stilus*) – у древних греков и римлян стилем называли заостренную с одного конца, а на другом кончавшуюся лопаточкой палочку, которой на покрытой тонким слоем воска дощечке. Далее С. стали называть вообще почерк писавшего, затем особенности самой манеры письма – слог и, наконец, идейно-художественные особенности писателя в целом.

Понятие С. лежит сходство, однородность, единство творческих особенностей, присущих данному писателю: идей, тем, характеров, сюжетов, языка. Оно обусловлено прежде всего его биографией, жизненным опытом, талантом, той социальной обстановкой, в котором развивается его творчество и по отношению к которой он, естественно, занимает определенную позицию в зависимости от своих эстетических идеалов.

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ – небольшое прозаическое произведение лирического характера, графически представлено как проза. В С. в п. ощутимы обычно повторения ритмически подобных синтаксических конструкций, звуковые переключки, реже – рифмы и т.п., т.е. те средства выразительности, которые используются в стихотворной речи. Иногда

этими свойствами обладают лирические отступления в повестях и романах (см. отрывок из «страшной мести» Гоголя – «Чуден Днепр при тихой природе...»).

СТОПА – условная единица, при помощи которой определяется стихотворный размер античного и силлабо-тонического стихосложения.

В античном стихосложении стопой считалось сочетание долгих и кратких слогов. Поскольку в русском языке таких слогов нет, С. в силлабо-тоническом стихосложении (см.) – сочетание ударного и безударного (или более) слога.

В стихотворной строке можно выделить С. двусложные – хорей и ямб и С. трехсложные – дактиль, амфибрахий и анапест.

СТРОФА (от греч. strophe – поворот) – сочетание стихов, образующее единство. Как правило, объединенные рифмой стихи в С. и синтаксическое целое. С. отделена от смежных сочетаний стихов большой паузой, завершением рифменного ряда и иными признаками. Термин «С.» возник в древнегреческой трагедии и означал часть текста, певшегося хором в его торжественном шествии между двумя поворотами – от этого название С.

СТРОФИКА. 1. Раздел науки о стихе, изучающий закономерности соединения стихов в строфы, виды строф и их историю (см. строфа).

2. Совокупность видов строф у одного поэта или в поэзии определенного периода или даже всей поэзии на данном языке (С. французской поэзии). В.Н.

СЮЖЕТ (от франц. sujet – предмет) – система событий в художественном произведении, раскрывающая характеры действующих лиц и отношение писателя к изображаемому жизненным явлениям. Лирические произведения сюжета не имеют. В редких случаях С. в строгом смысле слова может отсутствовать в эпических, лиро-эпических и даже драматических произведениях (литературный портрет «Лев Толстой» М. Горького, «Времена года» М. Пришвина). В тех произведениях, основу которых составляет С., большую роль также играют вне сюжетные элементы. Событие или система событий, изображаемые писателем, протекают во времени, в причинно-следственных связях и отличаются относительной завершенностью.

Компоненты сюжета: завязка, кульминационная точка, развитие действия, развязка. Вспомогательные элементы сюжета: *эпиграф, пролог, экспозиция, эпилог.*

ТЕЗАУРУС/ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС - Словарь значений был разработан М.Л. Гаспаровым специально для анализа художественного мира. «Контекстный тезаурус», который позволяет реконструировать одновременно и структурные связи, и те доминирующие реалии, которые этими связями объединены. «Контекстный тезаурус» – это словарь авторских значений минимальных контекстов, объединенных структурным (служебным) словом.

ТЕСИС (от греч. thesis – опускание) и **АРСИС** (от греч. arsis – подъем) – сильная и слабая часть стихотворной *стопы* (см.); напр., в хорее первый слог – А., второй – Т., в анапесте третий слог А., первый и второй – Т. Обычно эти термины применяются в метрическом стихосложении, но изредка переносятся и на тоническое. Первоначально слова А. и Т. имели противоположное значение (А., собственно, - поднятие ноги в пляске, Т. – опускание ноги), и лишь когда стих и музыка отделились от пляски, эти слова были перетолкованы и получили теперешний смысл.

ТЕМА – основной круг тех жизненных вопросов, на которых сосредоточил внимание писатель в своем произведении. Т. находится в неразрывной связи с его идеей. М. Горький так определял тему в своей «Беседе с молодыми»: «Тема – это идея, которая зародилась в

опыте автора, подсказывает ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления». Для верного и глубокого достижения содержания каждого литературно-художественного произведения необходимо осмыслить всю его идейно-тематическую целостность.

ТЕРЦИНА – стихотворное произведение, состоящее из трехстиший с обязательной схемой рифм – ава, всв, сдс...

Все трехстишия связаны цепью переходящих рифм. Со средней строкой последнего трехстишия рифмуется дополнительная заключительная строка. Таким образом, каждая рифма – тройная, кроме первой и последней строфы.

Возникли Т. в Италии в XIII веке. Т. написана «Божественная комедия» Данте. В русской поэзии в форме Т. написана поэма А.К.Толстого «Дракон».

ТЕТРАЛОГИЯ (от греч. tetra – четыре и logos – слово, повествование) – эпическое или драматическое произведение, состоящее из четырех самостоятельных частей, объединенных в одно целое общим идейно-художественным замыслом. Характерный пример драматических Т. – четырехчастные циклы драм у афинских трагиков V века до н.э. (Эсхила, Софокла и Еврипида), в которые входили три трагедии и сатирическая драма (средний жанр между комедией и трагедией). Такова «Орестея» Эсхила, состоящая из трагедий «Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды» и несохранившейся сатирической драмы «Протей».

ТЕЧЕНИЕ, или направление литературное, - понятие, которое объединяет группу писателей, связанных общностью идейно-эстетических позиций. Иногда направление толкуется как понятие более широкое (например, романтизм), а течение – как ответвление внутри направления (гражданский романтизм).

ТИП или типичный характер, в реалистических литературных произведениях – художественный образ человека, определенной личности, выступающей в ее индивидуальном своеобразии и живом многообразии присущих ей черт свойств, существенные из которых симптоматичны для людей того или иного времени, общественного класса народа.

ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – стихосложение, в котором ритмичность создается упорядоченностью расположения ударных слогов среди безударных. Внутри Т.с. различаются чисто тоническое стихосложение, в котором учитывается только количество ударений в стихе, силлабо-тонические и дольник.

ТРАВЕСТИЯ (от итал. travestire - переодевать), один из гротескно-комических литературных жанров, основанный на контрастном противопоставлении героическому или «высокому» образцу. В отличие от пародии, травестия почти не пользуется стилистическими средствами своих «оригиналов», а лишь «перелицовывает» их сюжет, перенося действие в иную сферу и подменяя, к примеру, античных богов и героев низменными («кабацкими») и простонародными персонажами.

Литература: Литературный энциклопедический словарь. – Москва, 1987, с.441.

ТРАГЕДИЯ – один из самых основных видов драмы, противоположный комедии. Т. называют такие драматические произведения, в которых изображаются исключительно острые, непримиримые жизненные конфликты, таящие в себе катастрофические последствия и чаще всего завершающиеся гибелью героя.

ТРАГИЧЕСКОЕ – все то, что отмечено крайне острыми столкновениями человека с миром, которые сопровождаются острейшими переживаниями, величайшими страданиями и кончаются гибелью личности и крушением отстаиваемых ею идеалов, содержащие важные для человека духовные ценности.

ТРАДИЦИЯ – передача художественного опыта из поколения в поколение, его творческое преломление в истории литературы. Т. активно влияют на исторические судьбы наций, так как они цементируют единение людей вокруг драгоценного культурного наследия и воплощенных в этом наследии идеалов.

ТРОПЫ. (от греч. tropos – поворот, оборот речи) – слова, употребляемые в переносном значении для характеристики какого-либо явления. Переносное значение вторично. Оно возникает на основе ассоциативных связей между понятиями. Наличие сходства у предметов является предпосылкой к тому, что название одного предмета начинает использоваться для наименования другого предмета. Именно так возникает новое, переносное значение слова. Например: *Горит восток зарею новой* (А.Пушкин).

Создавая словесные образы, писатели отбирают материал из различных лексических групп. При анализе языка художественного произведения недостаточно просто указать на присутствие той или иной категории лексики. Необходимо обязательно выяснить их роль в реальном контексте. Значение слова проявляется в его сочетании с другими словами. Некоторые слова могут употребляться только в одном значении (аспирин, грач – однозначные слова); другие – в нескольких значениях (дорого, герой, беглый, широки, горячо – многозначные слова). «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова в тексте «обрастает новыми, иными смыслами», - отмечал В.Виноградов.

К словам, которые употребляются не в прямом, а в переносном значении относятся: эпитет, оксюморон, сравнение, метафора, олицетворение, метонимия, синекдоха, гипербола, литота, аллегория, символ, перифраза, ирония.

ФУТУРИЗМ (от лат. futurum - будущее). 1. Реакционное литературное течение (направление), возникшее в 1909 году в Италии (во главе с Маринетти), выступившее с проповедью формалистических новшеств в поэзии (отказ от синтаксической организации речи, введение неязыковых форм в текст: нотных и математических знаков и пр.), причем под этими призывами скрывалось антигуманистическое содержание, позднее приведшее Маринетти к фашизму.

2. Возникшее в России в 1910 году течение в литературе и живописи (которое лишь в 1913 году приняло название Ф.), в некоторых отношениях перекликавшееся с итальянским (отрицание культуры прошлого, поиски новых языковых форм), но по существу от него далекое, так как, несмотря на внешне резко выраженные формалистические черты (так называемый заумный язык), в русском Ф., в особенности одной из двух его ветвей – **кубофутуризме** (**эгофутуризм**, представленный прежде всего в творчестве И.Северянина, интереса не представлял), - были заметны черты социально протеста, отхода от буржуазной культуры, что на первых порах связало с ним молодого В.Маяковского. **Кубофутуристами** были В.Хлебников, братья Бурлюки, В.Каменский и др. после Октября Ф. быстро сошел со сцены.

ФЭНТЕЗИ. Фэнтези не стремится объяснить мир, в котором происходит действие произведения, с точки зрения науки. Сам этот мир существует в этом жанре в виде некоего допущения, а его законы отличаются от реалий нашего мира. В таком мире может быть реальным существование богов, колдовства, сказочных существ (драконов, гномов, троллей, привидений) и любых фантастических существностей. Фэнтези чаще всего повествует о том, что сегодня с научной точки зрения называется явлениями тонкого мира. Темы произведений

этого жанра – взаимоотношения людей и представителей мира привидений, вурдалаков, вампиров, оборотней, добрых магов и волшебников. В широком смысле фэнтези это сказки для взрослых. Писатели жанра фэнтези: Кир Буличев «Властелин колец», Сергей Лукьяненко автор тетралогии о Дозорах: «Дозор», «Сумрачный дозор», «Последний Дозор».

Литература: Основы литературоведения / Под общ. ред. В.П.Мещерякова. – М., Дрофа, 2003. – с.55.

ХОРЕЙ, или трохей (от греч. choros – хор), - двусложный размер, где ударения приходится на нечетные – 1-й, 3-й, 7-й и т.д. слоги, хотя очень часто встречаются пропуски ударений на положенном месте – пиррихии. Х. в русской поэзии употребляются с XVIII века.

ХРОНОТОП - (что означает в дословном переводе – “времяпространство”). Термин этот употребляется в математическом естествознании был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда – литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем выразительности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры).

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени паскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является врем. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.

Литература: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. : Москва, 1984

ЦЕЗУРА (от лат. caesura – рассечение, разрез) – внутрстиховая пауза, разделяющая стихотворную строку на два полустишия – равные или неравные. В шестистопном стихе Ц. обычна после третьей стопы.

ЦИТАТА - В литературоведении понятие «цитата» нередко употребляется как общее, родовое. Оно включает в себя собственно *цитату* – точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, *аллюзию* (лат. allusio – шутка, намек) – намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю, и *реминисценцию* (лат. reminiscencia – воспоминание) – не буквальное, невольное или намеренное, воспроизведение чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении (подобными отзвуками, отголосками, например, богаты пушкинская проза, романы Ф.М. Достоевского). Таким образом, цитатой в широком смысле можно считать любой элемент чужого текста, включенный в авторский («свой») текст. Цитата – это графически выделенный сегмент текста. Именно его выделенность (обычно курсивом или кавычками) свидетельствует о том, что для автора важно, чтобы читатель увидел в этом сегменте «чужое» слово. Цитата, реминисценция, аллюзия, любая отсылка к «чужому» слову – это не только сознательно введенный автором фрагмент текста-источника или его знак, но признанный читателем «другой» голос, услышанное «чужое» слово, независимо от того, обусловлено ли это авторским замыслом. Если читатель услышал в авторском тексте

«чужое» слово, оно обогатило его неким смыслом, независимо от авторской воли, точно так же как в том случае, когда он не узнал цитату, текст остался для него немодифицированным. Такое представление о цитате тоже убедительно и справедливо, хотя и слишком широко: ведь читатель может увидеть цитату почти в каждом слове.

См.: *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 20–22; Речник на литературните термини. София, 1969. С. 57–58; Словарь иностранных слов. М., 1980. С. 28.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ (от латинского *existential* – существование) - философско-эстетическое течение XX века, получившее широкое отражение в художественной литературе западной Европы, США, Японии. Идеи экзистенциализма выразились у писателей, принадлежащих к различным литературным течениям, таким, как символизм, школа «потока сознания», и даже у некоторых представителей реализма. Некоторые писатели-экзистенциалисты выражают взгляды преимущественно в художественной или полухудожественной форме в философских романах, новеллах и т.п. В основе экзистенциализма лежит понятие человеческого существования (экзистенции) своего рода внутреннего ядра личности, которое, по мнению представителей экзистенциализма, сохраняется лишь тогда, когда человек теряет все связи с обществом, все свои общественные определения и функции. Самый яркий и полный вид подобной ситуации – ситуация перед лицом смерти. Идеи экзистенциализма нашли своё отражение у Ф.М. Достоевского, Л.Андреева, Ф.Сологуба, и др.

ЭКСПОЗИЦИЯ (лат. *expositio* — объяснение) — предыстория события или событий, лежащих в основе художественного произведения. В Э. излагаются обстоятельства, обрисовываются, по преимуществу предварительно, в самой общей форме, персонажи, сообщается их общественное положение, характеризуются их взаимоотношения, расстановка в условиях данного произведения. Место, характер построения Э., как и всех других элементов композиции, определяется художественными задачами, поставленными в данном произведении. Э. может быть прямой, подробной, данной в самом начале произведения («Гроза» А.Н.Островского, «Накануне» И.С.Тургенева, «Как закалялась сталь» Н.Островского), или рассеянной, дополняющей на протяжении всего произведения («Поднятая целина» М.Шолохова, «Молодая гвардия» А.Фадеева). Э. может быть задержанной, данной в середине или даже в конце произведения («Мертвые души» Гоголя). В тех случаях, когда Э. полностью переносится в середину или в конец и причины развивающихся событий, поступков персонажей даются, как правило, после результатов, она придает повествованию неясность, таинственность, загадочность. Яркий пример тому — романы Ф.М.Достоевского. Э. способна выступать не только как пассивный фон будущих действий, но и какой-то мере и как само действие (например, борьба старого и нового, проявляющаяся с самого начала в пьесе «Гроза» А.Н.Островского и предшествующая ее завязке).

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (от французского *expression* -выражение) - течение в искусстве и литературе, выразившее в период первой мировой войны и последовавших революционных потрясений, ощущение кризиса буржуазного мира.

Произведения экспрессионистов во всех родах искусства отличаются нервной дисгармонией, не естественностью пропорций. В литературных произведениях экспрессионистов отсутствовали живые характеры. Поэтому главными жанрами этой литературы были лирическая поэзия и публицистическая драма, превращавшаяся под пером экспрессионистов в страстный монолог автора.

Наибольшего расцвета экспрессионизм достиг в Германии. Однако в России это течение не получило самостоятельного развития. Возможно лишь аналогии его с творчеством раннего Маяковского.

ЭЛЕГИЯ – жанровая форма лирики. Выявилась в Древней Греции в VI веке до н.э. как стихотворение, написанное независимо от содержания элегическими двустишием. Первоначально темы Э. многообразны, от высокообщественных: патриотизм, идеалы гражданской и воинской доблести – до узкосубъективных: радость и горе любви.

ЭПИГРАММА (от древнегреч. epigramma – надпись) – один из видов сатирической поэзии, небольшое стихотворение, осмеивающее какое-либо лицо или общественное явление. В Древней Греции изначально – жанр лиро-эпической поэзии, краткая надпись на предметах, выполненная гекзаметром. Уже на этом этапе отличительная черта Э. – относительная краткость и присутствие субъективного элемента, все возрастающая роль авторской оценки в изображении лица, события, явления.

ЭПИГРАФ – первоначально, в античном мире, надписи на предметах, к ним непосредственно относящиеся. В новое время – поговорки, цитаты, предпосланные художественному произведению, помещаемые непосредственно перед текстом и призванные раскрыть художественный замысел автора, дать авторскую оценку излагаемым событиям. Э. тесно связан с текстом.

ЭПИЛОГ (от греч. epi — после, logos — слово, букв. «послесловие») – 1) в древнегреческой драме — заключительное обращение к зрителям, объяснявшее замысел автора, характер пьесы.

2) Э. в художественном произведении называется заключительная часть, сообщающая о дальнейшей судьбе героев после изображенных в романе, поэме, драме и т.д. событий (в противоположность прологу). Таковы Э. в романах Ф.Достоевского «Братья Карамазовы» и «Униженные и оскорбленные», в романе И.С.Тургенева «Отцы и дети» и др. Э. часто встречается в драмах Б. Брехта.

ЭПИСТЕМЫ — исторически изменяющиеся структуры, «исторические априори», которые определяют условия возможности образований сознания и культуры в конкретный исторический период.

ЭПИТЕТ – (от греч. epiteton – букв. приложение) – самый распространенный вид тропа. Это художественное (авторское) определение, которое подчеркивает существенную для данного контекста черту в изображенном явлении. **Эпитет** – определение, придающее выражению образность и эмоциональность, подчеркивающая один из признаков предмета или одно из впечатлений о предмете.

Сравним два выражения:

«малиновое варенье» и «малиновой берет» Сочетание «малиновое варенье» используется в прямом значении. Мы понимаем, что речь о ягоде, из которой сварили варенье, а во втором случае имеется в виду только цвет ягоды – словосочетание « малиновый берет » используется в переносном значении.

Обычно в эпитете автор выделяет тот признак, который кажется ему наиболее характерным для данного контекста. Отметим, что хотя эпитетами могут быть различные части речи, чаще они выражены прилагательными:

*Но люблю я, весна золотая
Твой сплошной, чудно смешанный шум;
Ты ликуешь, на миг не смолкая,
Как дитя, без заботы и дум. (Н. Некрасов.)*

Писатели используют индивидуально – авторские эпитеты, которые придают неповторимое своеобразие. При этом писатели часто выходят за рамки нормативных предписаний. Так в словаре Ожегова указывается, что прилагательное дремучий употребляется в тех случаях, когда говорится о лесе. Но в художественных произведениях мы встречаем сочетания:

дремучая степь (В. Солоухин), дремучие сады (О. Берггольц), дремучий ветер (И. Сельвинский), дремучая борода (М. Горький, А.Н.Толстой), дремучие глаза (В.Лидин) и т. п. В русской литературе 19-20 веков при слове тишина встретилось более 200 эпитетов. Приведем наиболее редкие из них: гордая (М. Кольцов), зеркальная (А.Н. Толстой), золотая (Т. Тэсс), голубая (А. Грин), стылая (Ю. Бондарев), липкая (Костерин). Индивидуально-авторские эпитеты к слову голос : безусый (М. Шагинян), вязкий, обветренный (М. Шолохов), серый (М. Горький), утренний (А. Блок). не менее богато эпитетами слова улыбка ; гипсовая (К. Федин), замерзшая (М. Шолохов), крылатая (А. Жаров), министерская (А. Твардовский), резиновая (Ю. Бондарев), увалистая (Вересаев).

В художественных текстах наблюдается и употребление фольклорных (постоянных) эпитетов: тройка борзая, разгулье удалое, сердечная тоска (А.Пушкин); завидная доля, молодецкая доля, конь лихой, буйная головушка, темная ночь (М.Лермонтов). **Постоянный эпитет** – устойчивое в фольклоре образно - поэтическое определение предмета или явления, выраженное предельно прилагательным, например: поле «чистое», леса «темные», пески «желтые», «зеленые» луга, «красная» девица, «бодрый» молодец и пр. Эпитет в народной поэзии, как правило, определяет предмет с точки зрения воплощения в нем высшего качества или совершенства. Конкретное идейно – художественное назначение эпитетов в разных видах фольклора разнообразится в соответствии со смыслом самих произведений. Так, в сказках П.э. изобразительны, часто передают совершенство воображаемого мира прекрасного: «золотой» дворец, камни «самоцветные», терем «высокий», горница «светлая» и пр.; в песнях идеализующее изобразительное свойство П.э. сочетается с выразительностью лирических оценок иносказательного характера: «А летал, млад ясен сокол, по поднебесью». В.А.

ЭПОПЕЯ (от греч. *εποποιία* – собрание сказаний) – наиболее крупный жанр эпической литературы. Различают Э. древнюю и Э. как жанр повествовательной литературы. Э. древняя (героический эпос) изображает, как правило, героическое событие, представляющее общенародный интерес. В основе Э. Древней Греции «Илиада» и «Одиссея» мифологическое представление о жизни. «В «Илиаде» царствует судьба. Она управляет действиями не только людей, но и самих богов» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 16). Э. Древней Индии – «Махабхарата»; карело-финский эпос – «Калевала».

ЮМОР – наиболее жизнеутверждающая и сложная по оттенкам форма К. В нем серьезное высказывается с усмешкой, в незначительном и даже ничтожном всегда просматривается важное и глубокое. Юмористический смех не отрицает жизненного явления, юморист сознает лишь его несовершенство. Большой заряд отрицания таится в ирония, а в сатире оно перерастает в гневное обличение, решительное и однозначное. Не менее разнообразны в литературе комические образы и изобразительные средства: *бурлеск* (см.), *пародия* (см.), *гротеск* (см.), *каламбур* (см.), *шарж* (см.) и др. Важнейшей жанровой формой К. в литературе является комедия во всех ее разновидностях. Исключительными возможностями для изображения К. располагает также роман (таковы «Дон Кихот» Сервантеса, «Мертвые души» Гоголя, романы Диккенса, Твена, Ильфа и Петрова и мн. др.).

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ – основное средство воплощения художественных образов в художественной литературе. Сам по себе язык присущ многим формам идеологической деятельности человека, различным областям, в которых проявляется его сознание, язык служит выражению человеческой мысли, куда бы она ни была направлена (хотя в некоторых видах искусства, например, или в некоторых формах бытовой деятельности мысль выражается не при помощи языка: живопись, музыка, танец, жестикуляция во время тех или иных трудовых процессов и др.).

ЯМБ (от греч. jambos, восходит к названию музыкального инструмента) – двусложный размер, где ударение приходится на четные – 2-й, 4-й, 6-й, 8-й и т.д. – слоги, хотя очень часто встречаются пропуски ударений на положенном месте – *пиррихии* (см.). В XVIII веке наиболее распространенными были вольный ямб, шестистопный и четырехстопный. В XIX веке происходит выдвижение пятистопного ямба не только в драматической поэзии, но и в лирической (Пушкин, Лермонтов, Тютчев и др.). это самый популярный размер, им написано более 2/3 всех русских стихотворений.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

2. Государственные стандарты образования. Т., 2002.
3. Программа по курсу «Теория литературы», Т., 2006 .
4. Программа по курсу «Теория литературы». Т., 2003.
5. Программа по курсу «Введение в литературоведение», Т., 2006 .
6. Программа по курсу «Введение в литературоведение». Т., 2003.
7. Аксаков И.С. Федор Иванович Тютчев. Библиографический очерк. В кн.: Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981.
8. Алейник Р. М. Образ человека во французской постмодернистской литературе // Спектр антропологических учений. М.: ИФ РАН, 2006, с. 199—214
9. Ален Сокал, Жан Брикмон. Интеллектуальные уловки. Критика философии постмодерна / Перев. с англ. А. Костиковой и Д. Кралечкина. Предисловие С. П. Капицы — М.: Дом интеллектуальной книги, 2002.
10. Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1986.
11. Асмус В.Ф. В защиту вымысла. Чтение как труд и творчество.//Вопросы теории и истории эстетики. М., 1981.
12. Ахматова А. Лирика. М. Худож. лит. 1989.
13. Бахтин М. Поэтика творчества Достоевского. М., 1984.
14. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
15. Бахтин М.М. Литературно - критические статьи. М., 1986
16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979... Русская классика и изучение литературы в школе. М., Просвещение. 1986.
17. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. 13-ти томах. М., 1986.
18. Белый А. Петербург. М., 1988.
19. Бердников Г.П. Чехов – драматург. Традиции и новаторства в драматургии Чехова. М.-Л., 1972.
20. Бердников Г.П. «Дама с собачкой». А.П.Чехова. Л., 1976.
21. Благой Д.Д. «Бездна пространства» (О некоторых художественных приёмах Пушкина). – В кн.: Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1977.
22. Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». – М., 1987.
23. Боров Ю. Эстетика. Изд.4. М., 1988.
24. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX - XX в. в свете исторической поэтики: субъективно образная структура. М., 1997.
25. Бунин И.А. Рассказы. М., Худож. лит. 1978.
26. Введение в литературоведение (Под. ред. Пospelова Т.Н.) 3 изд. М., 1988.
27. Введение в литературоведение. Хрестоматия. (Под. Ред. Николаева П.А.) 3 изд. Испр и доп. М., 1997.
28. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля.//Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
29. Вишнёвская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. Войтоловская Э.Л., Румянцева Э.М. Практические занятия по русской литературе XIX века. М., 1975.
30. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2 изд., исп., доп. – М., 1989.
31. Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995.
32. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
33. Гиршман М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.
34. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород. М., Худож.лит. 1982.
35. Гоголь Н.В. Ревизор. М., Художественная литература 1985.
36. Голубкова М.М. Русская литература XX века. М., 2002. стр. 266.
37. Гончаров И.А. «Обыкновенная история». М., Худож. лит. 1986.
38. Гуревич И.А. Проза Чехова. (Человек и действительность). М., 1970.
39. Гуревич А. Романтизм в русской литературе. – М.: 1990 г.
40. Воронский Н. Н.В.Гоголь. – интернет: googol.riv.ru/text. 2006 г.
41. Давшан А. Н. История русской литературы XIXв. Учебное пособие. Ташкент, 2002.
42. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л. Сов. писатель, 1988.
43. Домашенко А.В. Интерпретации и толкования. Донецк, 2000.
44. Ф.М. Достоевский: жизнь и творчество. Обзор электронных ресурсов в интернете. Составитель Т.Я. Брисман 2005 г. – интернет: [www.http://orel3.rsl.ru/bibliogras/dost.htm](http://orel3.rsl.ru/bibliogras/dost.htm).

45. Журавлёва А.И. Драматургия. А.Н.Островского. М., 1974.
46. Есин А.В. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.
47. Залыгин С.П. Повести Валентина Распутина В кн.: Распутин. Повести. М., 1980.
48. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.
49. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. : М., Интрада. 1998.
50. Искандер Ф. Кролики и удавы.//Юность, 1989. № 5.
51. История русской литературы XX века: 1920-1990-е годы. М., 1998.
52. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
53. Кийко Е.И. В.Г.Белинский. М., 1972.
- 54.** Кожинев В. Размышление о русской литературе М., 1991 Фет А. А. Лирика.
55. Костиков Г.К. От структурализма к постмодернизму. - М., 1998.
56. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972.
57. Кучеровский Н.М. Рассказы И.А.Бунина «Сын Чанга» и «Братья».- В кн.: Русская литература XX века. Тула, 1975.
58. Лебедева Л.И. Повести Чингиза Айтматова. М., 1972.
59. Левицкий Л.А. Константин Паустовский. Очерк творчества. М., 1977.
60. Лермонтов М.Ю. Сочинение в двух томах. М.: Правда, 1990.
61. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
62. Литературное произведение: основные понятия и термины. (Под. ред. Чернец Л.В.) М., 2000.
63. Литературный энциклопедический словарь (под общ. редакцией В.М.Кожевникова и П.А.Николаева).
64. Лермонтов М.Ю. Сочинение в двух томах. М.: Правда, 1990.
65. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.,1972.
66. Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.
- 67.** Лотман Ю.М. В школе поэтические слова М., 1988 Островский А. Н. «Свои люди сочтемся» и др.
- 68.** Развитие реализма в русской литературе в 3-х томах. М., 1973
69. Пруцков Н. Мастерство Гончарова – романиста. М. – Л. 1962
70. Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975.
71. Маймин Е.А., Слина Э.В. Теория и практика литературного анализа. М., 1984.
72. Манин Ю.В. Философия и поэтика «Натуральной школы». В кн. Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
73. Манин Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.
74. Манин Ю. Грани комедийного жанра. «Женитьба» Гоголя. В кн.: Литературное произведение в движении эпох. М., 1979.
75. Маранцман В.Г. Проблемное изучение литературного произведения и другие пути школьного разбора. «Литературе в школе», 1972, №3, С.42;
- 76.** Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975.
77. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. М., 1979.
78. Можейко М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигмы. : Минск, 1999.
79. Мусатов В.В. История русской литературы первой половины XX века. М., 2001. стр. 310.
80. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем в 15-ти т. М.,1990.
81. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск, 1998.
82. Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 16-ти томах. 1982.
83. Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. - М., 1996.
84. Постнов О.Г. Эстетика И.А. Гончарова. Новосибирск, Наука, 1997 г. – интернет:
www.goncharov.srd.ru
85. Проект Темнус. Westminster international university in Tashkent. Рекомендация для преподавателя высших учебных заведений по внедрению основных принципов самостоятельного обучения: Т., 2007.
86. Пропедвтический курс русской литературы. Л., 1980.
87. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
88. Пруцков Н. Мастерство Гончарова- романиста. М.-Л. 1962.
89. Пушкин А.С. Сочинения в 3-х томах.: М., Художественная лит., 1986.
90. Руднов В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. - М., 1997.
91. Русская литература: Проза 1980-1990-х. – Воронеж, 1998.
92. Русская литература XX века. В двух томах. Под редакцией Л.П.Кременцова. М., 2003.

93. Русские писатели XX в. Библиографический словарь под редакцией П. А. Николаева М., 2000, стр. 808
94. Русский романтизм. Л., 1978.
95. Сайт о А.С. Пушкине (Биография. Новая литературная сеть 2006 г.) – интернет: www.pushkin.ru
96. Сайт о Ф.М. Лермонтове (Биография. Новая литературная сеть 2006 г.) - интернет: www.lermontov.ru
97. Сайт о Л.Н. Толстом (Биография. Новая литературная сеть 2006 г.) - интернет: www.levtolstoy.ru
98. Сайт о А.П. Чехове (Биография. Новая литературная сеть 2006 г.) - интернет: www.antonchehov.ru
99. Сайт о Н.А. Некрасове (Биография. Новая литературная сеть 2006 г.) - интернет: www.nekrasov.ru
100. Сайт о Ф. Тютчеве (Биография. Новая литературная сеть 2006 г.) - интернет: www.tutchev.ru
101. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX в. – начала XX в. М., 2000, стр. 313
102. Салтыков-Щедрин М.Е. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил. Дикий барин. Медведь на воеводстве. Премудрый пескарь. Либерал. Коняга. – Полн. собр. соч., в 20-ти т. М., 1990.
103. Скоропанова И.С. Поэзия в годы гласности. - Минск, 1993.
104. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. - М., 1999.
105. Смирнова Л.А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века. М., 1977.
106. Соколова М.Б. Основы самостоятельной работы студентов. Армавир, 2002.
107. Словарь литературоведческих терминов. М. Просвещение, 1974.
108. Лекции по «Истории русской литературы XIX в. (2 пол.)». Составитель: доц. Писцова А.З., Т., 2000.
109. Теория литературы: художественный процесс./Под. ред. проф. Борева Ю. М., 2001.
110. Тимофеев Л. Слово в стихе. М. Сов. писатель, 1987.
111. Толстой Л.Н. Воскресение. Полн. собр. соч., в 90 т., М.-Л., 1986-1990.
112. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987
113. Удодов Б.Т. «Герой нашего времени». – Лермонтовская энциклопедия. М., 1891.
114. Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. М., 1975.
115. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.
116. Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика.: М., Радуга, 1992.
117. Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. М., 1971.
118. Чехов А.П. Дом с мезонином. Рассказы. М., Худож. лит., 1986.
119. Чехов А.П. Пьесы. Л., «Детская литература», 1989.
120. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.
121. Эпштейн М. Постмодерн в России. - М., 2000.

Содержание

Введение.....	4
I Раздел. Тематика и содержание лекционных и практических занятий.....	6-9
II Раздел. Проверка и оценка знаний, умений, навыков студентов.....	10-11
1. Система рейтинга по дисциплине	12
2. Тесты по дисциплине «Введение в литературоведение».....	13-24
III Раздел. Теоретические основы литературоведения.....	25
Тема №1. Литературное произведение как целостное отражение действительности.....	25-29
Тема № 2. Эстетическая функция художественного произведения.....	30-36
Тема № 3. Художественный образ.....	37-42
Тема № 4. Тема и идея художественного произведения.....	43-46
Тема № 5. Сюжет и композиция художественного произведения	47-54
Тема № 6. Литературные роды и жанры.....	55-61
Тема № 7. Стиль художественной литературы.....	62-69
Тема № 8. Художественный метод.....	70-78
Тема № 9. Классицизм.....	79-88
Тема № 10. Сентиментализм.....	89-96
Тема № 11. Романтизм.....	97-110
Тема № 12 Литературные течения и направления.....	111-114
Тема № 13 Реализм.....	115-124
Тема № 14 Декадентство.....	125-136
Тема № 15 Модернизм	137-146
Тема № 16 Постмодернизм.....	147-159
IV Раздел. Применение педагогических технологий на занятиях Литературы.....	160-164
V Раздел. Организация самостоятельной работы студентов	165
1. Особенности самостоятельного образования.....	165-166
2. Самостоятельная работа студентов и её особенности при изучении художественного произведения.....	166-168
3. Основные принципы организации самостоятельного обучения студентов.....	169-171
4. Организация самостоятельной работы студентов на занятиях литературы.....	172-174
5. Самостоятельная подготовка студентов к практическому занятию по литературоведческим дисциплинам.....	174-177
6. Организация самостоятельной работы студентов на тему «Русский постмодернизм».....	177-180
7. Самостоятельная работа на тему: «Пунктуация и проблемы поэтического синтаксиса в художественном тексте.....	180-184
8. Вопросы самостоятельной работы на тему: «Зарубежное литературоведение XX века».....	184-193
9. Тематика и содержание самостоятельных работ по «Введению в литературоведение».....	193-199
VI Раздел. Литературоведческие термины и понятия.....	200-238
Рекомендуемая литература.....	239-241
Содержание.....	242

