

Основы теории литературы. Дисциплина для факультета журналистики. 1 курс, 1 семестр.

Выход: экзамен.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебники

- Введение в литературоведение / Под ред. Л.М. Крупчанова. – М., 2005.
- Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000.
- Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. Изд. 3-е. – М., 1988.
- *Волков И.Ф.* Теория литературы. – М., 1995.
- Основы литературоведения / Под ред. В.П. Мещерякова. – М., 2003.
- *Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение. Курс лекций. – М., 2006.
- *Тимофеев Л.Н.* Основы теории литературы. – М., 1976.
- *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. – М., 2006.
- *Федотов О.И.* Основы теории литературы: В 2 ч. – М., 2003.
- *Хализев В.Е.* Теория литературы. – М., 2007.

Справочники и словари

- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987.
- *Квятковский А.* Поэтический словарь. – М., 1966.
- Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М., 1962–1978.
- ~~Краткий словарь литературоведческих терминов / Под ред. С.~~
В. Тураева. – М., 1974.
- Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.
М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.
Николюкина. – М., 2001.
- *Интернет–ресурс:* «Литературная энциклопедия» на Yandex.ru
- Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический
справочник. – М., 1996.
- Теория литературы: В 3 т. – М., 1963–1965.
- 10. Терминология современного зарубежного литературоведения. Вып.
1 (страны Западной Европы и США). – М., 1992.
- Энциклопедический словарь для юношества «Литературоведение от
«А» до «Я». – М., 2001.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

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

Богомолов Н.А. Стихотворная речь. – М., 1995.

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М., 1989.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-1925 годов в комментариях. – М., 1993.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. – М., 1969.С. 64-72.

Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974.

Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979, с. 16-28,45-56,89-91, 124-129.

Русский романтизм / Под ред. проф. Н.А. Гуляева. – М., 1974.

Илюшин А.А. Русское стихосложение. – М., 1988.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.

Манн Ю. Диалектика художественного образа. – М., 1987.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. – М., 1980.

Николаев П.А., Курилов А.С., Гришунин А.Л. История русского литературоведения. – М., 1980.

Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. – М., 1983.

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.

Принципы анализа литературного произведения. – М., 1981.

Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – СПб., 1997.

Руднева Е.Г. Романтика в русском критическом реализме. – М., 1988.

Русская словесность (журнал). Литературоведческий словарь. М., 1993, №№ 1, 2, 4. 1994, №№ 1,4,5. 1995, №№ 2-6. 1996, №№ 1,5. 1997, №№3-6. 1998, №№ 1,3,4,5.

Современное искусствознание. Методологические проблемы / Под ред. А.М. Зися. – М., 1994.

Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов. Выпуск I. Эпическое произведение. – Ижевск, 1995.

Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. – Красноярск, 1987.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М., 1970.

Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М., 1978.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. – СПб., 1996.

Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1988.

Тема 1. Литературоведение как наука.

Вопросы:

1. Литературоведение как наука.
2. Текстология.
3. Библиография.
4. Связь литературоведения с другими науками.

1. Литературоведение как наука.

- Литературоведение как наука возникло в начале 19-го века. Конечно, еще со времен античности существовали литературные труды.
Аристотель был первым, кто попытался их систематизировать в своей книге, первый дал **теорию жанров и теорию родов литературы** (*эпос, драма, лирика*). Платон создал историю об идеях (*идея* → *материальный мир* → *искусство*).
- В 17 веке ***Н. Буало*** создал свой трактат **«Поэтическое искусство»**, опираясь на более раннее творение **Горация**. В нем обособляются знания о литературе, но это еще не была наука.
- В 18 веке немецкие ученые пытались создать просветительские трактаты (***Лессинг «Лаокоон. О границах живописи и поэзии»***, ***Гербер «Критические леса»***).
- В начале 19 века в идеологии, философии, искусстве начинается эпоха господства романтизма. В это время свою теорию создали ***братья Гримм***.
- **Литература – вид искусства, она создает эстетические ценности, и поэтому изучается с точки зрения разных наук.**

■ **Литературоведение** изучает художественную литературу различных народов мира для того, чтобы понять особенности и закономерности ее собственного содержания и выражающих их форм.

■ **Предметом** литературоведения является не только художественная литература, но и **вся художественная словесность мира** – письменная и устная. **Современное литературоведение состоит из:**

■ *теории литературы*

■ *истории литературы*

■ *литературной критики.*

■ **Теория литературы** изучает

■ - общие закономерности литературного процесса,

■ - литературу как форму общественного сознания,

■ - литературные произведения как единое целое,

■ - специфику взаимоотношений автора, произведения и читателя. Вырабатывает общие ***понятия и термины.***

2. Текстология.

Вспомогательные литературоведческие дисциплины

текстология – изучает текст как таковой: рукописи, издания, редакции, время написания, автор, место, перевод и комментарии

палеография – изучение древних носителей текста
только рукописи

3. Библиография.

библиография – вспомогательная дисциплина
любой науки, научная литература по тому или иному предмету

библиотековедение – наука о фондах, хранилищах
не только художественной, но и научной литературы
сводные каталоги

4. Связь литературоведения с другими науками.

Теория литературы взаимодействует с **другими литературоведческими дисциплинами**, а также *историей, философией, эстетикой, социологией, лингвистикой*.

Поэтика – изучает **состав и строение литературного произведения**.

Теория литературного процесса изучает закономерности развития родов и жанров.

Литературная **эстетика** изучает литературу как вид искусства.

История литературы изучает развитие литературы. Делится по времени, по направлениям, по месту.

Литературная критика занимается оценкой и анализом литературных произведений. Критики оценивают произведение с точки зрения эстетической ценности.

С точки зрения **социологии** структура общества всегда отражается в произведениях, особенно древних, поэтому она также занимается изучением литературы.

Тема 2. Литература как вид искусства.

Художественный образ.

Вопросы:

1. Литература как вид искусства.
2. Художественный образ.
3. Художественное произведение и его истолкование.
4. Аристотель и его «Поэтика»
5. Мимесис.
6. Катарсис.
7. Место художественной литературы в ряду искусств
8. Функции художественной литературы
9. Литература и наука

1. Литература как вид искусства.

Художественная литература – один из видов искусства, искусство слова. Термином “литература” обозначают также любые произведения человеческой мысли, закрепленные в письменном слове и обладающие общественным значением. Различают литературу техническую, научную, публицистическую, справочную, эпистолярную и др. Однако в обычном и более строгом смысле литературой называют произведения художественной письменности.

Искусство – вид духовного освоения действительности общественным человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты. Одним из важнейших специфических признаков искусства является **художественная условность** – принцип художественной изобразительности, в целом обозначающий нетождественность художественного образа объекту воспроизведения.

2. Художественный образ.

Особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности – **художественный образ**. В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала. Чаще всего образом называют действующее лицо или литературного героя, однако это – сужение понятия “художественный образ”. **Любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении, является художественным образом.** При анализе произведений искусства различают художественные образы разных масштабов:

“**микрообраз**” – мельчайшая единица художественной ткани произведения искусства (тропы в поэзии – метафоры, метонимии, сравнения и т. п.; мелодические попевки в музыке);

“макрообраз” – это образ персонажа в романе, пьесе, кинокартине, музыкальная тема в симфонии, образ действия – сюжетный ход; образ произведения искусства в целом;

“мегаобраз” – все творчество художника как единый образ мира и человека в мире (мир Шекспира, мир Пушкина, мир Достоевского; мир Моцарта, мир Бетховена, мир Чайковского; мир Рафаэля, мир Нестерова, мир Врубеля).

3. Художественное произведение и его истолкование

Результатом (продуктом) художественного творчества является **художественное произведение**. Оно в чувственно-материальной форме воплощает духовно-содержательный замысел художника и является основным хранителем и источником информации в сфере художественной культуры.

Процесс истолкования литературного произведения, постижения его смысла, идеи, концепции называется **интерпретацией**. Интерпретация осуществляется как переоформление художественного содержания разными способами:

“перевод” произведения на понятийно-логический язык

(литературоведение и основные жанры литературной критики),

“перевод” произведения на лирико-публицистический язык (эссе);

“перевод” произведения на иной художественный язык (графика, театр, кино и др. искусства).

Литературоведческая интерпретация – это аналитически-доказующее рассмотрение произведения в единстве его содержания и формы, при котором учитываются миропонимание и художественное мышление автора, его связь с современной ему эпохой и культурно-художественной традицией.

4. Аристотель и его «Поэтика»

Поэтика 335 до н. э. — трактат Аристотеля, посвященный теории драмы. Согласно античным каталогам, состоял из двух частей, из которых до нас дошла лишь первая. Вторая часть предположительно была посвящена разбору комедии.

В первой части этого сочинения дается общая характеристика термина «поэтика». Вначале Аристотель утверждает, что любое искусство (в частности, музыка — авлетика и кифаристика) основано на мимесисе, или подражании (*например, музыка основана на подражании ритму жизни*). Поэзия, по его утверждению, существует по двум причинам:

Человеку с детства свойственно подражание.

Подражание доставляет человеку удовольствие.

Аристотель доказывает это, утверждая, что любому человеку свойственно любопытство. В частности, любопытство наблюдения разного рода неприятных вещей, например, изображения убитых животных, и получения от этого удовольствия.

Затем, он дает четкое **определение комедии и трагедии**. Комедия, по Аристотелю, — произведение, где изображены человеческие недостатки. Но здесь имеются в виду не пороки, а, как выражается сам философ, **«ошибки и безобразия»**. Иными словами - разного рода глупые и нелепые ситуации, в которые попадает человек.

Трагедия, по Аристотелю, — любое определенное действие, завершившееся на настоящий момент. Причем, это действие должно быть **«страшным или серьёзным»**. В трагедии все действующие лица должны обладать определенной характеристикой и определенными характерами. По Аристотелю, у характера каждого действующего лица должны быть четыре составляющие:

Благородство.

Характеры должны друг другу подходить.

Правдоподобность.

Последовательность.

5. Мимесис. Мимесис — один из основных принципов **эстетики**, в самом общем смысле — подражание искусства действительности.

Аристотель утверждал, что, подражая вещам, искусство может представить их более красивыми или отвратительными, чем они есть, что оно может (и даже должно) ограничиваться их **общими, типичными**, необходимыми свойствами.

Он различал три вида подражания, которые пришли в эстетику европейского искусства. Он говорил, что поэт, как и художник, или **«должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть»**

6. Катарсис- термин, применявшийся Аристотелем в учении о трагедии. По Аристотелю, трагедия, вызывая сострадание и страх, заставляет зрителя сопереживать, тем самым очищая его душу, возвышая и воспитывая его.

7. Место художественной литературы в ряду искусств

В XVIII веке в европейской эстетике возникла тенденция выдвижения на первое место литературы. Деятели искусства **Возрождения и классицисты, как и античные мыслители**, были убеждены в преимуществах скульптуры и живописи перед литературой. **Романтики** на первое место среди всех видов искусств ставили **поэзию и музыку**. **Символисты** считали **музыку** высшей формой культуры, а поэзию старались всячески приблизить к музыке.

Своеобразие литературы, обусловлено тем, что это – ее «первоэлементом» является **слово**. Будучи, по сути, временным искусством, литература как никакое искусство способна воспроизводить действительность и во времени и в пространстве, и в экспрессии, и в «звуковых» и в «картинных» образах, безгранично расширяя для читателя сферу его жизненных впечатлений

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

Это **универсальный вид искусства**, отличающийся, кроме того, острой проблемностью и более отчетливым, чем в других видах искусства, **выражением авторской позиции.**

Ныне ярчайшие литературные художественные образы, сюжеты и мотивы часто кладутся в основу многих произведений **других видов искусства – живописи, скульптуры, театра, балета, оперы, эстрады, музыки, кино**, обретая новое художественное воплощение и продолжая свою жизнь.

8. Функции художественной литературы.

Художественная литература отличается многообразием функций:

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

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

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

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

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

9. Литература и наука

Существует тесная связь между литературой и наукой, так как они призваны **познавать природу и общество.**

Отличительный характер поэтической мысли в том, что она предстает перед нами в **живом конкретном образе**.

Ученый оперирует системой доказательств и понятий, а художник **воссоздает живую картину мира**. Наука, наблюдая массу однородных явлений, устанавливает их закономерности и формулирует их в логических понятиях.

При этом ученый отвлекается от индивидуальных особенностей предмета, от его конкретно-чувственной формы. При абстрагировании отдельные факты как бы теряют свою предметность, поглощаются общим понятием. **В искусстве процесс познания мира иной**. Художник, как и учёный, при наблюдении жизни идет от единичных фактов к обобщению, но выражает свои обобщения в конкретно-чувственных образах.

Главная **разница между научным определением и художественным образом** состоит в том, что научное логическое определение мы способны лишь **понимать**, тогда как преломленный в наших чувствах художественный образ, мы словно видим, представляем себе, слышим, **ощущаем**.

Тема 3. ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Тропы.

1. Функция языка художественной литературы.

2. Что такое троп.

3. Сравнение, эпитет, метафора.

4. Олицетворение, аллегория, метонимия.

5. Синекдоха, перифраз, эвфемизм.

6. Гипербола, литота, ирония, сарказм.

1. Функция языка художественной литературы.

Каждый вид искусства пользуется только ему одному свойственными средствами выражения. Эти средства принято называть языком данного искусства. Различают язык художественной литературы, язык скульптуры, язык музыки, язык архитектуры и т.д.

^ Язык художественной литературы, иначе говоря, поэтический язык, является той формой, в которой материализуется, объективируется вид словесного искусства, в отличие от других видов искусства, например, музыки или живописи, где средствами материализации служат звук, краски, цвет; язык хореографии – специфические выразительные движения человеческого тела и т.д. Художественный образ в литературе создается как посредством слова, так и посредством композиции, а в поэзии еще и посредством ритмомелодической организации речи, которые в своей совокупности образуют язык произведения. Поэтому языком художественной литературы может считаться совокупность всех этих средств, а не одно из них. Вне совокупности этих средств произведение художественной литературы не может существовать. Однако слово – первоэлемент, основной строительный материал литературы, играет главную, решающую роль в языке художественной литературы.

Язык художественной литературы (поэтический язык) отличается от литературного (канонизированного, нормативного) языка, не допускающего отклонений, тем, что в художественном произведении присутствует использование элементов разговорного языка, просторечия, диалектных выражений и т.д.

Рассматривая язык как основное средство художественного изображения жизни в литературе, следует сосредоточить внимание на особенностях поэтического языка, который отличается от других форм речевой деятельности тем, что он подчинен созданию художественных образов. Слово в языке художественного произведения приобретает художественное значение. Образность художественной речи выражается в ее эмоциональной насыщенности, предельной точности, экономности и одновременной емкости.

Поиски самого нужного, единственно возможного слова в том или ином случае сопряжены с большими творческими усилиями писателя.

Художественная речь не является набором каких-либо особых поэтических слов и оборотов. Изобразительно-выразительные средства (эпитеты, сравнения, метафоры и т.д.) не являются сами по себе, вне контекста, признаком художественности.

Всякое слово, кроме прямого, точного значения обозначающего основной признак какого-либо предмета, явления, действия, обладает и рядом других значений, т.е. оно многозначно (явление полисемии слов).

Многозначность позволяет использовать слово в переносном смысле, например, *железный молот – железный характер; буря – буря гнева, буря страсти; быстрая езда – быстрый ум, быстрый взгляд* и т.д.

2. Что такое троп.

^ **Употребление слова, выражения, фразы в переносном смысле называется тропом.** Тропы основаны на внутреннем сближении, соотнесении двух явлений, из которых одно поясняет, уточняет другое. Тропы часто встречаются в разговорной речи, некоторые из них становятся настолько привычными, что как бы утрачивают свой переносный смысл (*съел тарелку, потерял голову, бежит река, идет дождь, ножки стола*). В художественной речи тропы раскрывают наиболее ярко и точно самую существенную черту изображаемого предмета или явления, усиливая тем самым выразительность речь.

Существуют различные **виды тропов**, так как принципы сближения многообразных предметов и явлений различны. ^ **Простейшими видами тропа являются сравнение и эпитет.**

3. Сравнение, эпитет, метафора.

Сравнение – это сопоставление двух предметов или явлений, обладающих общим признаком, для пояснения одного другим. Сравнение состоит из двух частей, которые соединяются чаще всего посредством союзов (*как, точно, словно, подобно, будто* и т.д.):

*На закат ты розовый похожа, и как снег лучиста и светла;
точно огненные змеи; черной молнии подобный.*

Довольно часто сравнение выражается при помощи творительного падежа: «*Неслышно, серой волчицей идет с востока ночь*» (М.Шолохов); «*Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник*» (А.С.Пушкин).

Кроме прямых сравнений существуют сравнения отрицательные: «*Не ветер гудит по ковыли, не свадебный поезд гудит, – родные по Прокле завыли, по Прокле семья голосит*» (Некрасов). Нередко встречаются примеры, когда писатели прибегают к так называемым сравнениям, которые раскрывают ряд признаков явления или группы явлений: «*Я помню чудное мгновенье / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, как гений чистой красоты*» (Пушкин).

^ **Эпитет** – более сложный вид тропа – художественное определение, подчеркивающее наиболее существенный признак предмета или явления (*золотая голова, седое море, пламенная речь*). Эпитет нельзя смешивать с логическим определением (*дубовый стол*) отделяющий один предмет от другого. В зависимости от контекста одно и то же определение может выполнять и логическую и художественную функцию: *седое море – седая голова; дубовый стол – дубовая голова*, а потому эпитет используется всегда только с определяемым словом, усиливая его образность. Кроме прилагательных эпитет может быть выражен существительным («*золото, золото сердце народное*» – Некрасов).

Метафора – один из основных видов тропа. В основе метафоры лежит скрытое сравнение одного предмета или явления с другим по принципу их сходства: «*горит восток зарею новой*», «*звезда пленительного счастья*». В отличие от сравнения, заключающего в себе два члена (предмет сравнения и предмет, с которым сравнивают), в метафоре существует только второй член. Предмет сравнения в метафоре не называется, но подразумевается. Поэтому любую метафору можно развернуть в сравнение: «*Парадом, развернув моих страниц войска, Я прохожу по строчечному фронту...*».

4. Олицетворение, аллегория, метонимия.

Разновидностью метафоры является олицетворение. **Олицетворение** – такая метафора, в которой предметы, явления природы и понятия наделяются признаками живого существа:

«Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана», «Горные вершины спят во тьме ночной»,

«Руки милой – пара лебедей – в золоте волос моих ныряют».

Олицетворение чаще всего встречается в устном народном творчестве, что было связано с тем, что человек на ранней ступени своего развития, не понимая законов природы, одухотворял ее. Позднее такое олицетворение переросло в устойчивый поэтический оборот, помогающий раскрыть наиболее характерный признак изображаемого предмета или явления.

Аллегория – это образное иносказание, выражение отвлечённых идей (понятий) посредством конкретных художественных образов. В изобразительных искусствах аллегория выражается определёнными атрибутами (например, аллегория «правосудия» – женщина с весами). В литературе аллегория чаще всего используется в баснях, где все изображение имеет переносный смысл. Такие произведения называются аллегорическими. Аллегорические образы условны, так как под ними всегда подразумевается нечто иное.

Иносказательность басен, сказок, пословиц характеризуется устойчивостью, за их персонажами закреплены определенные и постоянные качества (за волком – жадность, злоба; за лисой – хитрость, ловкость; за львом – власть, сила и т.д.).

Аллегорические басенные и сказочные образы однозначны, просты, приложимы к одному понятию.

Метонимия – замена прямого названия предмета или явления переносным. Она основана на сближении не сходных, в отличие от метафоры, предметов, но находящихся в причинной (временной, пространственной, вещественной) или другой объективной связи. Например: *«Скоро сам узнаешь в школе, / Как архангельский мужик / По своей и Божьей воле / Стал разумен и велик».*

Разновидности метонимии многообразны, как многообразны связи между предметами и явлениями действительности. К наиболее распространенным относятся следующие: 1) название имени автора вместо его произведений: (*купил Пушкина, несут Гоголя, не достал Распутина*); 2) название орудия вместо действия («*Его перо любовью дышит*»); 3) название места, страны вместо людей и народа, находящихся и живущих там («*Нет. / Не пошла Москва моя к нему с повинной головою*»); 4) название содержащего вместо содержимого («*Шипенье пенистых бокалов*»); 5) название материала из которого сделана вещь, вместо самой вещи («*фарфор и бронза на столе*»); 6) название одного признака, атрибута вместо лица, предмета или явления («*Все флаги в гости будут к нам*»).

5. Синекдоха, перифраз, эвфемизм.

Особую разновидность метонимии представляет **синекдоха**, в которой значение с одного предмета или явления переносится на другое по принципу из количественного соотношения. Для синекдохи характерно употребление единственного числа вместо множественного:

«*И слышно было до рассвета, как ликовал француз*» (Лермонтов),
и, наоборот, множественного вместо единственного:

«*...что может собственных Платонов
и быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать*» (Ломоносов).

Иногда употребляется определенное число вместо неопределенного («миллион казацких шапок высыпал на площадь» Гоголь). В некоторых случаях видовое понятие заменяет родовое («гордый внук славян» Пушкин) или видовое («Ну что ж, садись, светило!» Маяковский).

Перифраз – косвенное упоминание объекта путем не называния, а описания (напр., «ночное светило» – луна). Перифразом называется и замена собственного имени, название предмета описательным оборотом, в котором указаны существенные признаки подразумеваемого лица или предмета. Лермонтов в стихотворении на «Смерть поэта» называет Пушкина «невольник чести», раскрывая тем самым причины его трагической гибели и выражая свое отношение к нему.

В перифразах названия предметов и людей заменяются указаниями на их признаки, например, «пишущий эти строки» вместо «я» в речи автора, «погрузиться в сон» вместо «заснуть», «царь зверей» вместо «лев». Различают логические перифразы («автор „Мёртвых душ“» вместо Гоголь) и образные перифразы («солнце русской поэзии» вместо Пушкин).

Частным случаем перифраза является **эвфемизм** – описательное выражение «низких» или «запретных» понятий («нечистый» вместо «чёрт», «обойтись посредством носового платка» вместо «высморгаться»).

6. Гипербола, литота, ирония, сарказм.

Гипербола и **литота** также служат средствами создания художественного образа. Переносное значение **гиперболы** (художественного преувеличения), и **литоты** (художественного преуменьшения) основано на том, что сказанное не следует понимать буквально:

«раздирает рот зевота шире Мексиканского залива» (Маяковский)

«Ниже тоненькой былиночки надо голову склонить» (Некрасов)

Гипербола троп, основанный на явно неправдоподобном преувеличении качества или признака (например, в фольклоре образы богатырей Ильи Муромца, Добрыни Никитича и других олицетворяющих могучую силу народа).

Литота – троп, противоположный гиперболе и состоящий в чрезмерном преуменьшении признака или качества.

«Ваш шпиц, прелестный шпиц, не более наперстка» (Грибоедов)

Очень часто прибегали к гиперболе Гоголь и Маяковский.

Ирония (насмешка) – это употребление слов в переносном значении, прямо противоположном их обычному смыслу. Ирония основывается на контрасте её внутреннего значения и внешней формы: «... Ты уснешь, окружен попечением дорогой и любимой семьи», – Некрасов о «владельце роскошных палат», раскрывая в следующей строчке истинный смысл отношения к нему близких: «ждушей смерти твоей с нетерпением».

Высшая степень иронии, злая, горькая или гневная насмешка называется **сарказмом**.

^ Тропы способствуют в значительной степени художественной выразительности поэтического языка, но не определяет его целиком.

Тема 4. ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Поэтические фигуры.

- 1. Понятие поэтической фигуры.
- 2. Инверсия, антитеза, параллелизм.
- 3. Анафора и эпифора.
- 4. Риторический вопрос, градация.

1. Понятие поэтической фигуры.

Поэтические фигуры – отступления от нейтрального способа изложения с целью эмоционального и эстетического воздействия. Художественная выразительность языка достигается не только соответствующим подбором слов, но и их интонационно-синтаксической организацией. Синтаксис, как и лексика, используется писателем для индивидуализации и типизации речи», являясь средством создания характера. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить речи героев из романа «Отцы и дети» Тургенева.

Особые способы построения предложения, усиливающие выразительность художественной речи, называются поэтическими фигурами. **К важнейшим поэтическим фигурам относятся инверсия, антитеза, повторение, риторический вопрос, риторическое обращение и восклицание.**

2. Инверсия, антитеза, параллелизм.

Инверсия – (перестановка) означает необычный порядок расположения слов в предложении:

Не ветер, вея с высоты,

Листов коснулся ночью лунной. (А.К.Толстой)

Антитезой – (противоположение) называется сочетание резко противоположных понятий и представлений:

Они сошлись: волна и камень,

Стихи и проза, лед и пламень

Не столь различны меж собой. (Пушкин)

Это сочетание контрастных по смыслу понятий сильнее оттеняет их значение и делает поэтическую речь более яркой и образной. По принципу антитезы могут быть построены иногда целые произведения, например, «Размышления у парадного подъезда»

(Некрасова), «Война и мир» Л.Толстого, «Преступление и наказание» Достоевского.

Сочетание двух или нескольких смежных строк стихов с одинаковой синтаксической конструкцией называется **параллелизмом**:

В синем небе звезды блещут,

В синем море волны хлещут. (Пушкин).

Параллелизм придает художественной речи ритмичность, усиливая ее эмоционально-образную выразительность. По поэтической функции параллелизм близок к сравнению:

*И, новым преданный страстям,
Я разлюбить его не мог:*

*Так храм оставленный – все храм,
Кумир поверженный – все Бог! (Лермонтов)*

Параллелизм является одной из форм повторения, так как он часто дополняется повтором отдельных слов в строке или стихе:

Он над тучами смеется, Он от радости рыдает! (Горький).

3. Анафора и эпифора.

Повторение начальных слов в строке или в стихе, несущих основную смысловую нагрузку, называется **анафорой**, а повторение заключительных **эпифорой**:

*Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам... (Некрасов).*

*Там жених с невестой ждут, -
Нет попа,
А я и тут.*

*Там младенца берегут, -
Нет попа,
А я и тут. (Твардовский).*

Параллельными элементами могут быть предложения, их части, словосочетания, слова. Например:

*Увижу ль я твой светлый взор?
Услышу ль нежный разговор? (Пушкин)*

*Твой ум глубок, что море,
Твой дух высок, что горы. (В.Брюсов)*

~~Существуют и более сложные виды параллелизма, совмещающие различные~~
фигуры речи. Пример параллелизма с анафорой и антитезой:

«Я – царь, я – раб, я – червь, я – бог» (Державин)

Анафора (или единоначатие) – повторение звуков, слов или группы слов в начале каждого параллельного ряда, т.е. в повторении начальных частей двух и более относительно самостоятельных отрезков речи (полустихий, стихов, строф или прозаических отрывков)

^ **Звуковая анафора** – повторение одних и тех же сочетаний звуков:

*Грозой снесённые мосты,
Гроба с размытого кладбища (Пушкин)*

Анафора морфемная – повторение одних и тех же морфем или частей слов:

^ *Чёрноглазую девицу,
Чёрногривого коня!.. (Лермонтов)*

Анафора лексическая – повторение одних и тех же слов:

*Не напрасно дули ветры,
Не напрасно шла гроза. (Есенин)*

Анафора синтаксическая – повторение одних и тех же синтаксических конструкций

*Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам. (Пушкин)*

■ Анафора строфическая – повтор каждой строфы с одного и того же слова:

Земля!..

От влаги снеговой

Она еще свежа.

Она бродит сама собой

И дышит, как дежа.

Земля!..

Она бежит, бежит

На тыщи верст вперед,

Над нею жаворонок дрожит

И про нее поет.

Земля!..

Все краше и видней

Она вокруг лежит.

И лучше счастья нет, – на ней

До самой смерти жить... (Твардовский)

Эпифора – повторение последних слов:

*Милый друг, и **в этом тихом доме***

пихорадка пьёт меня,

*Не найти мне места **в этом тихом доме***

Возле мирного огня (Блок)

4. Риторический вопрос, градация.

^ **Риторический вопрос** – это не требующий ответа вопрос, обращенный к читателю или к слушателю, что бы привлечь их внимание к изображаемому:

Что ищет он в стране далекой?

Что кинуп он в краю родном?.. (Лермонтов).

^ **Риторическое обращение, утверждение и риторическое восклицание** – так же служит для усиления эмоционально-эстетического восприятия изображаемого:

Москва, Москва!.. Люблю тебя, как сын... (Лермонтов).

Это он, я узнаю его!

Нет, я не Байрон, я другой,

Еще неведомый избранник... (Лермонтов).

Градация – фигура речи, состоящая в таком расположении частей высказывания, относящихся к одному предмету, что каждая последующая часть оказывается более насыщенной, более выразительной или впечатляющей, чем предыдущая. Во многих случаях ощущение нарастания эмоциональной содержательности и насыщенности связано не столько со смысловым нарастанием, сколько с синтаксическими особенностями строения фразы:

*И где ж ^ **Мазепа**? где **злодей**?*

*Куда бежал **Иуда** в страхе? (Пушкин)*

В заботе сладостно туманной

Не час, не день, не год уйдет,.. (Баратынский).

Тема 5. ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Поэтическая стилистика, поэтическая фонетика, поэтическая лексика.

- 1. Поэтическая стилистика: многосоюзие, бессоюзие, эллипс, оксюморон.
- 2. Поэтическая фонетика (фоника).
- 3. Поэтическая лексика

1. Поэтическая стилистика: многосоюзиe, бессоюзиe, эллипс, оксюморон.

Многосоюзиe (или полисиндетон) – стилистическая фигура, состоящая в намеренном увеличении количества союзов в предложении, обычно для связи однородных членов. Замедляя речь вынужденными паузами, многосоюзиe подчёркивает роль каждого из слов, создавая единство перечисления и усиливая ~~выразительность речи.~~

«Перед глазами ходил океан, и колыхался, и гремел, и сверкал, и угасал, и светился, и уходил куда-то в бесконечность» (В.Г.Короленко)

«Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду» (Чехов)

«И волны теснятся, и мчатся

И снова приходят, и о берег бьют...» (Лермонтов)

«Зато и внук, и правнук, и праправнук

Растут во мне, пока я сам расту...» (Антокольский)

Бессоюзиe (или асиндетон) – такое построение речи, при котором союзы, соединяющие слова, опущены. Придаёт высказыванию стремительность, динамичность, помогает передать быструю смену картин, впечатлений, действий.

Мелькают мимо будки, бабы,

Мальчишки, лавки, фонари,

Дворцы, сады, монастыри,

Бухарцы, сани, огороды,

Купцы, лачужки, мужики,

Бульвары, башни, казаки,

Аптеки, магазины моды,

Балконы, львы на воротах

И стаи галок на крестах. (Пушкин)

*Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет... (Блок)*

Эллипсис – намеренный пропуск несущественных слов в предложении без искажения его смысла, а часто – для усиления смысла и эффекта:
«Шампанского!» (подразумевается «Принесите бутылку шампанского!»).

День в тёмную ночь влюблён,

В зиму весна влюблена,

Жизнь – в смерть...

А ты?... Ты в меня! (Гейне)

Фигурой поэтической стилистики является и **оксюморон** – сочетание слов с противоположным значением (то есть сочетание несочетаемого). Для оксюморона характерно намеренное использование противоречия для создания стилистического эффекта (светлые чернила, холодное солнце). Оксюморон нередко используется в названиях прозаических литературных произведений («Живой труп» – драма Л.Н.Толстого, «Горячий снег» – роман Ю.Бондарева), часто встречается в поэзии:

И день настал. Встает с одра

Мазепа, сей страдалец хилый,

*Сей **труп живой**, ещё вчера*

Стонавший слабо над могилой. (Пушкин)

2. Поэтическая фонетика (фоника).

Поэтическая фонетика – это звуковая организация художественной речи, основным элементом которой является **звуковой повтор** как орнаментальный прием выделения и скрепления важнейших слов в стихе. Различают следующие виды звуковых повторов:

ассонанс – повторение гласных звуков, преимущественно ударных («Стонет он по полям, по дорогам...», Некрасов);

аллитерация – повторение согласных звуков, преимущественно в начале слов («Пора, перо покоя просит...», Пушкин);

звукоподражание (звукопись) – система звуковых повторов, подобранных с расчетом на звукоподражание шороху, свисту и т.п. («Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши...», Бальмонт).

3. Поэтическая лексика .

Подчеркивая своеобразие того или иного уклада жизни, быта, писатели широко используют различные лексические пласты языка, так называемый пассивный словарь, а также слова, имеющие ограниченную сферу употребления:

архаизмы, историзмы, просторечия, жаргонизмы, вульгаризмы, варваризмы, диалектизмы, провинциализмы, славянизмы, библеизмы, профессионализмы, неологизмы.

Применение подобной лексики, будучи выразительным приемом, в то же время нередко создает трудности для читателя. Иногда сами авторы, предвидя это, снабжают текст примечаниями, специальными словариками, как это, к примеру, сделал Н.Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Автор мог сразу писать русские слова, но тогда его произведение в значительной мере лишилось бы местного колорита.

Важно не просто знать характеристику различных пластов стилистического и лексического своеобразия художественной речи (диалектизм, профессионализм, жаргонизм, вульгаризм и т.д.), образных слов и выражений (тропов), интонационно-синтаксических средств (словесных повторов, антитезы, инверсии, градации и т.д.), но уметь выяснить их изобразительно-экспрессивную функцию в исследуемом художественном произведении. Для этого **необходимо каждое средство словесной выразительности рассматривать не изолированно, а в контексте художественного целого.**

Тема 6. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 1. Связь содержания и формы литературного произведения.
- 2. Категории содержания: тема, проблема, идея.
- 3. Категории художественной формы: сюжет, фабула, композиция.
- 4. Конфликт как движущая сила сюжета.
- 5. Композиция: пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог.
- 6. Внесюжетные элементы: авторские отступления, вставные эпизоды, различные описания, портрет, пейзаж, мир вещей

1. Связь содержания и формы литературного произведения.

Литературно-художественное произведение как произведение искусства – не природное явление, а культурное, а это значит, что в основе его лежит духовное начало, которое, чтобы существовать и восприниматься, непременно должно обрести некоторое материальное воплощение. Духовное начало — это ~~содержание~~, а его материальное воплощение — ~~форма~~.

^ **Содержание и форма** – категории, служащие обозначению основных сторон литературно-художественного произведения. В художественном произведении равно важны как форма, так и содержание. Литературное произведение – сложноорганизованное целое, поэтому возникает необходимость познать внутреннюю структуру произведения, т.е. структурное соотношение содержания и формы.

Содержанием произведения является как изображенные в нем характеры и ситуации, так и их авторское осмысление. Содержание охватывает те элементы произведения, в которых выражается познание сущности жизненных явлений и их интеллектуально-эмоциональная оценка, отношение к ним художника. Важнейшими сторонами содержания художественного произведения являются **тема, проблема, идея**, которые находятся в теснейшей взаимосвязи и взаимозависимости.

2. Категории содержания: тема, проблема, идея. Таким образом, выделяются категории содержания: *тема, проблема, идея*.

Тема – это **объективная основа произведения**, характеры и ситуации, которые изображает автор. В художественном произведении, как правило, существует главная тема и частные, подчиненные ей темы, может присутствовать несколько основных тем. Совокупность основных и частных тем произведений называется **ПРОБЛЕМОЙ**

Проблемой считается основной вопрос, поставленный в произведении. Различают проблемы, получающие решение, и проблемы неразрешимые. Множество проблем называется **проблематикой**.

В выборе и разработке темы литературного произведения важнейшую роль играет мировоззрение писателя. Образно выраженные авторские мысли и чувства, отношение к изображаемому и оценка, составляющие главную обобщающую мысль в художественном произведении, принято обозначать в литературоведении термином **«идея»**. **Идея** тесно связана авторским представлением о высшей норме жизни ("авторская позиция"), о том, каким должен быть человек и мир ("идеал").

Система средств и приемов, служащих для воплощения содержания и для эмоционального воздействия на читателя есть **художественная форма** произведения.

3. Категории художественной формы: сюжет, фабула, композиция.

Категориями художественной формы являются **сюжет (и фабула)**.

КОМПОЗИЦИЯ

Различие между **«сюжетом»** и **«фабулой»** определяется по-разному, некоторые литературоведы не видят принципиальной разницы между этими понятиями, для других же «фабула» – это последовательность событий, как они происходят, а «сюжет» – это та последовательность, в которой их располагает автор.

Фабула – фактическая сторона повествования, те события, случаи, действия, состояния в их причинно-хронологической последовательности. Термином «фабула» обозначают то, что сохраняется как «основа», «ядро» повествования.

Сюжет – это отражение динамики действительности в форме разворачивающегося в произведении действия, в форме внутрисвязанных (причинно-временной связью) поступков персонажей, событий, образующих единство, составляющих некоторое законченное целое. Сюжет есть форма разворачивания темы – художественно построенное распределение событий.

4. Конфликт как движущая сила сюжета.

Движущей силой развития сюжета, как правило, является **конфликт** (буквально «столкновение»), конфликтная жизненная ситуация, поставленная писателем в центр произведения. В широком смысле **конфликтом** следует называть ту систему противоречий, которая организует художественное произведение в определенное единство, ту борьбу образов, характеров, идей, которая особенно широко и полно разворачивается в эпических и драматических произведениях.

Конфликт – более или менее острое противоречие или столкновение между персонажами с их характерами, или между характерами и обстоятельствами, или внутри характера и сознания персонажа либо лирического субъекта; это центральный момент не только эпического и драматического действия, но и лирического переживания.

Существуют различные типы конфликтов: между отдельными персонажами; между персонажем и средой; психологический. Конфликт может быть внешним (борьба героя с противостоящими ему силами) и внутренним (борьба в сознании героя с самим собой). Существуют сюжеты, основанные лишь на внутренних конфликтах («психологические», «интеллектуальные»), в основе действия в них лежат не события, а перипетии чувств, мыслей, переживаний. В одном произведении может быть сочетание разных типов конфликтов. Резко выраженные противоречия, противоположность действующих в произведении сил называется коллизией.

5. Композиция: пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог.

Композиция (архитектоника) – это построение литературного произведения, состав и последовательность расположения отдельных его частей и элементов (пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог).

Пролог – вступительная часть литературного произведения. В прологе сообщается о событиях, предваряющих и мотивирующих основное действие, или разъясняется художественный замысел автора.

Экспозиция – часть произведения, которая предшествует началу сюжета и непосредственно с ним связанная. В экспозиции следует расстановка действующих лиц и складываются обстоятельства, показываются причины, которые «запускают» сюжетный конфликт.

Завязка в сюжете – событие, послужившее началом возникновения конфликта в художественном произведении; эпизод, определяющий все последующее разворачивание действия (в "Ревизоре" Н.В. Гоголя, например, завязкой является сообщение городничего о приезде ревизора). Завязка присутствует в начале произведения, обозначает начало развития художественного действия. Как правило, она сразу вводит в основной конфликт произведения, определяя в дальнейшем всё повествование и сюжет. Иногда завязка идет перед экспозицией (например, завязка романа "Анна Каренина" Л.Толстого: "Все смешалось в доме Облонских"). Выбор писателем того или иного типа завязки определяется той стилистикой и жанровой системой, в плане которой он оформляет свое произведение.

Кульминация – точка наивысшего подъема, напряжения в развитии сюжета (конфликта).

Развязка – разрешение конфликта; она завершает собой борьбу противоречий, составляющих содержание произведения. Развязка знаменует собой победу одной стороны над другой. Эффективность развязки определяется значительностью всей предшествующей борьбы и кульминационной остротой эпизода, предшествующего развязке.

Эпилог – заключительная часть произведения, в которой кратко сообщается о судьбе героев после изображенных в нем событий, а порой обсуждаются нравственные, философские аспекты изображаемого («Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского).

6. Внесюжетные элементы: авторские отступления, вставные эпизоды, различные описания, портрет, пейзаж, мир вещей

В композицию литературного произведения входят и **внесюжетные элементы – авторские отступления, вставные эпизоды, различные описания** (портрет, пейзаж, мир вещей) и т.д., служащие созданию художественных образов, раскрытию которых служит, собственно, все произведение.

Так, к примеру, **эпизод** как относительно завершенная и самостоятельная часть произведения, которая изображает законченное событие или важный в судьбе персонажа момент, может стать неотъемлемым звеном в проблематике произведения или важной частью его общей идеи.

Пейзаж в художественном произведении – это не просто картина природы, описание части реальной обстановки, в которой разворачивается действие. Роль пейзажа в произведении не сводится к изображению места действия. Он служит созданию определенного настроения; является способом выражения авторской позиции (к примеру, в рассказе И.С.Тургенева «Свидание»). Пейзаж может подчеркивать или передавать душевное состояние персонажей, при этом внутреннее состояние человека уподобляется или противопоставляется жизни природы. Пейзаж бывает сельский, городской, индустриальный, морской, исторический (картины прошлого), фантастический (облик будущего) и т.д. Пейзаж может выполнять и социальную функцию (например, пейзаж в 3-ей главе романа И.С.Тургенева «Отцы и дети», городской пейзаж в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»). В лирике пейзаж обычно имеет самостоятельное значение и отражает восприятие природы лирическим героем или лирическим субъектом.

Даже малая **художественная деталь** в литературном произведении часто играет важную роль и выполняет многообразные функции: она может служить важным дополнением для характеристики героев, их психологического состояния; быть выражением авторской позиции; может служить созданию общей картины нравов, иметь значение символа и т.д. **Художественные детали в произведении классифицируются на детали портрета, пейзажа, мира вещей, психологические.**

Все элементы формы и содержания художественно значимы (в том числе и представляющие собой так называемую «раму» – заглавие, подзаголовки, эпиграф, предисловие, посвящение и т.д.), **находятся в теснейшей взаимосвязи и составляют художественное целое литературного произведения.** Так, к примеру, конфликт принадлежит не только сюжету или образному миру, но и содержанию; эпиграф, предпосланный литературно-художественному произведению, служит средством определения темы повествования, постановки проблемы, выражения основной идеи и т.д. Сознательное нарушение хронологической последовательности событий, присутствующие в литературном произведении, – отступления (лирические, публицистические, философские) и другие элементы – подчинены общей идее, выражают позицию писателя и являются материальным воплощением авторского замысла.

Тема 7. ЛИТЕРАТУРНЫЙ СУБЪЕКТ

- 1. Составляющие «Литературного субъекта».
- 2. Литературный субъект: персонаж и герой.
- 3. Литературный субъект: характер и литературный тип.
- 4. Литературный субъект: прототип и портрет.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СУБЪЕКТ

(Персонаж. Герой. Характер. Тип. Прототип. Портрет)

2. Литературный субъект: персонаж и герой.

Персонаж (действующее лицо) – в прозаическом или драматургическом произведении художественный образ человека (иногда фантастических существ, животных или предметов), являющийся одновременно субъектом действия и объектом авторского исследования.

В литературном произведении обычно бывают персонажи разных планов и разной степени участия в развитии событий.

Герой. Центральный персонаж, основной для развития действия называется *героем* литературного произведения. Герои, вступающие в идейный или бытовой конфликт друг с другом являются наиболее важными в *системе персонажей*.

В литературном произведении соотношение и роль главных, второстепенных, эпизодических персонажей (а также внесценических персонажей в драматическом произведении) обусловлены авторским замыслом.

О роли, которую отводят авторы своему герою, свидетельствуют так называемые «персонажные» заглавия литературных произведений (например, «Тарас Бульба» Н.В.Гоголя, «Генрих фон Офтендингер» Новалиса).

Это, однако, не значит, что в произведениях, озаглавленных именем одного персонажа, обязательно одно главное действующее лицо. Так, В.Г.Белинский считал Татьяну равноправной главной героиней романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин», а Ф.М.Достоевский считал ее образ даже более значительным, чем образ Онегина. Заглавием могут быть введены не одно, а несколько действующих лиц, что, как правило, подчеркивает их равное значение для автора.

3. Литературный субъект: характер и литературный тип.

Характер – склад личности, образуемый индивидуальными чертами. Совокупность психологических свойств, из которых складывается образ литературного персонажа, называется характером. Воплощение в герое, персонаже определенного жизненного характера.

Литературный тип – персонаж, несущий в себе широкое обобщение. Иначе говоря, литературный тип – это персонаж, в характере которого общечеловеческие, присущие многим людям черты преобладают над чертами личными, индивидуальными.

Иногда в центре внимания писателя оказывается целая группа характеров, как, например, в «семейных» романах-эпопеях: «Сага о Форсайтах» Дж.Голсуорси, «Будденброки» Т.Манна. В XIX–XX вв. особый интерес для писателей начинает представлять *собирательный персонаж* как некий психологический тип, что иногда также проявляется в заглавиях произведений («Помпадурсы и помпадурши» М.Е.Салтыкова-Щедрина, «Униженные и оскорбленные» Ф.М.Достоевского). Типизация является средством художественного обобщения.

4. Литературный субъект: прототип и портрет.

Прототип – определенное лицо, послужившее писателю основой для создания обобщенного образа-персонажа в художественном произведении.

Портрет как составная часть структуры персонажа, один из важных компонентов произведения, органически слитый с композицией текста и идеей автора. Виды портрета (детализированный, психологический, сатирический, иронический и т.д.).

Портрет – одно из средств создания образа: изображение внешности героя литературного произведения как способ его характеристики. Портрет может включать описание наружности (лица, глаз, фигуры человека), действий и состояний героя (так называемый динамический портрет, рисующий выражение лица, глаз, мимику, жесты, позу), а также черт, сформированных средой или являющихся отражением индивидуальности персонажа: одежды, манеры поведения, прически и т.п. Особый тип описания – психологический портрет – позволяет автору раскрыть характер, внутренний мир и душевные переживания героя. Например, психологическим является портрет Печорина в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», портреты героев романов и повестей Ф.М.Достоевского.

Тема 8. АВТОР. ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

- 1. Составляющие термина «Автор» в литературоведении.
- 2. Повествователь и лирический герой.
- 3. Лирическое «Я» в ролевой лирике.

1. Составляющие термина «Автор» в литературоведении.

Автор – одно из ключевых понятий литературной науки, определяющее субъекта словесно-художественного высказывания.

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

Автор в первом значении – писатель, имеющий свою биографию, создающий, сочиняющий *другую реальность* – словесно-художественные высказывания любого рода и жанра. Отношения автора, находящегося *вне текста*, и автора, запечатленного *в тексте*, отражаются в трудно поддающихся исчерпывающему описанию представлениях о субъективной авторской роли, *авторском замысле*, *авторской концепции (идее)*, обнаруживаемых в каждой «клеточке» повествования, в каждой сюжетно-композиционной единице произведения, в каждой составляющей текста и в художественном целом произведения. Как правило, авторская субъективность отчетливо проявляется в *рамочных компонентах текста: заглавии, эпиграфе, начале и концовке* основного текста. В некоторых произведениях есть также *посвящения, авторские примечания* (как, например, в «Евгении Онегине»).

2. Повествователь и лирический герой.

■ **Автора** нельзя смешивать с повествователем эпического произведения и лирическим героем в лирике. ^ **С автором как реальным биографическим лицом и с автором как носителем концепции произведения не следует путать образ автора,** который создается в некоторых произведениях словесного искусства.

Лирический герой – это наделенный устойчивыми чертами личности, неповторимостью облика, индивидуальной судьбой условный образ человека, который говорит о себе "Я" в лирическом стихотворении; один из способов выражения авторского сознания в лирическом произведении.

■ **Лирический герой не тождествен образу автора – создателя произведения.** Духовный опыт автора, система его миропонимания и мироощущения отражаются в лирическом произведении не прямо, а опосредованно, через внутренний мир, переживания, душевные состояния, манеру речевого самовыражения лирического героя.

■ Одним из методов воплощения образа лирического героя считается циклизация (т.е. наличие более или менее выраженного поэтического сюжета, в котором раскрывается внутренний мир лирического героя).

■ **Лирический герой** как особая форма «легализации» авторского сознания порожден Примерами может служить, в частности, цикл «Стихов о Прекрасной Даме» А.Блока, где лирический герой предстает в различных ипостасях: рыцаря, инока, отрока, что лишь отчасти позволяет прочесть сквозь образ лирического героя биографию самого автора. Между поэтом и **лирическим героем** всегда ощущается некая дистанция, **лирический герой** не столько **субъект**, сколько **объект** изображения, «"Я" сотворенное» (М.М. Пришвин).

■ **Лирический герой** как особая форма «легализации» авторского сознания порожден романтизмом. Применительно к классицизму и сентиментализму термин не употребляется, т.к. классицизм не знает индивидуализации, а в рамках сентиментализма правомочно говорить лишь о лирическом субъекте (т.е. о тождественности авторского мироощущения и его воплощения в лирическом произведении). Отношения между поэтом и **лирическим героем** сопоставимы с отношениями между автором – создателем произведения и литературным героем. Однако, несмотря на то, что **лирический герой** – персонаж, можно сказать, что в его образе исповедальность, самонаблюдение преобладают над вымыслом.

Лирический герой эпического произведения



3. Лирическое «Я» в ролевой лирике.

Иногда поэт избирает модель так называемой «ролевой дистанции», тогда говорят о специфической **ролевой лирике** – повествовании от первого лица, воспринимаемого читателем как нетождественное автору. В ролевой лирике поэту удается «чужое вдруг почувствовать своим» (А.А.Фет). Ролевой характер лирического персонажа выявляется в такого рода поэтических произведениях благодаря внетекстовым факторам (например, знанию биографии поэта или пониманию, что изображенное не может иметь места в действительности: в частности, стихотворение М.Ю.Лермонтова «Пленный рыцарь» могло бы не относиться к ролевой лирике, если бы на самом деле было написано рыцарем-пленником, а стихотворение А.Твардовского «Я убит подо Ржевом...» представляет собой монолог-обращение к живым погибшего на войне солдата). **Лирическое «Я» в ролевой лирике – условный персонаж, которому автор доверяет повествование**, как правило, характерный для данной эпохи или жанра: пастух в пасторальной поэзии, мертвец в эпитафии, странник или узник в романтической лирике; нередко повествование ведется от лица женщины (например, в стихотворении Ф.Сологуба «Швея») и т.д. Таким образом, различие между лирическим субъектом, лирическим героем и героем ролевой лирики заключается в разной степени дистанцированности автора (поэта) от образа (лирического "Я") в стихотворении.

Лирическое «Я»



Тема 9. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ

- 1. Нереальность времени и пространства в литературном произведении.
- 2. Условность времени и пространства в литературном произведении.
- 3. Абстрактность и конкретность пространства и времени в литературных произведениях.
- 4. Повествовательное и художественное время в литературном произведении.
- 5. Событийная наполненность пространства и времени в литературном произведении.
- 6. Субъектное время персонажа.
- 7. Событийное и бессобытийное время в художественной литературе.
- 8. Завершенность и незавершенность художественного времени.
- 9. Смещение пространства и времени.
- 10. Заглавия, обозначающие время и пространство.

1. Нереальность времени и пространства в литературном произведении.

Любое литературное произведение так или иначе воспроизводит реальный мир – как материальный, так и идеальный: природу, вещи, события, людей в их внешнем и внутреннем бытии и т.п. Естественными формами существования этого мира являются *время и пространство*. Однако *художественный мир*, или *мир художественного произведения*, всегда в той или иной степени условен: он ~~есть образ действительности~~. ~~Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны.~~

По сравнению с другими искусствами литература наиболее свободно обращается со временем и пространством (конкуренцию в этой области ей может составить, пожалуй, лишь синтетическое искусство кино).

«Невещественность... образов» дает литературе возможность мгновенно переходить из одного пространства в другое. В частности, могут изображаться события, происходящие одновременно в разных местах; для этого повествователю достаточно сказать: «А тем временем там-то происходило то-то». Столь же просты переходы из одного временного плана в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно). Наиболее ранними формами такого временного переключения были воспоминания в рассказах действующих лиц. С развитием литературного самосознания эти формы освоения времени и пространства станут более изощренными, но важно то, что в литературе они имели место всегда, а, следовательно, составляли существенный момент художественной образности.

Еще одним свойством литературных времени и пространства является их прерывность. Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература оказывается способной не воспроизводить весь поток времени, но выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски формулами типа: «прошло несколько дней» и т.п. Такая временная дискретность (издавна свойственная литературе) служила мощным средством динамизации, сначала в развитии сюжета, а затем – психологизма.

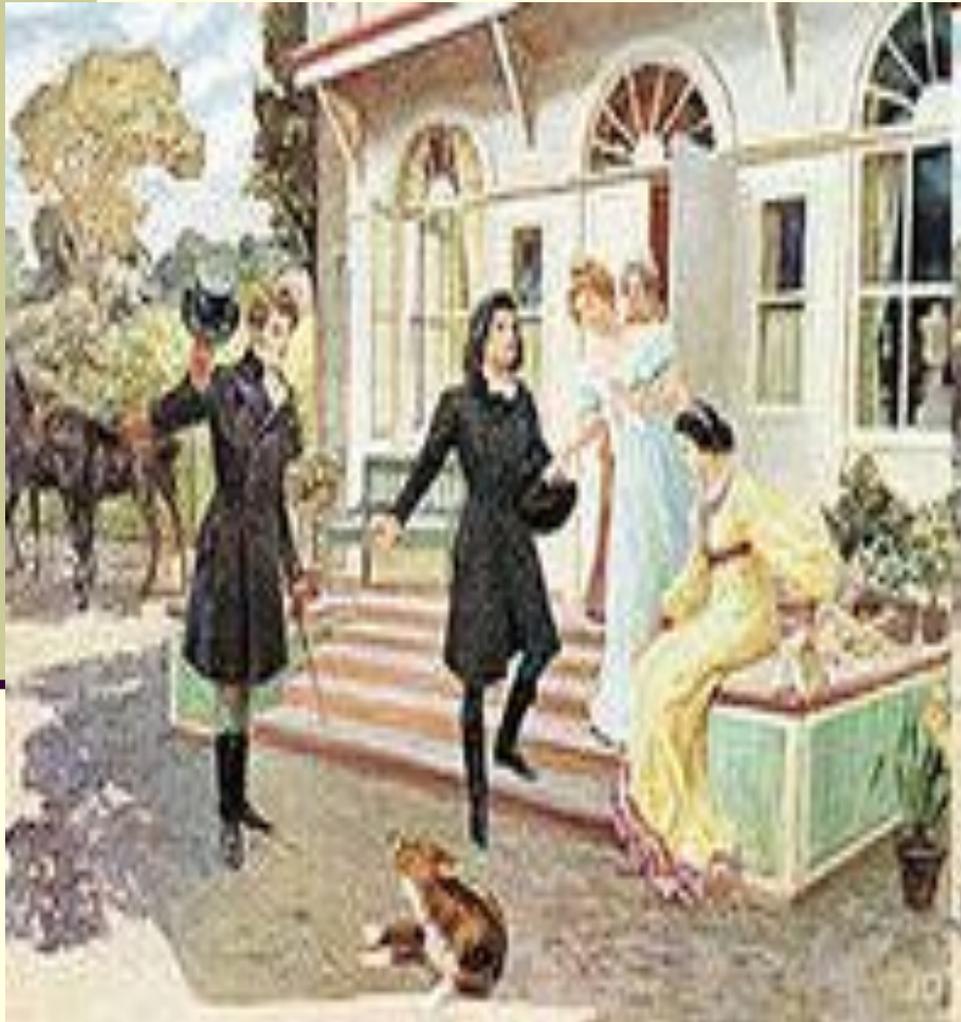
Фрагментарность пространства отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти же имеет самостоятельный характер. Так, мгновенная смена пространственно-временных координат (например, в романе И.А.Гончарова «Обрыв» – перенесение действия из Петербурга в Малиновку, на Волгу) делает ненужным описание промежуточного пространства (в данном случае – дороги).

Дискретность же собственно пространства проявляется прежде всего в том, что оно обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора. Остальная же (как правило, большая) часть «достраивается» в воображении читателя. Так, место действия в стихотворении М.Ю.Лермонтова «Бородино» обозначено немногими деталями: «большое поле», «леса синего вершушки». Правда, это произведение лиро-эпическое, но в чисто эпическом роде действуют аналогичные законы. Например, в рассказе А.И.Солженицына «Один день Ивана Денисовича» из всего «интерьера» конторы описывается только докрасна раскаленная печь: именно она притягивает к себе промерзшего Ивана Денисовича.

2. Условность времени и пространства в литературном произведении.

Характер условности времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. Лирика, которая представляет актуальное переживание, и драма, разыгрывающаяся на глазах зрителей, показывающая происшествие в момент его свершения, используют обычно настоящее время, тогда как эпика (в основном – рассказ о том, что прошло) – в прошедшем времени.

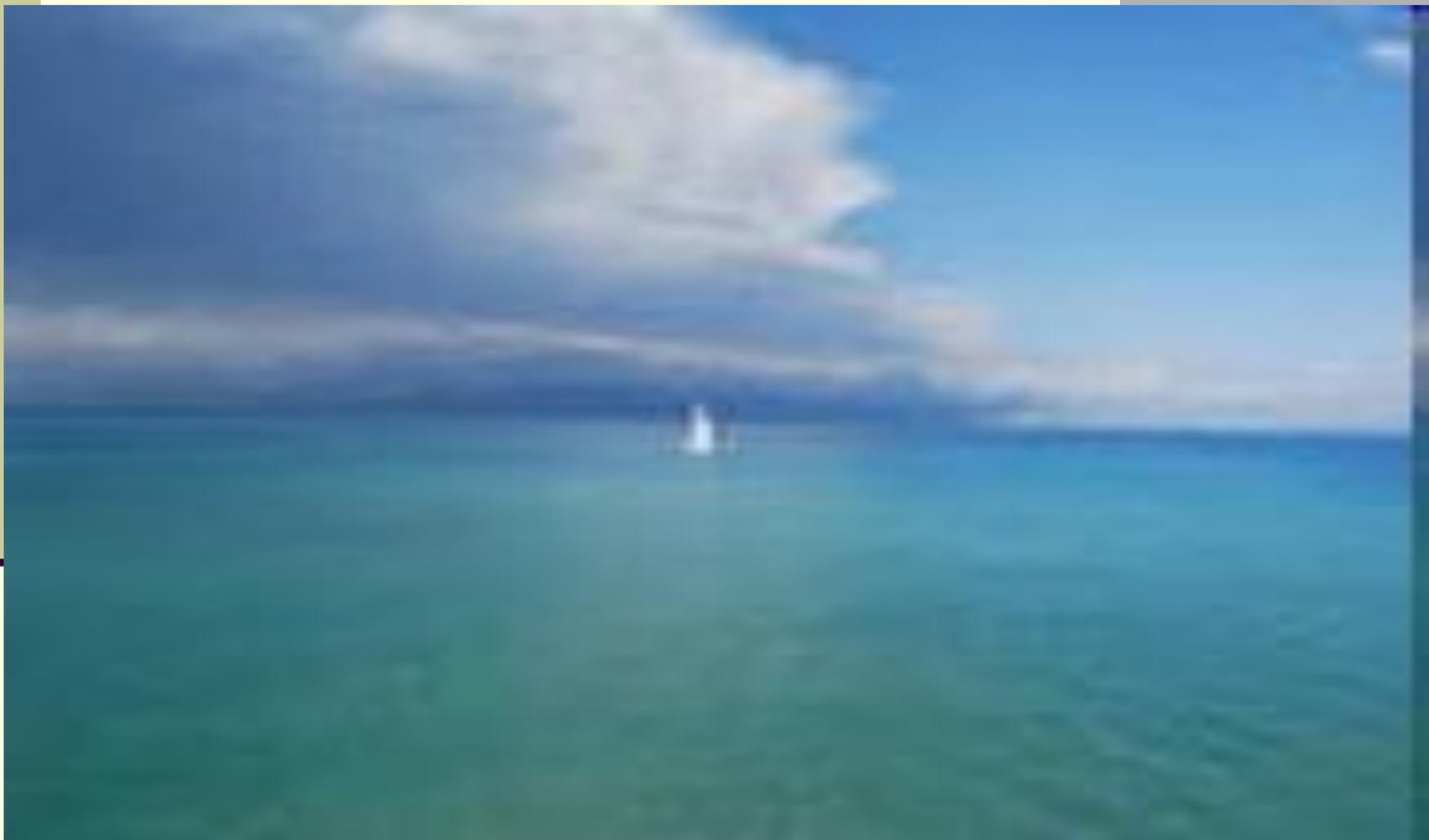
Фрагменты пространства и времени



■ **Условность максимальна в лирике**, в ней может даже совершенно отсутствовать образ пространства – например, в стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил; любовь еще, быть может...». Часто пространство в лирике иносказательно: пустыня в пушкинском «Пророке», море в лермонтовском «Парусе». В то же время лирика способна воспроизводить предметный мир в его пространственных реалиях. Так, в стихотворении Лермонтова «Родина» воссоздан типично русский пейзаж. В его же стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» мысленное перенесение лирического героя из бального зала в «царство дивное» воплощает чрезвычайно значимые для романтика оппозиции: цивилизация и природа, человек искусственный и естественный, «я» и «толпа». И противопоставляются не только пространства, но и времена.

■ При преобладании в лирике грамматического настоящего («Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Вхожу я в темные храмы...» А.Блока) для нее характерно *взаимодействие* временных планов: настоящего и прошлого (воспоминания – в основе жанра *элегии*); прошлого, настоящего и будущего. Сама категория времени может быть предметом рефлексии, философским *лейтмотивом* стихотворения: бренное человеческое время противопоставляется вечности («Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина); изображаемое мыслится как существующее *всегда* или как нечто *мгновенное*. Во всех случаях лирическое время, будучи опосредовано внутренним миром *лирического субъекта*, обладает очень большой степенью условности, зачастую – абстрактности.

Лирическое время



Условность времени и пространства в драме связана в основном с ее ориентацией на театр. При всем разнообразии организации времени и пространства в драме сохраняются некоторые общие свойства: какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам.

Гораздо более широкие возможности у эпического рода, где фрагментарность времени и пространства, переходы из одного времени в другое, пространственные перемещения осуществляются легко и свободно благодаря фигуре повествователя – посредника между изображаемой жизнью и читателем. Повествователь может «сжимать» и, напротив, «растягивать» время, а то и останавливать его (в описаниях, рассуждениях).

3. Абстрактность и конкретность пространства и времени в литературных произведениях.

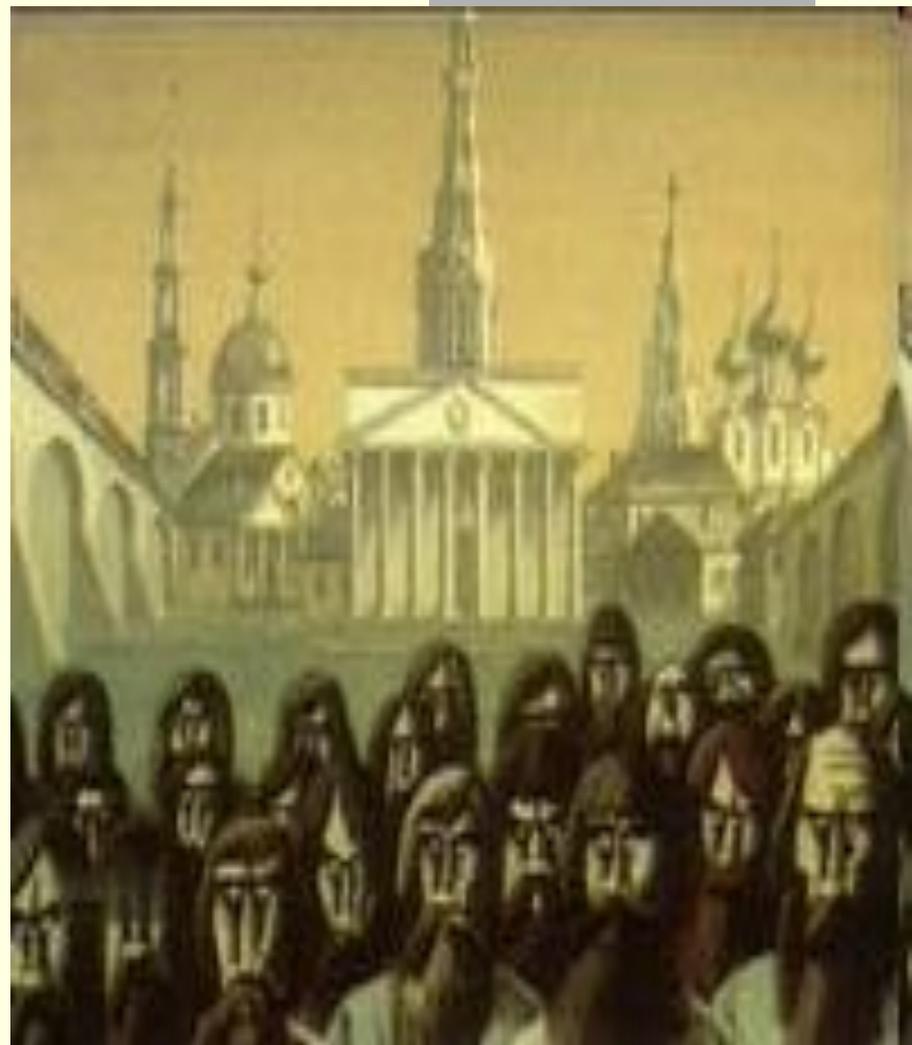
■ **По особенностям художественной условности время и пространство в литературе (во всех ее родах) можно разделить на абстрактное и конкретное, особенно данное разграничение важно для пространства.**

Абстрактным называется такое пространство, которое можно воспринимать как **всеобщее** («везде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению и т.п.

Напротив, **пространство конкретное** не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но активно влияет на суть изображаемого. Например, в «Горе от ума» А.Грибоедова постоянно говорят о Москве и ее топографических реалиях (Кузнецкий мост, Английский клуб и пр.), и эти реалии – своего рода метонимии определенного уклада жизни. В комедии рисуется психологический портрет именно *московского* дворянства: Фамусов, Хлестова, Репетилов возможны только в Москве (но не в европеизированном, деловом Петербурге того времени). Пушкинское жанровое определение «Медного всадника» – «петербургская повесть», и она *петербургская* не только по топонимике и сюжету, но по своей внутренней, проблемной сути. Символизация пространства, может быть подчеркнута вымышленным топонимом (например, город Глупов в «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина).

Абстрактное пространство используется как способ глобального обобщения, символа, как формы выражения универсального содержания (распространяемого на весь «род людской»).

Абстрактное и конкретное пространство в литературном произведении



Конечно, между конкретным и абстрактным пространствами нет непроходимой границы: степень обобщения, символизации конкретного пространства неодинакова в разных произведениях; в одном произведении могут сочетаться разные типы пространства (например, в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова); абстрактное пространство, будучи художественным образом, черпает детали из реальной действительности, невольно передавая национально-историческую специфику не только пейзажа, вещного мира, но и человеческих характеров (так, в поэме Пушкина «Цыганы», с ее антитезой «неволи душных городов» и «дикой воли», через абстрактное экзотическое пространство проступают черты определенного патриархального уклада, не говоря уже о местном колорите поэмы).

С типом пространства обычно связаны и соответствующие свойства *времени*. Так, абстрактное пространство басни сочетается с вневременной сутью конфликта – на все времена: «У сильного всегда бессильный виноват», «...И в сердце льстец всегда отыщет уголок». И наоборот: пространственная конкретика обычно дополняется временной.

4. Повествовательное и художественное время в литературном произведении.

Время – конструктивная категория в литературном произведении, существенный структурный элемент словесного искусства. Следует различать прежде всего – **повествовательное время** как длительность рассказа и **событийное (рассказанное) время** как длительность процесса, о котором идет рассказ. Известно, что ощущение времени для человека в разные периоды его жизни субъективно: оно может растягиваться или сжиматься. Такая субъективность ощущений по-разному используется авторами художественных текстов: мгновение может длиться долго или вовсе остановиться, а большие временные периоды – промелькнуть в одночасье.

Художественное время – это последовательность в описании событий, субъективно воспринимаемых. Такое восприятие времени становится одной из форм изображения действительности, когда по воле автора изменяется временная перспектива.

Причем временная перспектива может смещаться, прошедшее мыслиться как настоящее, а будущее предстать как прошедшее и т.п. Временные смещения вполне закономерны. Удаленные по времени события могут изображаться как непосредственно происходящие, например, в пересказе персонажа. Временное раздвоение – обычный прием повествования, в котором пересекаются рассказы разных лиц, в том числе и собственно автора текста. Время, изображенное в произведении, может быть более или менее определенным (напр., охватывать день, год, несколько лет, века) и обозначенными или не обозначенными по отношению к историческому времени (напр., в фантастических произведениях хронологический аспект изображения может быть целиком безразличен либо действие разыгрывается в будущем).

Формами конкретизации художественного времени выступают чаще всего «привязка» действия к историческим ориентирам, датам, реалиям и обозначение *циклического* времени: время года, суток. Но мера конкретности в каждом отдельном случае будет разной и в разной степени акцентированной автором.

Эмоционально-символические значения возникли давно и составляют устойчивую систему: день – время труда, ночь – покоя или наслаждения, вечер – успокоения и отдыха, утро – пробуждения и начала нового дня (зачастую – и начала новой жизни). Времена года ассоциировались в основном с земледельческим циклом: осень – время умирания, весна – возрождения. Эта мифологическая схема перешла в литературу, и ее следы можно обнаружить в самых разных произведениях вплоть до современности: «Зима недаром злится...» Ф. Тютчева, «Зима тревоги нашей» Дж.Стейнбека. Наряду с традиционной символикой, развивая ее или контрастируя с ней, появляются индивидуальные образы времен года, исполненные психологического смысла. Здесь наблюдаются уже сложные и неявные связи между временем года и душевным состоянием: ср. «... Я не люблю весны...» (Пушкин) и «Я более всего / Весну люблю» (Есенин); почти всегда радостна весна у Чехова, но она зловеща в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

5. Событийная наполненность пространства и времени в литературном произведении.

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени – по происходящим в нем процессам. Для анализа произведения важно определить наполненность, насыщенность пространства и времени, так как этот показатель во многих случаях характеризует *стиль* произведения, писателя, направления. Например, у Гоголя пространство обычно максимально заполнено какими-то предметами, особенно *вещами*. Вот один из интерьеров в «Мертвых душах»: «<...> комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев; за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; стенные часы с нарисованными цветками на циферблате...» (гл. III). А в стилевой системе Лермонтова пространство практически не заполнено: в нем есть только то, что необходимо для сюжета и изображения внутреннего мира героев, даже в «Герое нашего времени» (не говоря уже о романтических поэмах) нет ни одного детально выписанного *интерьера*.

^ **Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями.** Чрезвычайно насыщенно время у Достоевского, Булгакова, Маяковского. Чехову же удалось резко понизить интенсивность времени даже в драматических произведениях, которые в принципе тяготеют к концентрации действия.

Интенсивность художественного времени

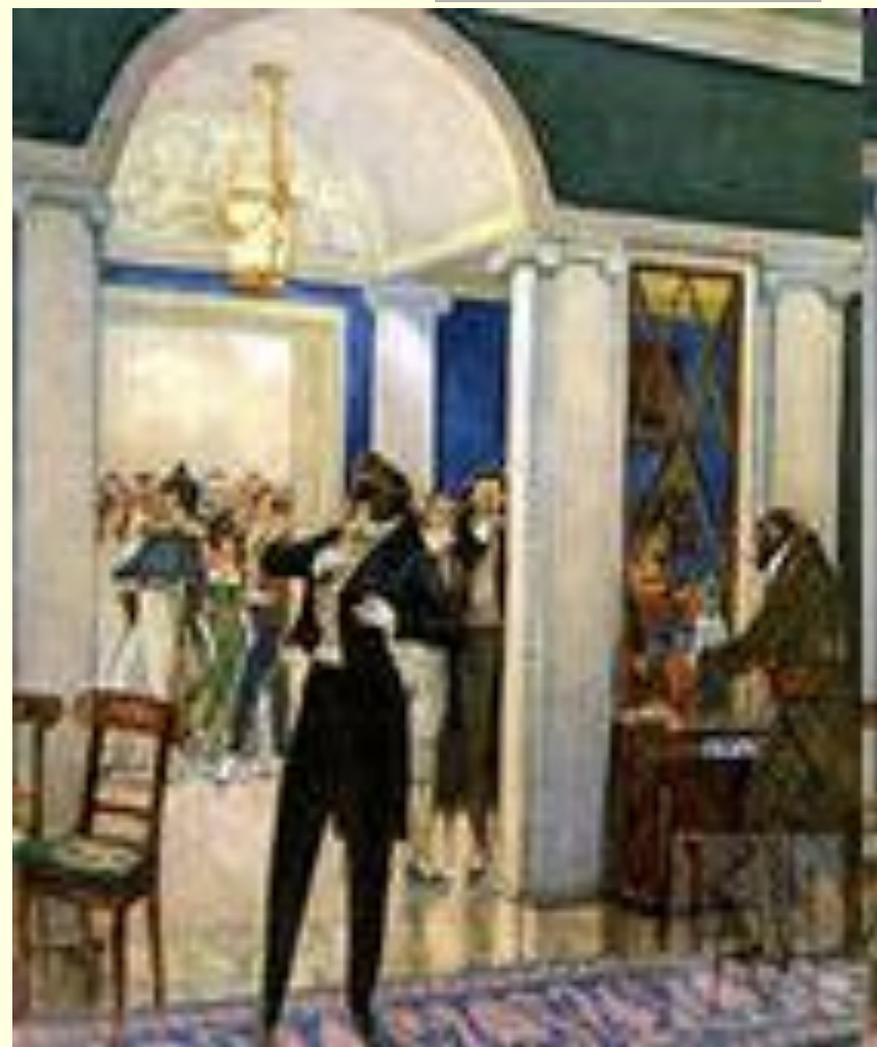


Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот: слабая насыщенность пространства – с временем, насыщенным событиями.

6. Субъектное время персонажа.

Реальное (сюжетное) и художественное время редко совпадают, в особенности в эпических произведениях, где игра со временем может быть очень выразительным приемом. В большинстве случаев художественное время короче «реального»: в этом проявляется закон «поэтической экономии». Однако существует и важное исключение, связанное с изображением *психологических* процессов и **субъективного времени персонажа или лирического героя**. Переживания и мысли, в отличие от других процессов, протекают быстрее, чем движется речевой поток, составляющий основу литературной образности. Поэтому время изображения практически всегда длиннее времени субъективного. В одних случаях это менее заметно (например, в «Герое нашего времени» Лермонтова, романах Гончарова, в рассказах Чехова), в других составляет осознанный художественный прием, призванный подчеркнуть насыщенность и интенсивность душевной жизни. Это характерно для многих писателей-психологов: Толстого, Достоевского, Фолкнера, Хемингуэя, Пруста. Изображение того, что пережил герой всего лишь за секунду «реального» времени, может занимать большой объем повествования.

Субъективное время



7. Событийное и бессобытийное время в художественной литературе.

В литературе как искусстве динамическом, но в то же время изобразительном, зачастую возникают довольно сложные соотношения между «реальным» и художественным временем. «Реальное» время вообще может быть равным нулю, например при различного рода описаниях. Такое время можно назвать **бессобытийным**. Но и событийное время, в котором хотя бы что-то происходит, внутренне неоднородно. В одном случае литература действительно фиксирует события и действия, существенно меняющие или человека, или взаимоотношения людей, или ситуацию в целом. Это **сюжетное**, или **фабульное**, время. В другом случае литература рисует картину устойчивого бытия, повторяющихся изо дня в день, из года в год действий и поступков. Событий как таковых в таком времени *нет*. Все, что в нем происходит, не меняет ни характер человека, ни взаимоотношения людей, не двигает сюжет (фабулу) от завязки к развязке. Динамика такого времени крайне условна, а его функция – воспроизводить устойчивый уклад жизни. Этот тип художественного времени иногда называют **«хроникально-бытовым»**. **Соотношение времени бессобытийного и событийного во многом определяет темповую организацию художественного времени произведения**, что, в свою очередь, обуславливает характер эстетического восприятия. Так, «Мертвые души» Гоголя, в которых преобладает **бессобытийное**, «хроникально-бытовое» время, создают впечатление медленного темпа. Иная темповая организация в романе Достоевского «Преступление и наказание», в котором преобладает **событийное** время (не только внешне, но и внутренние, психологические события).

Событийное и бессобытийное время

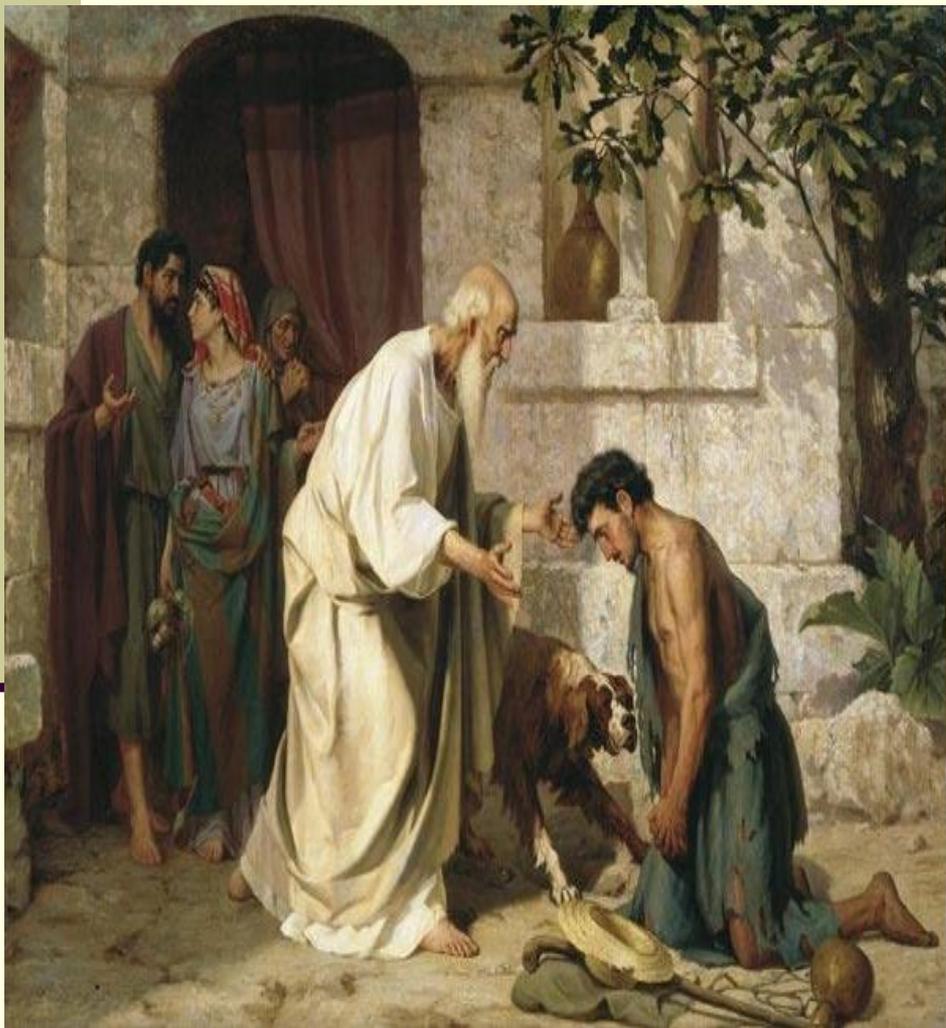


Писатель иногда заставляет время длиться, растягивает его, чтобы передать определенное психологическое состояние героя (рассказ Чехова «Спать хочется»), иногда останавливает, «выключает» (философские экскурсы Л.Толстого в «Войне и мире»), порой заставляет время двигаться вспять.

8. Завершенность и незавершенность художественного времени.

Важное значение для анализа имеет завершенность и незавершенность художественного времени. Часто писатели создают в своих произведениях **замкнутое** время, которое имеет и **абсолютное начало**, и – что важнее – **абсолютный конец**, представляющий собой, как правило, и завершение сюжета, и развязку конфликта, а в лирике – **исчерпанность данного переживания или размышления**. Начиная с ранних стадий развития литературы и почти вплоть до XIX в. подобная временная завершенность была практически обязательной и составляла признак художественности. Формы завершения художественного времени были разнообразны: это и возвращение героя в отчий дом после скитаний (литературные интерпретации притчи о блудном сыне), и достижение им определенного стабильного положения в жизни, и «торжество добродетели», и окончательная победа героя над врагом, и, конечно же, смерть главного героя или свадьба. В конце же XIX в. Чехов, для которого незавершенность художественного времени стала одним из оснований его новаторской эстетики, распространил принцип **открытого финала** и незавершенного времени на *драматургию*, т.е. на тот литературный род, в котором это сделать было труднее всего и который действительно требует временной и событийной замкнутости.

Открытый и закрытый временной финал



9. Смещение пространства и времени.

Пространство так же, как и время, по воле автора может смещаться. Художественное пространство создается благодаря применению ракурса изображения; это происходит в результате мысленного изменения места, откуда ведется наблюдение: общий, мелкий план заменяется крупным, и наоборот. Пространственные понятия в творческом, художественном контексте могут быть лишь внешним, словесным образом, но передавать иное содержание, не пространственное.

Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. В XIX и особенно в XX в. писатели используют пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рода «игра» со временем и пространством. Ее смысл состоит в том, чтобы, сопоставляя разные времена и пространства, выявить как характеристические свойства «здесь» и «теперь», так и общие, универсальные законы бытия, осмыслить мир в его единстве. Каждой культуре свойственно свое понимание времени и пространства, которое находит отражение в литературе. Начиная с эпохи Возрождения в культуре преобладает *линейная концепция* времени, связанная с понятием *прогресса*. *Художественное время тоже большей частью линейно*, хотя есть и исключения. На культуру и литературу конца XIX – начала XX в. существенное влияние оказали *естественнонаучные концепции* времени и пространства, связанные в первую очередь с теорией относительности А.Эйнштейна.

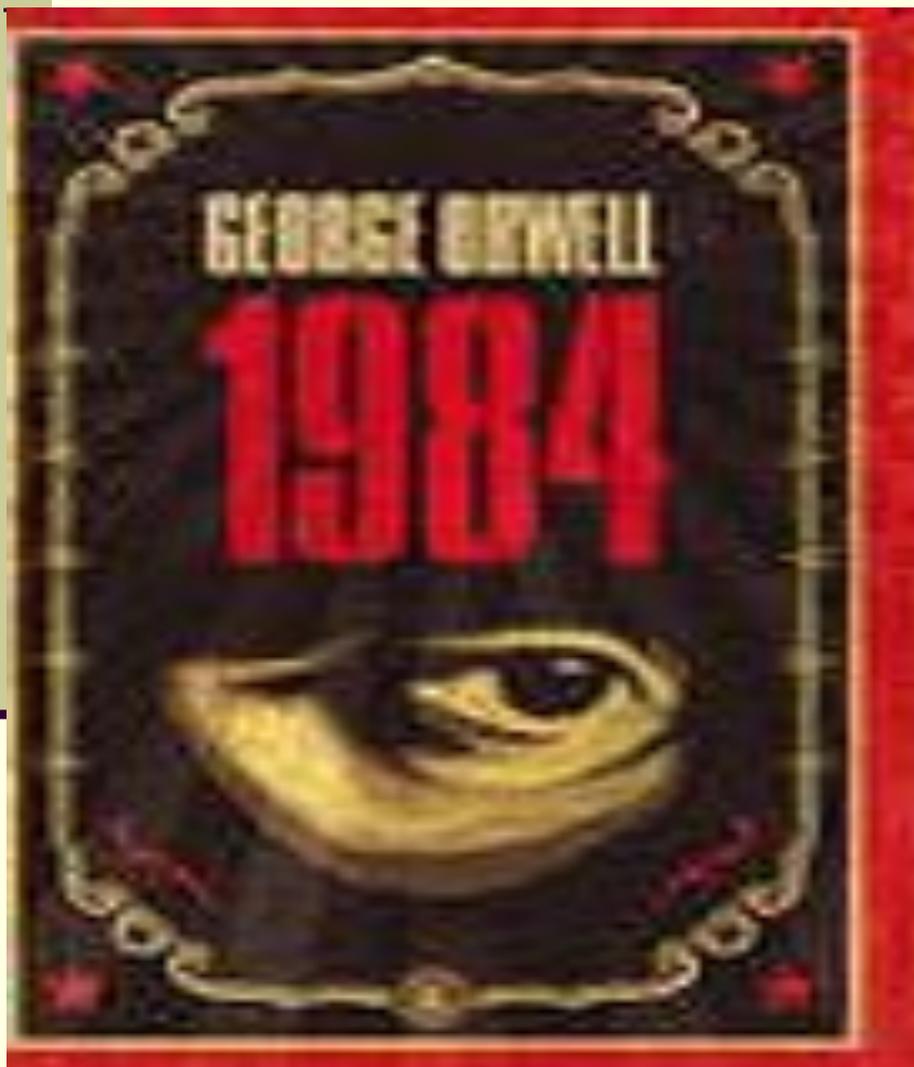
На изменившиеся научные и философские представления о времени и пространстве отреагировала художественная литература: в ней стали присутствовать деформации пространства и времени. Наиболее плодотворно освоила новые представления о пространстве и времени *научная фантастика*.

10. Заглавия, обозначающие время и пространство.

При всей условности творимой писателем «новой художественной реальности» основой художественного мира, как и мира реального, является его координаты – *время* и *место*, которые часто указываются в названиях произведений. Помимо циклических координат (названий времени суток, дней недели, месяцев), время действия может быть обозначено датой, соотносимой с историческим событием («Девяносто третий год» В.Гюго), или именем реального исторического лица, с которым связано представление о той или иной эпохе («Хроника царствования Карла IX» П.Мериме).

В заглавии художественного произведения могут быть обозначены не только «точки» на временной оси, но и целые «отрезки», отмечающие хронологические рамки повествования. При этом автор, фокусируя внимание читателя на определенном временном промежутке – иногда это всего один день или даже часть дня – стремится передать и суть бытия, и «сгусток быта» своих героев, подчеркивает типичность описываемых им событий («Утро помещика» Л.Н.Толстого, «Один день Ивана Денисовича» А.И.Солженицына).

Временные названия литературных произведений



Вторая координата художественного мира произведения – место – может быть обозначено в заглавии с разной степенью конкретности, реальным («Рим» Э.Золя) или вымышленным топонимом («Чевенгур» А.П.Платонов, «Солярис» Ст.Лема), определено в самом общем виде («Деревня» И.А.Булнина, «Острова в океане» Э.Хемингуэя). Вымышленные названия-топонимы часто содержат в себе эмоциональную оценку, дающую читателю представление об авторской концепции произведения. Так, для читателя достаточно очевидна отрицательная семантика горьковского топонима Окуров («Городок Окуров»); городок Окуров у Горького – это мертвое захолустье, в котором жизнь не бурлит, а едва теплится. Самые общие названия места, как правило, свидетельствуют о предельно широком значении создаваемого художником образа. Так, деревня из одноименной повести И.А.Булнина – это не только одна из деревень Орловской губернии, но и российская деревня вообще со всем комплексом противоречий, связанных с духовным распадом крестьянского мира, общины.

Заглавия, обозначающие место действия, могут не только моделировать пространство художественного мира («Путешествие из Петербурга в Москву» АН.Радищева, «Москва – Петушки» В.Ерофеева), но и вводить основной символ произведения («Невский проспект» Н.В.Гоголя, «Петербург» А.Белого). Топонимические заглавия нередко используются писателями в качестве своеобразной скрепы, объединяющей отдельные произведения в единый цикл или книгу («Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В.Гоголя).

Тема 10. РОДОВИДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1. Генезис трех родов художественной литературы.
- 2. Жанры художественной литературы.
- 3. История родовидового деления литературы.
- 4. Родовидовые объединения литературы.
- 5. Эпичность, драматизм и лиризм художественного произведения.

1. Генезис трех родов художественной литературы.

Представляя читателю тот или иной предмет (имеется в виду предмет разговора), автор выбирает к нему разные подходы:

Первый подход: можно подробно *рассказать* о предмете разговора, о событиях, с ним связанных, об обстоятельствах существования этого предмета и и.т.; при этом позиция автора будет в той или иной степени отстраненной, автор выступит в роли своеобразного хрониста, рассказчика или ~~выберет рассказчиком кого-нибудь из персонажей~~; главным в таком произведении станет именно рассказ, повествование о предмете, ведущим типом речи будет именно *повествование*; такой род литературы и **именуется эпическим**;

Второй подход: можно поведать не столько о событиях, сколько о том *впечатлении*, которое они произвели на автора, о тех *чувствах*, которые они вызвали; изображение *внутреннего мира, переживаний, впечатлений* и будет относиться к лирическому роду литературы; именно *переживание* становится главным **событием лирики**;

Третий подход: можно *изобразить* предмет разговора *в действии*, *показать* его на сцене; *представить* читателю и зрителю его в окружении других явлений; такой род литературы является **драматическим**; в драме непосредственно голос автора будет реже всего звучать - в ремарках, то есть авторских пояснениях к действию и репликам героев.

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в большие **группы, именуемые литературными родами**. Различают **три рода художественной литературы: это – эпос** (от греч. Epos – *повествование*), **лирика** (лирой назывался музыкальный инструмент, в сопровождении которого исполнялись нараспев стихи) и **драма** (от греч. Drama – *действие*).

Эпос, лирика, драма.



Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в литературоведении.

Современное литературоведение выделяет также **четвертый**, смежный род литературы, совмещающий в себе черты эпического и лирического родов: **лиро-эпический**, к которому относится **поэма**. Рассказывая читателю какую-то историю, *поэма проявляет себя как эпос*; раскрывая перед читателем глубину чувств, внутренний мир лица, рассказывающего эту историю, *поэма проявляет себя как лирика*.

2. Жанры художественной литературы.

Каждый **род** литературы в свою очередь может включать ряд **жанров**. К таким группам относятся романы, повести, поэмы, элегии, оды, рассказы, фельетоны, комедии и т.д. Жанры, будучи категориями *историческими*, появляются, развиваются и со временем могут «уйти» из «активного запаса» художников в зависимости от исторической эпохи.

Как правило, в литературоведении вводится также понятие литературного **вида**, это более широкое понятие, чем жанр. В этом случае, к примеру, роман будет считаться видом художественной литературы, а жанрами - различные разновидности романа (приключенческий, детективный, психологический, роман-притча, роман-антиутопия и т.д.).

Примеры определения родо-видовых и жанровых отношений в литературе:

^ Род: эпос; вид: повесть; жанр: фантастическая повесть

Род: драма; вид: комедия; жанр: комедия положений и т.д.

Лирические жанры делятся на
тематические группы: медитативная,
интимная (дружеская и любовная),
пейзажная, гражданская,
философская...

Роды художественной литературы*

эпос
лирика
драма

Ниже жирным шрифтом выделены
виды,
нежирным – **жанры**
эпопея

роман:
исторический
фантастический
авантюрный психологический
утопический
социальный...

повесть
рассказ
новелла
басня
притча
литературная сказка
... и т.д.

- Ода
 - Гимн
 - Элегия
 - Сонет
 - Послание
 - Мадригал
 - Романс
 - Эпиграмма...
 - трагедия**
 - комедия:**
положений,
характеров,
масок...
 - драма:**
философская
социальная
историческая
социально-философская
 - Водевиль**
 - Фарс**
 - ... и т.д.
- *Подробнее см. «Родовидовая классификация произведений художественной литературы»

3. История родовидового деления литературы.

О родах поэзии рассуждал еще Сократ (в третьей книге трактата Платона «Государство»). Поэт, по Сократу, может: *во-первых*, напрямую говорить от своего лица (по сути, это важнейшее свойство *лирики*); *во-вторых* – строить произведения в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова *драма* как род поэзии); *в-третьих* – ~~соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам~~ (что присуще *эпосу*): «И когда поэт приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование».

Сходные мысли о родах поэзии высказаны в «Поэтике» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания (действительности) в словесном искусстве, которые и являются характеристиками *эпоса*, *лирики* и *драмы*:

«Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, и о чем-то отдельном от себя или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

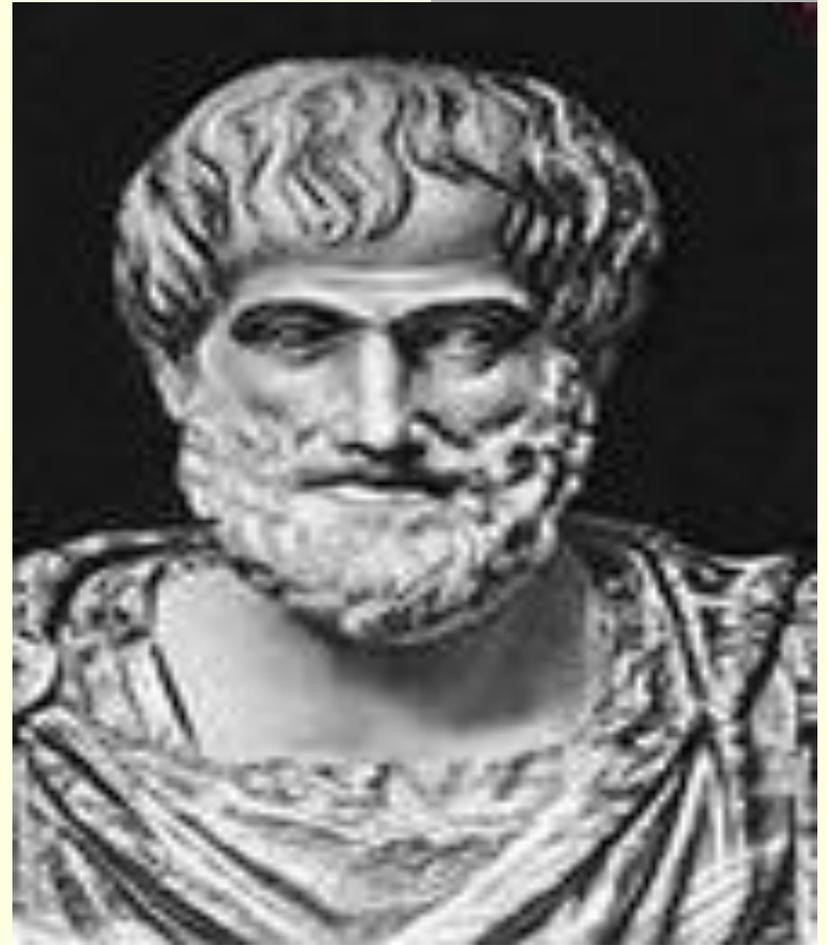
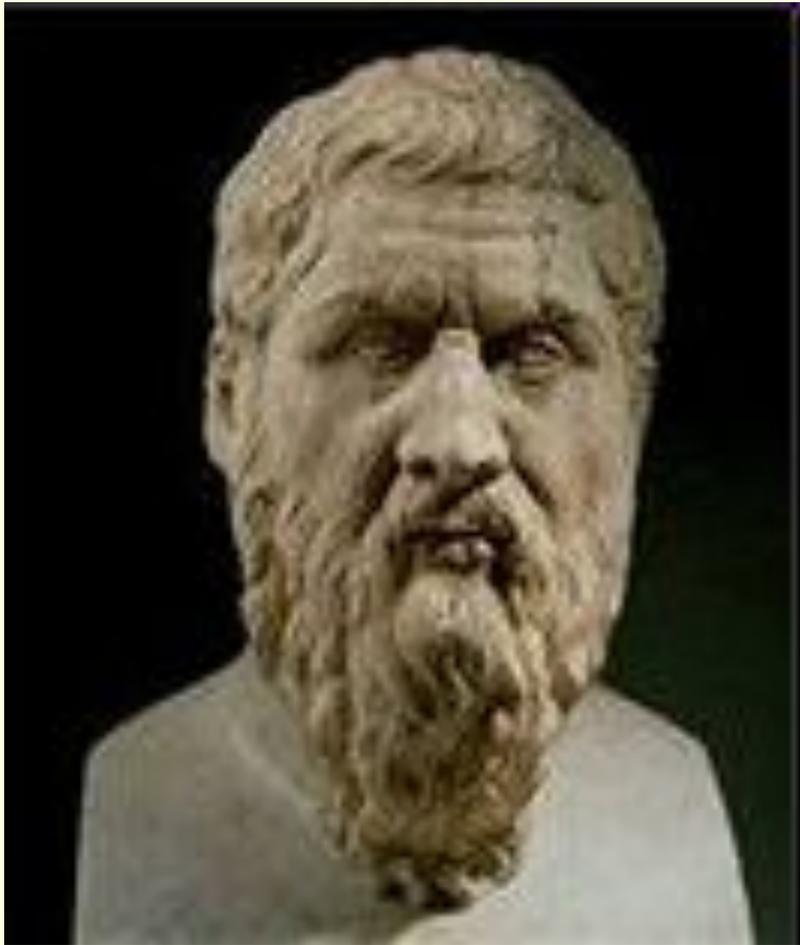
Гегель характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект». По Гегелю, эпическая поэзия – объективна; лирическая – субъективна; драматическая соединяет эти два начала.

Благодаря В.Г.Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренилась в русском литературоведении.

В XX в. роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее).

Однако традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений – это неоспоримая реальность. Родовая принадлежность во многом определяет организацию произведения, его формальные, структурные особенности.

Платон и Аристотель



4. Родовидовые объединения литературы.

Роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной. Наряду с произведениями, безусловно и полностью принадлежащими *одному* из литературных родов, существуют и те, что соединяют в себе свойства каких-либо двух родовых форм – «*двухродовые образования*». О произведениях и их группах, принадлежащих к двум родам литературы, на протяжении XIX–XX вв. говорилось неоднократно. Так, Шеллинг характеризовал **роман** как «*соединение эпоса с драмой*». Отмечалось присутствие эпического начала в драматургии А.Н.Островского. Как эпические характеризовал свои пьесы Б.Брехт. За произведениями М.Метерлинка и А.Блока закрепился термин «*лирические драмы*». Глубоко укоренена в словесном искусстве *лиро-эпика*, включающая в себя лиро-эпические поэмы (упрочившиеся в литературе начиная с эпохи романтизма), баллады (имеющие фольклорные корни), так называемую лирическую прозу (как правило, автобиографическую), а также произведения, где к повествованию о событиях «подключены» лирические отступления (как, например, в «Евгении Онегине» Пушкина). Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на *поэзию* и *прозу*. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические – с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Эпос на ранних этапах искусства был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах, русские былины, исторические песни и т.п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки и в литературе нового времени («Дон Жуан» Дж.Байрона, «Евгений Онегин» А.С.Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А.Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном и том же произведении (многие пьесы У.Шекспира, «Борис Годунов» АС.Пушкина). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, но и другие их свойства.

5. Эпичность, драматизм и лиризм художественного произведения.

Эпичностью называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и егоприятие как некоей целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом мирозерцании», художественно воплотившемся в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л.Н.Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах – не только в эпических (повествовательных) произведениях, но также в драме и лирике (цикл «На поле Куликовом» А.А.Блока).

Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой.

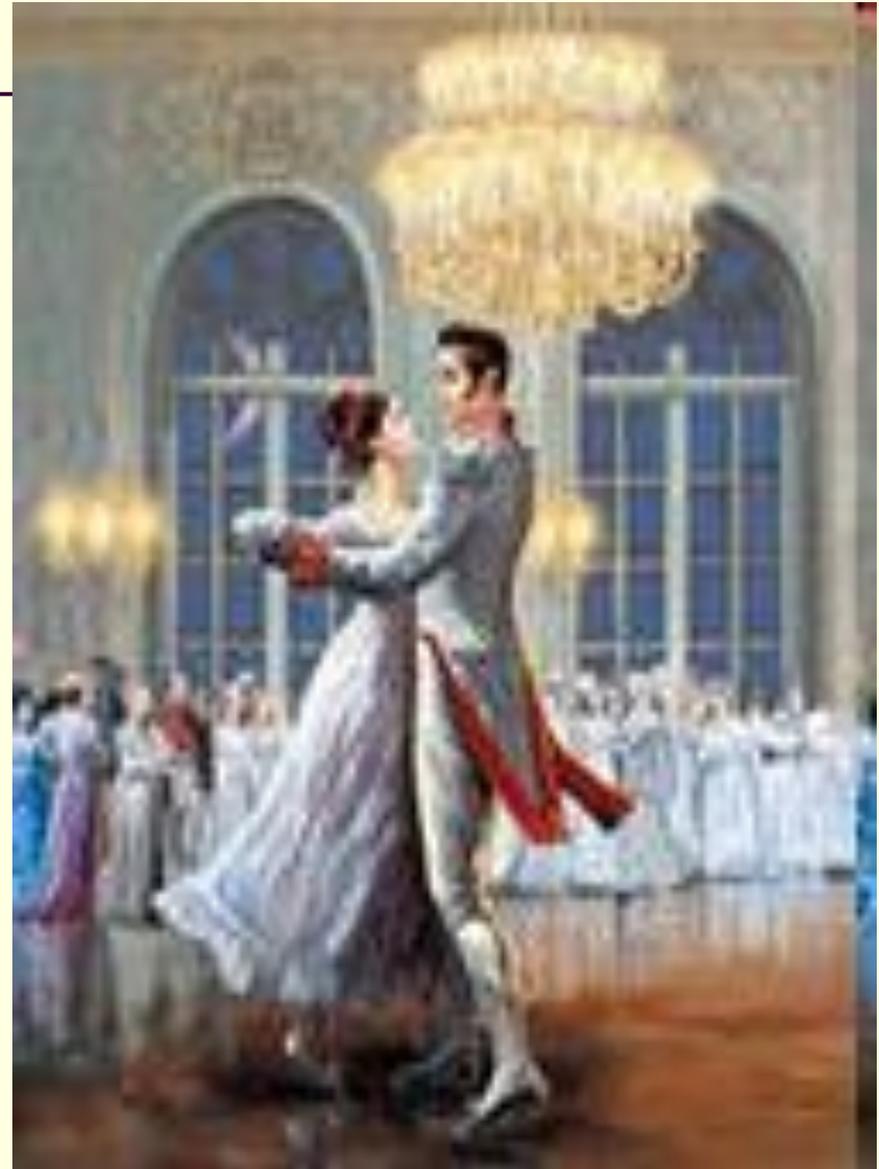
Лиризм – это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей.

Драматизм и лиризм тоже могут присутствовать во всех литературных родах. Так, исполнены драматизма роман Л.Н.Толстого «Анна Каренина», стихотворение М.И.Цветаевой «Тоска по родине».

Лиризмом проникнуты роман И.С.Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А.П.Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести И.А.Бунина.

Эпос, лирика и драма, таким образом, свободны от однозначно-жесткой привязанности к эпичности, лиризму и драматизму как типам эмоционально-смыслового «звучания» произведений.

Эпичность лирики. Лиризм произведений.



Тема 11. СТИХОВЕДЕНИЕ

- 1. Силлабическая система в стихосложении
- 2. Силлабо-тоническая система стихосложения.
- 3. Стопа в стихосложении. (Метры)
- 4. Рифма в стихосложении.

1. Силлабическая система в стихосложении.

Важнейшую роль в стихосложении, т.е. в организации поэтической речи, играет **ритм**. **Ритмом** называется **равномерное чередование через равные промежутки времени каких-либо однозначных явлений или соизмеримых единиц**. **Единицей ритма в поэзии является слог**. В зависимости от этих организаций существуют различные системы стихосложения.

В VIII веке д.н.э. была создана **античная система стихосложения**, в основе которой лежал принцип **времени**, необходимого на произнесение долгих и кратких слогов (одна мора для краткого, две моры для долгого). Сочетание слогов, составляло стопу, которые различались по сочетанию одного долгого и нескольких кратких слогов. Таких стоп насчитывалось свыше тридцати.

Позже во французском и итальянском языках возникла **силлабическая** т.е. ударная **система** (от латинского *sillabe* – "слог"). В этих языках все гласные звуки произносятся очень полнозвучно и между ударными и безударными слогами нет большой разницы в произношении. Поэтому там силлабические стихи звучат стройно. В русской поэзии силлабическая система стихосложения сложилась в XVII веке. В русском языке ударные и безударные слоги звучат совершенно по-разному, поэтому силлабический стих, не имеющий порядка в ударениях, для русской поэзии был тяжел, читался с трудом. В первой половине XVIII Тредиаковский сделал попытку упорядочить ударение на нечетных слогах («Новый и краткий способ к сложению стихов Российских» 1735). Ломоносов предложил делать равномерное ударение и на четных слогах («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739).

1. польские размеры: *11-тисложник* с цезурой после пятого слога и *13-тисложник* с цезурой после седьмого слога.
Пример 13-тисложника в русской поэзии:

*Уме недозрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писав летящи дни века проводить
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.
Ведут к ней нетрудные в наш век пути многи,
На которых смелые не запнутся ноги.*

2. французский размер: *12-тисложник* с цезурой после шестого слога и обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слоге, который традиционно передается по-русски шестистопным ямбом:

*Ты понял жизни цель: счастливый человек.
Для жизни ты живешь. Свой долгий ясный век
Еще ты смолоду умно разнообразил,
Искал возможного, умеренно проказил.*

2. Силлабо-тоническая система стихосложения.

Силлабическая система в русском стихосложении перестала существовать, новую систему назвали тонической, но не отменили равносложность (силлабику). Так возникла **силла́бо-тоническая (т.е. сло́гоударная) система стихосложение.** К середине XVIII века такой способ стал главенствующим в русской поэзии.

Силла́бо-тоническая система стихосложения – это система, основанная на равномерном чередовании ударных и безударных слогов в стихотворной строке. Стихотворная строка называется стихом.

3. Стопа в стихосложении. (Метры)

Минимальной структурной единицей **стиха** является **стопа́**. **Стопа́ – это группа в два или три слога, имеющая одно ударение**, сочетание ударных и безударных слогов, последовательность нескольких безударных (слабых) и одного ударного (сильного) слога, чередующихся в определённом порядке. Для классических размеров стопа состоит либо из двух слогов (**хорéй** и **ямб**), либо из трёх (**да́ктиль**, **амфибра́хий** и **ана́пест**).

Правило чередования безударных и ударных слогов в стихе называется стихотворным размером. Существуют два основных размера – **двухсложный** и **трехсложный**.

**двухсложный: ямб,
хорей**

ямб: _ _ '

Пора, пора – рога трубят.

хорей: ' _ _

Буря мглою небо кроет,

Вихри снежные крутя.

То, как зверь, она завоет,

То заплачет, как дитя.

- **трехсложный: дактиль,
амфибрахий: анапест.**

- **дактиль : ' _ _ _**

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью
жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же,
изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

амфибрахий: _ _ ' _

Младую гречанку я страстно
любил...

анапест: _ _ _'

Зарастает ромашкой его городок...

Количество стоп в стихотворной строке уточняет название размера. Например, если стихотворение написано *четырёхстопным ямбом*, значит в каждой строке 4 стопы, т.е. 4 ударных слога:

Пора, пора, рога трубят... — — ' / — — ' / — — ' / — — '

Существует и другой способ определения размера: если ударение падает на 2, 4, 6, 8 и следующие четные слоги, то перед нами *ямб*; если ударение падает на нечетные слоги – 1, 3, 5, 7 и т.д. – *хорей*; если на каждый третий, начиная с первого – 1, 4, 7 и т.д. – *дактиль*; если на каждый третий, начиная со второго – 2, 5, 8 и т.д. – *амфибрахий*; если на каждый третий, начиная с третьего – 3, 6, 9 и т.д. – *анapest*.

Основные особенности стихотворного размера обозначаются понятием **метр** (от греч. – мера).

До середины XIX века в основном употреблялись *двусложные размеры*, трёхсложные размеры стали активно использоваться в поэзии Некрасова. В начале XX века, с появлением *дольника*, который является *тоническим* стихом, силлабо-тоническое стихосложение перестало занимать монопольную позицию в русской поэзии; тем не менее, оно остается наиболее распространённым в русском языке.

Стихотворные размеры никогда не выполняются в стихотворении точно, и часто бывают отступления от заданной схемы: пропуск ударения, то есть замена ударного слога безударным, называется *пиррихией*, замена же безударного слога ударным называется *спондеем*.

отсутствие одного или двух слогов в конце строки образует усеченный стих (строку).

4. Рифма в стихосложении.

Рифма – это композиционный звуковой *повтор* или *созвучие ударных гласных* (а-я, о-ё, у-ю) преимущественно в конце двух или нескольких стихов.

Различаются виды рифм:

по точности созвучия:

точная – неточная

богатая – бедная

простая – составная

по месту ударения в стихе:

мужская (ударный слог – последний)

женская (ударный слог – второй от конца)

дактилическая (ударный слог – третий от конца)

гипердактилическая (ударный слог – четвертый от конца)

по расположению рифмических цепей:

aabb – *парная* (или *смежная*);

abab – *перекрестная*;

abba – *кольцевая* (или *охватная*);

aabcbba – *смешанная* (двойные, тройные и пр.);

aaaaaaaa – *сплошная* (или *моноритм*).

по месту в стихе: *концевая, начальная, внутренняя*

Системы рифмовок образуют **строфику** в стихосложении. Если каждая строка стремится к известной **синтаксической цельности**, то еще в большей степени это относится к **строфе**. **Строфа** – это группа стихов, объединенных поэтом на основе смысловых, ритмических и рифменных признаков, выраженных графически. В русском стихе были и есть **двустишия** (дистих), **трехстишия** (некоторые виды являются терциной), **четверостишия** (катрены), **шестистишия** (секстина), **восьмистрочья** (октава). Самые распространенные в мировой поэзии – **четверостишия** (катрены).

Примеры:

дистих (с парной рифмой – аа):

*Казак на север держит путь,
Казак не хочет отдохнуть.*

терцина (со сплошной рифмой – ааа):

*В лесу безмолвие возникло от луны,
Но внятно чудится дрожание
струны,
И свет властительный нисходит с
вышины.*

К оригинальной системе рифмовки, образующей строфу, относится

сонет. Сонет – стариннейшая форма стиха, которая зародилась в Италии в XIII веке. В дальнейшем ею воспользовались Данте и Петрарка. В Англии в XVI веке сонеты писал Шекспир. В России он появился во времена Тредиаковского. Сонет требует определенного развития темы: *экспозиция, развитие, развязка* (либо – теза, антитеза, синтез). Это обычно пятистопный или шестистопный ямб. Первые две строфы – это четверостишия с *перекрестной* (абаб) и *опоясывающей* (абба) рифмами, две последние – трехстишия с тремя парами рифм (сс d, сс d):

■ Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум.

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной.

Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной

Иди, куда влечет тебя свободный ум,

Усовершенствуя плоды свободных дум,

Не требуя наград за подвиг благородный

Они в самом себе. Ты сам свой высший

суд,

Всех строже оценить умеешь ты свой труд

Ты им доволен ли, взыскательный

художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит

И плюет на алтарь, где твой огонь горит,

И в детской резвости колеблет твой

треножник. (Пушкин) (абаб-абба-сс-d-ее-с)

Чтобы отчетливо увидеть образование

строфики на основе рифмовки, стоит

вспомнить онегинскую строфу (14 стихов

она внешне в некотором смысле похожа на

сонет, это четырнадцатистишие. Хотя,

конечно, он появился ранее пушкинской

формы в «Евгении Онегине» А.С.Пушкин

В онегинской строфе присутствует

перекрестная, параллельная и

кольцевая рифмовка:

перекрестная, параллельная и кольцевая рифмовка:

Бывало, он еще в постеле: (а)

К нему записочки несут. (b)

Что? Приглашенье? В самом деле

(а)

Три дома на вечер зовут: (b)

Там будет бал, там детский праздник.

(с)

Куда ж поскачет мой проказник? (с)

С кого начнет он? Все равно: (d)

Везде поспеть немудрено. (d)

Покамест в утреннем уборе, (е)

Надев широкий боливар, (f)

Онегин едет на бульвар (f)

И там гуляет на просторе, (е)

Пока недремлющий брежет (g)

Не прозвонит ему обед". (g)

В русском и вообще в европейском стихе есть оригинальная строфика – **терцина** (трехстишие).

Терцины скреплены между собой переходящей из одной в другую рифмой:

В начале жизни школу помню я.

(а)

яам нас, детей беспечных, было много, (b)

Неровная и резвая семья. (а)

Смиренная, одетая убого, (b)

Но видом величавая жена (с)

Над школою надзор хранила строго. (b)

В русском и европейском стихе чрезвычайно редко возникает **монорифм**, обычно – это **стихотворение, построенное на одной рифме**, написанное в сатирических и юмористических целях. Вот известное стихотворение Апухтина, содержащее иронические советы будущему чиновнику:

*Когда будете, дети, студентами, (а)
Не ломайте голов над моментами, (а)
Над Гамлетами, Лирами, Кентами, (а)
Над царями и над президентами, (а)
Над морями и над континентами. (а)
Не якшайтесь вы с оппонентами. (а)*

Тема 12. ГЛОБАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА: художественный метод и литературные направления.

- 1. Художественный метод.
- 2. Художественный стиль.
- 3. Литературное направление.
- 4. Литературное течение.
 - 5. Литературная школа и группа

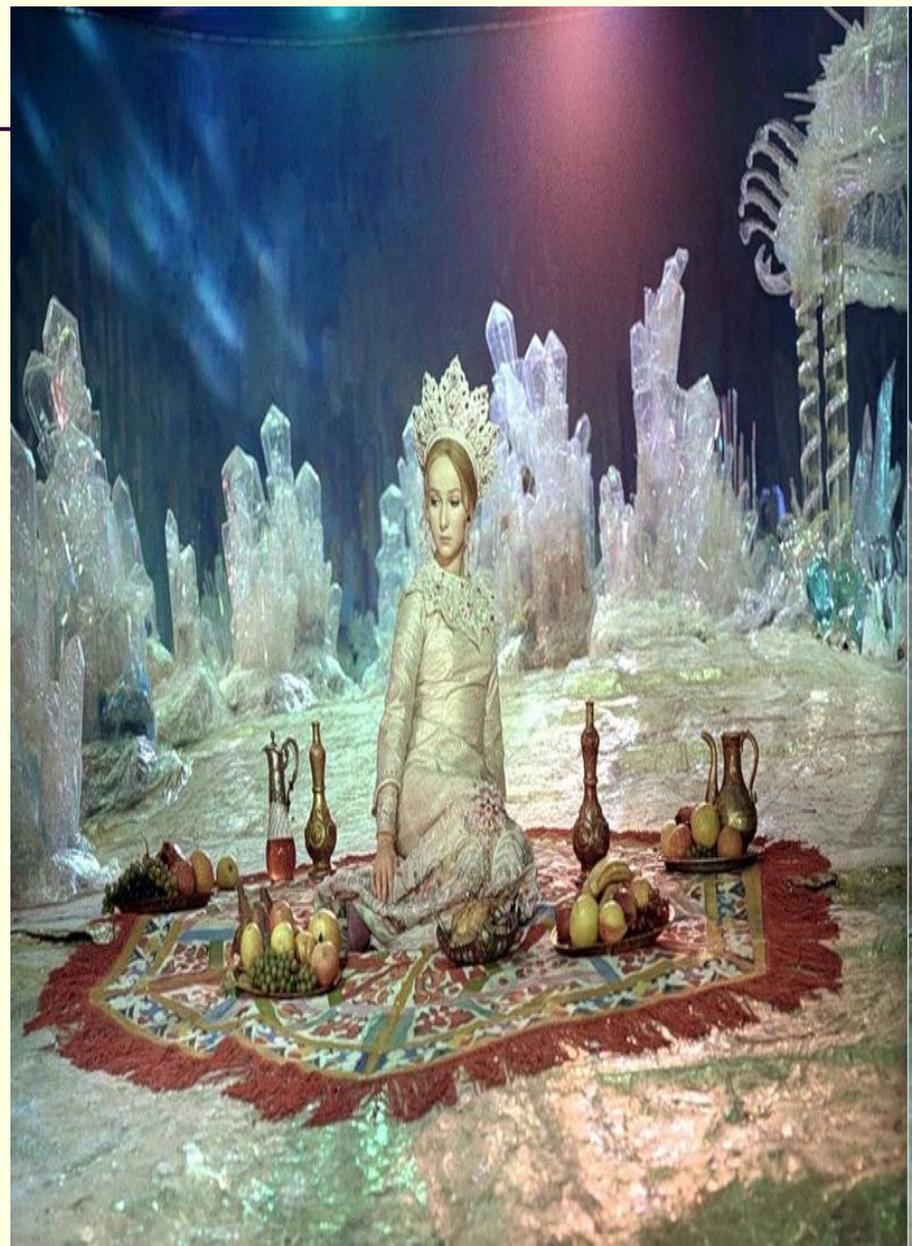
1. Художественный метод.

Такие категории литературного процесса, как художественный (творческий) метод, литературное направление и течение, художественный стиль находятся в определенных соотношениях и взаимосвязях.

Художественный метод (греч. «metod» – путь исследования) – категория эстетическая и глубоко содержательная. – это способ освоения и отображения мира, совокупность основных творческих принципов, образного отражения жизни.

Художественный (творческий) метод как способ художественно-образного мышления, как специфический способ познания действительности возникает и развивается в процессе общественной практики человека; каждая эпоха в истории человечества создает необходимые объективные предпосылки для возникновения определенных типов художественного мышления (художественных методов); конкретные виды художественного метода складываются в зависимости от конкретного содержания предмета искусства в данную эпоху и от уровня и характера сознания творящего искусство общественного человека, от степени развития его эстетического чувства. О методе можно говорить как о структуре художественного мышления писателя, определяющей его подход к действительности и ее воссозданию в свете определенного эстетического идеала. Метод проявляется в строе мыслей и чувств героев литературного произведения, в мотивировках их поведения, поступков, соотношении характеров и событий, в соответствии жизненного пути, судеб персонажей социально-историческим обстоятельствам своего времени. Художественный метод во многом определяет специфику художественного образа.

Художественный метод



Понятием «метод» обозначается общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности. Это своего рода способы познания жизни, которые менялись в разные исторические и литературные эпохи.

2. Художественный стиль.

С понятием «художественный метод» тесно связано понятие «художественный стиль». Метод реализуется в стиле, т.е. общие свойства метода получают свою национально-историческую конкретность в стиле писателя. По мнению некоторых ученых, метод лежит в основе течений и направлений, представляет тот способ освоения действительности, который присущ произведениям некоторых направлений, и тогда можно говорить о «стиле эпохи».

Касаясь проблемы соотношения метода и направления, необходимо учитывать, что метод как *общий принцип образного отражения жизни* отличается от направления как *явления исторически конкретного*. Следовательно, если то или иное направление исторически неповторимо, то один и тот же метод, как широкая категория литературного процесса, может повторяться в творчестве писателей разных времен и народов, а значит, разных направлений и течений. Например, элементы реалистического принципа отражения действительности мы встречаем уже в направлениях классицизма, сентиментализма, т.е. еще до возникновения собственно реалистического метода, также как сложившийся реализм позднее проникает и в произведения модернизма.

Развитие литературы связано со спецификой исторической, культурной, социальной жизни общества, национальными особенностями той или иной литературы.

Стиль писателя



3. Литературное направление.

Понятия «направление», «течение», «школа», относятся к терминам, описывающим литературный процесс – развитие и функционирование литературы в историческом масштабе.

Литературное направление

Характерными чертами сложившегося литературного направления, как правило, бывают: ясность концепции, определяющей деятельность писателей, наличие известного коллектива авторов, связанных общими творческими и мировоззренческими принципами. Обычно обе эти черты вырабатываются в манифесте-декларации, где объявляются литературная и общественная позиции представителей данного направления, их требования к литературному творчеству (так, манифестом французского классицизма было знаменитое «Поэтическое искусство» Буало, манифестом же русского классицизма стало «Настояние хотящим быти писателями» Сумарокова и отчасти «Разговор с Анакреоном» Ломоносова, русского сентиментализма – статья Карамзина «Что нужно автору?»).

Литературное направление всегда опирается на определенный художественный метод, на известные творческие принципы. Ни один художественный метод не может проявиться в истории литературы иначе, как через то или иное литературное направление. При этом художественный метод получает конкретные историко-социальные черты, присущие данному направлению, и, строго говоря, каждое направление бывает носителем вполне определенного метода. Другими словами, сколько методов, столько и литературных направлений.

Литературное направление предлагает достаточно сложную организацию литературного дела, наличие довольно развитой **структуры общественной мысли и сравнительно высокой оценки общественностью литературного дела, требует ясного определения писательской личности, писательской индивидуальности в общем творческом процессе.** Литературное направление характеризуется также известными **стилевыми приметам** **общего характера, присущей ему поэтикой, в пределах которой,** **разумеется, наличествуют индивидуальные стили большего или меньшего числа отдельных авторов.**

Литературное направление, оформляется, когда литература является печатной, поскольку лишь текст, закрепленный печатным способом, может сохранить индивидуальные, оригинальные, неповторимые черты авторской личности.

Традиционно выделяют такие направления, как **классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, символизм,** каждое из которых характеризуется своими формально-содержательными признаками.

4. Литературное течение

Термином «литературное течение» обычно обозначают группу писателей, связанных общностью идеологических позиций и художественных принципов в пределах одного направления.

Принадлежность художников к одному направлению или течению не исключает глубоких различий их творческих индивидуальностей. В свою очередь, в индивидуальном творчестве писателей могут проявляться особенности различных направлений и течений.

Литературные направления и течения следует отличать от литературных школ (и литературных группировок).

5. Литературная школа и группа

В отличие от течения, которое далеко не всегда оформлено манифестами, декларациями и другими документами, где отражены основные его принципы, **литературная школа** практически обязательно характеризуется такими выступлениями. В ней важно не только наличие общих художественных принципов, разделяемых писателями, но и теоретическое осознание ими своей принадлежности к школе.

Многие объединения литераторов, именуемые школами, названы так по месту своего существования, хотя сходство художественных принципов писателей таких объединений может быть и не столь очевидным. Например, «озёрная школа», названная в честь места, где она сложилась (северо-запад Англии, озерный край), состояла из поэтов романтиков, далеко не во всем согласных друг с другом.

Понятие «литературная школа» преимущественно историческое, а не типологическое.

Некоторые объединения литераторов представляют собой **группы, объединенные лидером**, имеющим последователей, преемственно развивающих или копирующих его художественные принципы.

Тема 13. ГЛОБАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА: классицизм, романтизм, сентиментализм, реализм, модернизм.

- 1. Литературные направления и творческий метод. Классицизм.
- 2. Особенности русского классицизма.
- 3. Литературные направления и творческий метод. Сентиментализм.
- 4. Сентиментализм в России
- 5. Литературные направления и творческий метод. Романтизм.
- 6. Романтизм в русской литературе.
- 7. Литературные направления и творческий метод. Реализм.
- 8. Литературные направления и творческий метод. Модернизм.
- 9. Литературные направления и творческий метод. Символизм.
- 10. Литературные направления и творческий метод. Акмеизм.
- 11. Литературные направления и творческий метод. Футуризм.

1. Литературные направления и творческий метод. Классицизм.

Классицизм как литературное направление и как творческий метод был **явлением общеевропейского масштаба**. Но хронологические границы, а также специфика и степень художественного развития классицизма в разных странах оказались неодинаковыми. В национальных литературах ярко отразились их связи с конкретно-историческими обстоятельствами развития того или иного народа, его традиции, обычаи и потребности. Как всякий новый художественный метод, **классицизм возник в связи с появлением новых социально-исторических условий в самой действительности**.

Эпоха классицизма – прямой наследник эпохи Возрождения.

Поэтому и первые опыты зарождающегося литературного направления – классицизма были связаны с **«колыбелью» Возрождения – Италией**, при этом эти опыты были осуществлены в области драмы: одной из первоначальных задач возникавшего направления была **борьба со средневековой драматургией**. Намечались основные принципы: **рационалистичность и абстрактность действующих лиц, нарочитая бедность действия на сцене, длинные монологи и диалоги персонажей**. Наибольшей завершенности классицизм достиг во Франции во второй половине XVII века, где он представлен как **законченная система содержательных и формальных признаков произведений**.

Манифест Буало «Поэтическое искусство» становится итоговым произведением, обобщающим как опыт предшественников, так и творческий опыт писателей-современников. Буало высказал требование **отделить религию от искусства**. Он определил такие основные требования к драме, как **единство места, времени, действия**. возрастные типы персонажей с закрепленными за ними характерами (так, юноша, по Буало, безрассуден, страстен, склонен к порочным прихотям, глух к нравоучениям и жаден до утех; «почтенный зрелый муж» – ловок, хитер, умеет льстить вельможам, старается заглядывать вперед, чтобы оградить себя в грядущем от забот; «расслабленный старик» – скуп, жаден, противник прогресса, человек с отсталыми взглядами).

Классицизм становится господствующим литературным направлением.

Эстетический идеал классицистов соответствовал тем требованиям, которые выдвигались «просвещенным абсолютизмом». **В центре внимания писателей был человек, овладевший своими страстями, подчинивший личное общественному, человек, обладавший высокими нравственными принципами, для которого *превыше всего был государственный долг***. Эстетический идеал классицизма для своего времени был прогрессивен, но исторически ограниченным.

Писатели-классицисты ориентировались на сюжеты и образы произведений античности, считая их образцовыми.

Это сказалось на способах воплощения характеров и принципах художественной типизации, сопровождалось выработкой **строгих правил и регламентаций** (нормативы эстетики классицизма относились прежде всего к высоким жанрам).

Характерными чертами классицизма принято считать его **внеисторичность и абстрактность художественных образов.**

В результате создавались **образы-схемы**, воплощавшие преимущественно одну какую-либо черту характера, появилось **строгое разделение действующих лиц на положительных, добродетельных и носителей пороков.** Однолинейность в раскрытии характера сопровождалась требованием сохранить его неизменность при любых обстоятельствах.

Большой заслугой классицистов явилось их положение о единстве содержания и формы при ведущей роли содержания. Классицизм создал новые литературные формы, соответствующие новому содержанию, новым общественным и гражданским идеалам. Положительной стороной классицизма для дальнейшего развития литературы была **выработка отточенного и четкого языка художественных произведений**, способного выразить различные страсти и переживания. Ограничительно-нормативная направленность поэтики классицизма не помешала в лучших творческих достижениях классицистов проявить глубокий психологизм, проникнуть во внутренний мир человека, раскрыть тайники его сердца. Несмотря на свою ограниченность и противоречивость, классицизм оказался художественным методом, прокладывающим путь для дальнейшего развития прогрессивной литературы.

2. Особенности русского классицизма

В XVIII веке русская литература начинает входить в русло литературы общеевропейской. Период первых десятилетий этого века вошел в историю под названием «эпохи петровских преобразований».

~~Литература приобретала сугубо светский характер. Важнейшим приметой нового в литературном творчестве являлся взгляд писателей на действительность с общегосударственной точки зрения.~~

Существенные преобразования в политической и культурной жизни России, происшедшие в первые десятилетия XVIII века, поставили перед общественной мыслью и **перед художественной литературой ряд неотложных задач.**

Литература уже не могла ограничиться только простым воспроизведением явлений русской жизни, как это было в повестях петровского времени. В литературе **предклассицизма** появляются проблемы соотношения личного и общественного, роли личности в общественном процессе. Интерес к личности приводит к постановке **проблемы гражданского долга, гражданских обязанностей члена общества.** Все чаще слышатся в русской литературе слова о том, что каждый человек – член общества, что это накладывает на него определенные обязанности: человек должен приносить реальную пользу обществу, государству. **Крупнейшими представителями русского предклассицизма были Кантемир, Тредиаковский.**

Критерием ценности и нравственных качеств человека становится служение его государству. Общественная польза постепенно становится высшим этическим мерилем. Новые представления, возникшие на Западе, вместе с такими новыми понятиями, как «общественное дело», «гражданин», «патриот», входят в русский обиход.

Формирование классицизма в русской литературе происходило значительно позже, но в относительно сходных исторических условиях становления абсолютистского государства. Поэтому русские классицисты должны были учесть опыт своих зарубежных предшественников, что и привело к определенной общности эстетики русского и зарубежного классицизма.

С творчества Ломоносова начинается классицизм в русской литературе.

Манифестом русского классицизма было произведение русского драматурга Сумарокова «*Настояние хотящим быти писателями*» (и отчасти «*Разговор с Анакреоном*» Ломоносова). В теоретических «Эпистолах» Сумарокова были достаточно полно отражены особенности европейского классицизма: подражание образцовым писателям; соблюдение строгой регламентации жанров по содержанию и стилю; признание руководящей роли разума; подчинение формы содержанию; утверждение дидактической направленности художественной литературы.

Эта общность с европейским классицизмом определяет и содержание и форму русской литературы периода классицизма. Ей присущи нормативность и жанровая регламентация, рассудочность, абстрактность и условность в конструировании художественного образа.

Искусство классицизма должно было сочетать эстетическое наслаждение с воспитательной функцией.

Вместе с тем **русский классицизм отличался чертами национального своеобразия.** Он начал оформляться в период реакции, наступившей после смерти Петра I, когда были поставлены под удар прогрессивные завоевания предшествующих десятилетий и нависла угроза возврата к допетровским порядкам. Литературе русского классицизма сразу был задан наступательный дух, полный общественного, гражданского пафоса. **Вместо обращения к античности с ее внеисторическими героями, как в европейском классицизме, использовался в основном материал собственной истории.** В центре внимания русского классицизма, оказалась и **современная действительность**, где невежество церковников отвергало все то, что было дорого передовым людям, и что составляло будущее России: науку, просвещение, долг гражданина. **Тесная связь с современностью и обличительная направленность стали характерными чертами русского классицизма (в основном в жанре трагедии).**

С усилением внимания к роли личности, с переоценкой значения индивидуальной деятельности человека в общественной жизни был тесно связан интерес к внутреннему миру людей, и **Державин сумел в противовес поэтике классицизма обратить свою поэзию к жизни, к ее земным радостям.**

Сатира с ее стремлением к реалистическому воспроизведению действительности способствовала преодолению классицизма в русской литературе и усилению в ней реалистических тенденций, что наглядно проявилось в творчестве драматурга Фонвизина.

3. Литературные направления и творческий метод.

Сентиментализм.

Во второй половине XVIII века во многих европейских странах распространяется **новое литературное направление**, получившее название **сентиментализм**.

По идейной направленности сентиментализм – одно из явлений просвещения. Антифеодалный пафос сентиментальных произведений особенно четко выражается **в провозглашении внесловной ценности человеческой личности**.

Лучшими образцами сентиментальной литературы были **«Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Стерна**, **«Юлия, или Новая Элоиза» Руссо**, **«Страдания юного Вертера» Гёте**.

В отличие от классицистов, сентименталисты объявили высшей ценностью не государство, а человека. Несправедливым порядкам феодального мира просветители-сентименталисты противопоставляли вечные и разумные законы природы. В связи с этим природа выступает в их произведениях не только как объект созерцания и любования, но и как высшее мерило всех ценностей, в том числе и самого человека. Видное место и в поэзии, и в прозе сентименталистов занимают **картины природы**, изображаемой в тесной связи с переживаниями героя или самого автора, в качестве своеобразного **«пейзажа души»**.

Первостепенное место в представлениях сентименталистов занимают чувства, или, как говорили в России XVIII века, чувствительность. От этого слова (по французский sentiment) получило название и само литературное направление. В отличие от классицизма, философской основой которого был рационализм, сентиментализм опирался на **сенсуалистическую** (от латинского sensualis - чувственный) философию **Локка**, объявившего отправной точкой познания – **ощущения**. Чувствительность лежит в основе и творческого метода писателей-сентименталистов. Творческий метод сентименталистов покоится не на разуме, а на чувствах, на ощущениях, отражающих действительность в ее единичных проявлениях. Их интересуют конкретные люди с индивидуальной судьбой.

Сентименталисты отказываются от **«правил»** и античных **«образцов»** классицизма, подчиняясь единственному требованию «вкуса», выдвигая на первый план принципы «чувства» и «воображения».

В литературе сентиментализма преобладающими жанрами становятся **семейный и психологический роман, повесть**. Для придания большей естественности, **«личности»**, повествование это облекается в **дневниковую или эпистолярную форму (форма переписки)**.

В драматургии сентименталисты **отвергают закон трех единств**, как и уничтожают резкую отдаленность друг от друга жанров трагедии и комедии.

В литературе сентиментализма на первое место выдвигается проза. Из ~~стихотворных жанров взамен героики классицизма преобладающими~~ становятся жанры **личной интимной лирики** – непосредственного излияния души поэта.

4. Сентиментализм в России

В России сентиментализм зарождается в **60-ые годы XVIII столетия**.

В русском сентиментализме героями-антагонистами стали **крепостной крестьянин и помещик-крепостник**.

Манифестом русского сентиментализма стала статья **Карамзина «Что нужно автору?»**.

В русском сентиментализме можно выделить два течения:

1. дворянское (видными деятелями которого были Н.М.Карамзин, М.М.Херасков, И.И.Дмитриев и др.) и

2. демократическое (*представленное творчеством А.Н.Радищева и близких к нему писателей*). Лучшие произведения русского сентиментализма – **«Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Письма русского путешественника» и повести Карамзина («Бедная Лиза» и др.)**.

Наряду с распространением сентиментализма вскоре резко усилился рост тенденций, связанных с **развитием сатирической линии**.

С 1797 по 1811 гг. происходит постепенный упадок русского сентиментализма, вызванный ослаблением просветительского движения XVIII века под влиянием русской и европейской реакции.

Этот период заканчивается **Отечественной войной 1812 года**, которая вызвала в России новый общественный подъем, благотворно отозвавшийся в новом литературном направлении – **романтизме**.

5. Литературные направления и творческий метод. Романтизм.

Романтизм (франц. «romantisme») как метод и направление, сложившийся на рубеже **XVIII–XIX веков**, представлял собой реакцию на жесткие рационалистические каноны в культуре и литературе **века Просвещения и стимулированный им научно-технический прогресс**. Отвергая капиталистический прогресс, романтики противопоставили утилитаризму и обезличиванию индивида устремленность к безграничной свободе, жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражданской независимости.

Как явление, широко охватившее все виды искусства и гуманитарную науку, романтизм был также своеобразной **реакцией на Французскую революцию**. Писатели, художники, музыканты оказались свидетелями грандиозных исторических событий, революционных потрясений, неузнаваемо преобразивших жизнь. Многие из них восторженно приветствовали изменения, восхищались провозглашением идей **Свободы, Равенства и Братства**.

Попытки уйти от действительности и в то же время осмыслить ее вызвали появление новой мировоззренческой системы романтизма.

Центром романтического движения стала Германия. Возник романтизм впервые в Германии, в кругу писателей и философов. Философия романтизма была систематизирована в трудах Ф.Шлегеля и Ф.Шеллинга. В дальнейшем развитии немецкий романтизм отличается **интерес к сказочным и мифологическим мотивам**, что особенно ярко выразилось в творчестве братьев Вильгельма и Якоба Гримм, Гофмана. Гейне, начиная свое творчество в рамках романтизма, позднее подверг его критическому пересмотру.

Считается, что романтизм в Англии во многом обусловлен германским влиянием. В Англии его первыми представителями являются поэты «*Озёрной школы*», Вордсворт и Кольридж.

Для английского романтизма характерен интерес к общественным проблемам: современному буржуазному обществу они противопоставляют старые, добуржуазные отношения, воспевание природы, простых, естественных чувств.

Ярчайшим представителем английского романтизма является Джордж Байрон. Его творчество проникнуто пафосом борьбы и протеста против современного мира, воспеванием свободы и индивидуализма.

Романтизм получил распространение во Франции (Шатобриан, Виктор Гюго, Альфред де Виньи, Проспер Мериме, Жорж Санд и др.), в Италии (А.Мандзони, Леопарди и др.), в Польше (Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий и др.), в США (Фенимор Купер, Эдгар По, Генри Лонгфелло, Герман Мелвилл и др.).

Крупнейшим художественным открытием эпохи явился **исторический роман**, основоположником которого стал **В.Скотт**. Эпоха романтизма отмечена многими блестящими творениями исторического жанра писателей **В.Гюго**, **Ф.Купера**, **А.Дюма**, **Ю.Словацкого** и др.

Процесс ломки и трансформации в это время переживают **философские повести, романы, драмы**. *Например, философская драма романтиков обретает не свойственный ей лиризм, романтический философский роман становится ближе к мифу.*

Субъективизм романтиков, их эмоциональное отношение к изображаемому обусловило не только **расцвет лирики**, но и вторжение дирического начала во все жанры.

В отличие от классицизма, делящего все на плохое и хорошее, черное и белое, романтизм ничего не делит. В отличие от сентиментализма, показывающего внутреннюю жизнь человека, находящуюся в гармонии с огромным миром, внутренний мир героя романтического произведения противопоставляется окружающей среде.

Романтический герой – индивидуалист. Им овладевает желание подвига, изменения скучного и пошлого мира. После столкновения с реальностью он продолжает считать этот мир и пошлым, и скучным, но уже становится скептиком, пессимистом. Четко поняв, что ничего изменить нельзя, стремление к подвигу перерождается в стремлении к опасностям.

Как идейное и художественное направление романтизм характеризуется утверждением самоценности духовно жизни личности, изображением сильных (зачастую бунтарских) страстей и характеров, а также одухотворённой и целительной природы.

В каждой стране романтизм приобретал ярко выраженные **национальные черты**. Романтики настойчиво подчеркивали национальное своеобразие каждой литературы. В каждой культуре романтизм получил свое собственное лицо: ***у немцев – в мистике; у французов – в необычных историях; у англичан – в личности, которая будет противопоставлять себя разумному поведению.***

Нужно было показать сложность внутренней жизни, ее иррациональность. По сути, с романтизма в литературе начинает появляться **настоящий психологизм.**

Эстетическое единство заключается в том, что исходной позицией для всех участников романтического движения является неприятие реальной действительности и стремление противопоставить ей романтический идеал. С этим связана общность метода – создание образа по контрасту с тем, что не принимается и отвергается.

Романтизм – явление сложное и противоречивое. Споры о нем, о его сущности и месте в литературе ведутся уже более полутора столетий, и до сих пор нет абсолютно четкого определения романтизма.

В национальных разновидностях классицизма много различий, еще больше проблем связано с определением романтизма как единого общеевропейского направления, в рамках которого нередко встречаются весьма разнокачественные явления.

6. Романтизм в русской литературе

В XIX веке Россия была в некоторой культурной изоляции, и романтизм возник на семь лет позже, чем в Европе, что дает основание говорить о его некоторой подражательности.

Наиболее подлинен русский романтизм – после поражения декабристского восстания (1825 г.). Крушение надежд создают самую подходящую обстановку для развития романтических настроений, для обострения противоречия идеала и действительности. Тогда же наблюдается почти вся гамма оттенков романтизма – ***философский, аполитический, замыкающийся в эстетику; «романтическую политику»; историческую романтику; социально окрашенный романтический протест; уход в фантастику и в «свободное» творчество; романтический бунт.***

Обычно считается, что в России романтизм появляется **в поэзии В. Жуковского**. Хотя к предромантическому движению, развившемуся из сентиментализма, часто относят уже некоторые русские поэтические произведения 1790–1800-х годов.

В русском романтизме появляется свобода от классических условностей, появляются новые жанры – создается романтическая драма, баллада (*переделанные на русский лад немецкие баллады В.А.Жуковского «Светлана» и «Людмила»*).

Пейзаж романтиков связан с новым пониманием отношения человека и природы. Это не только выражение чувства, но и размышление – не столько о природе, сколько о человеке. Как и в поэме, в пейзажной лирике весьма значим лирический герой с его сложным миром.

Русский романтик **Ф.И.Тютчев** (не без влияния немецкой философии, в частности Шеллинга) гениально передал романтическое ощущение природы.

Ранняя поэзия **А.С.Пушкина** также развивалась в рамках романтизма. Вершиной русского романтизма можно считать поэзию **М.Ю.Лермонтова** (не в последний период творчества), испытавшего сильное влияние Байрона, но перекликавшегося и с немецкими романтиками. Однако **даже в наиболее романтический период русской литературы романтизм не являлся ведущим направлением.**

Философская лирика Ф.И.Тютчева является одновременно и завершением, и преодолением романтизма в России. Пушкин, Гоголь в своей основной линии кладут начало реализму.

7. Литературные направления и творческий метод. Реализм.

Реализм – правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе исторического развития искусства реализм в литературе принимает конкретные формы определённых творческих методов (например просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм). Реализм располагает необычайным многообразием способов подхода к действительности, способов обобщения, стилистических форм и приёмов.

Реализм *Мопассана, Пушкина и Маяковского* существенно отличаются друг от друга, свидетельствуя о широчайших возможностях глубоко объективного освоения исторически изменяющегося мира художественными средствами.

Однако любой реалистический метод характеризуется **последовательной направленностью на познание и раскрытие противоречий действительности**, которая, в данных исторически обусловленных пределах оказывается доступной правдивому отражению.

Глубокое проникновение в сущность жизненных явлений, которое с необходимостью присуще реалистической тенденции и составляет характерную особенность всякого реалистического метода, по-разному выражается в романе и лирическом стихотворении, в исторической картине и пейзаже.

Изображение жизни в формах самой жизни в действительности широко распространено в реалистическом искусстве, порой доминирует, но **не является обязательным признаком реалистического метода**, особенно если эту формулу трактовать как требование адекватности образа облику явлений действительности.

■ Достоверность художественного образа обретает смысл лишь в единстве с правдивым отражением **существенных сторон действительности**.

■ Самые различные условные приёмы и образы неоднократно являлись средством точного и выразительного раскрытия жизненной правды (например, в творчестве **Ф.Рабле, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Б.Брехта**), особенно тогда, когда сущность того или иного социального явления или идеи не имеет адекватного выражения в каком-либо одном единичном факте или предмете. **Художественная правда** включает в себя две стороны, неразсторжимо связанные между собой: **объективное отражение существенных сторон жизни и истинность эстетической оценки, т.е. соответствие присущего данному искусству общественно-эстетического идеала таящимся в действительности потенциям поступательного развития**.

■ Это то, что можно назвать правдой идеала или эстетической оценки. Наиболее глубоких и художественно-гармонических результатов реалистическое искусство достигает тогда, когда обе эти стороны эстетической истины находятся в органическом единстве, как, например, в поэзии **Пушкина, романах Л.Толстого**.

Поскольку именно реализму доступен разносторонний охват жизни народа, важных общественных вопросов, ему в высокой мере **присуще качество народности.**

В своём исторически конкретном значении термин «реализм» обозначает направление литературы и искусства, возникшее в XVIII в., достигшее всестороннего **раскрытия и расцвета в критическом реализме XIX в.** и продолжающее развиваться во взаимодействии с другими направлениями **в XX в. (вплоть до современности).**

В литературе ряд существенных черт реализма проявился в эпоху **Возрождения**, в первую очередь **у Сервантеса и Шекспира**, особенно в изображении характеров; классицизм XVII в. разработал метод четкой типизации характеров.

В XVIII в. литература **демократизируется** – в противовес предшествующей литературе, отражавшей по преимуществу жизненный уклад и идеалы феодальных верхов, она избирает главными героями не монархов и вельмож, а людей среднего состояния – **купцов, горожан, солдат, моряков.**

Он утверждается прежде всего **в прозе**; всё более определяющим жанром литературы становится **роман** – прозаическое повествование о **судьбах обыкновенных людей**, эпос частной жизни.

Наиболее **значительные реалистические романы в XVIII в.** созданы в Великобритании (Д.Дефо, С.Ричардсон, Г.Филдинг), Франции (**Прево, Дидро, Руссо**), Германии (**ранний Гёте**).

Возникший в 30-е гг. XIX в. критический реализм имел генетические связи с романтизмом; оба направления объединяло разочарование в итогах буржуазной революции и отрицательное отношение к утвердившемуся капиталистическому строю.

Стендаль и Бальзак во Франции Диккенс в Великобритании создали панорамные полотна жизни буржуазного общества, обнажая ~~_____~~ «скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий» (Бальзак) и улавливая их социальную основу.

Гоголь в России изобразил кризис всего помещико-крепостнического строя.

Критический дух реализма 1-й половины XIX в. не означал, однако, отсутствия положительных идеалов у писателей.

В середине XIX в. реализм изменяется. Если у Стендаля, Бальзака и Диккенса человек мог противостоять неблагоприятным условиям, то во 2-й половине века реализм на Западе изображает преимущественно **отчуждение личности, утрату характера, воли, сопротивляемости среде**, что особенно выразительно показано У. Теккереем и Г. Флобером. Однако этому отчуждению отчасти в Великобритании (Дж. Элиот), но особенно в России (Тургенев, Л. Толстой) противостояло утверждение высокой человечности, борьба за гуманные идеалы.

Глубина философской проблематики в творчестве Толстого и Достоевского, широчайший охват социальной действительности, сострадание к судьбам **«униженных и оскорбленных»**, тонкость психологического анализа поставили этих писателей и вместе с ними всю русскую литературу на вершину реализма XIX–XX вв.

В последнюю треть XIX в. история литературы на Западе прошла под знаком **натурализма**, крупнейшим представителем которого был **Э. Золя**.

В 80-е гг. в творчестве **А.П.Чехова** зарождается **новая форма реализма** – с предельным устранением авторских оценок, совершенно **объективным изображением повседневной действительности**.

Как литературный стиль термин «реализм» означает своеобразие **речевых средств, применяемых в произведениях, следующих реалистическому методу**. Язык литературы на протяжении многих веков был особым, «поэтическим»: художественные произведения почти во всех жанрах долго создавались в стихах, но главное – сама речь была украшена стилистическими фигурами и тропами, что в сочетании с особым ритмом должно было отличать литературу от обыденной речи. Хотя прозаические повествования возникают сравнительно рано, они долго остаются в пределах условных речевых форм, более или менее отдалённых от повседневного языка. **Введение живой разговорной речи было одним из первых элементов реалистического стиля**. Однако хотя у **Боккаччо, Рабле, Сервантеса** лексика во многом уже является бытовой, синтаксический строй языка ещё не делали **речь подлинно реалистической**. Лишь в XVIII в. живая разговорная речь начинает утверждаться в литературе.

В России **Пушкин** даёт первые **образцы живой прозаической речи**, лаконичной и точной, воспроизводящей естественный строй бесед, сохраняющей живые интонации; с этого времени можно говорить о ***реалистическом стиле в подлинном смысле слова.***

В каждой из национальных литератур по мере утверждения реализма как литературного направления развивается и соответствующий ему **литературный стиль**. Реалистический стиль заключается как в естественности речи, соответствующей нормам живого разговорного языка (при этом процесс этот двоякий: литература вбирает живую речь, но в свою очередь создаёт нормы современной языковой культуры), так и в том, что характеристика персонажа непременно дополняется **речевой характеристикой** – воспроизведением индивидуальных и социальных особенностей речи персонажа.

Нормы литературного языка, созданные русскими классиками XIX в., до сих пор сохраняют свою силу, хотя, конечно, за это время произошли и перемены в языковой культуре, которые отразились в новейшей литературе (где *наблюдается усиленное возрождение тропов, метафор, экспрессивной образности в прозаической речи*).

8. Литературные направления и творческий метод. Модернизм.

. В 90-е годы XIX века в художественной культуре начали складываться направления, противостоящие реализму. Наиболее значительным из них как по времени существования, так и по распространению и влиянию на общественно-культурную жизнь был **модернизм**. В модернистских группах и направлениях объединились писатели и поэты, разные по своему идейно-художественному облику. Понятие «**модернизм**» (франц. *moderne* – новейший, современный) – включало многие *авангардистские* явления литературы и искусства XX в., рожденные в начале этого века, новые по сравнению с реализмом предшествующего столетия. *Идейная противоречивость, неоднозначность рубежа XIX и XX веков были присущи не только художественным направлениям и течениям, но и творчеству отдельных писателей. Это был период обновления разнообразных видов и жанров художественного творчества, переосмысления, «всеобщей переоценки ценностей».*

Широкое распространение в литературе и искусстве конца XIX – начала XX вв, получило **декаденство** (франц. *decadence*; лат. *decadentia* – упадок) – **течение**, обозначающее такие явления в искусстве как отказ от гражданских идеалов и веры в разум, погружение в сферу индивидуалистических переживаний, характеризующееся пессимизмом, одновременными переживаниями отвращения к жизни и утонченного наслаждения ею и т.д. Однако более всего эти идеи были присущи **модернистским** течениям и направлениям.

9. Литературные направления и творческий метод. Символизм.

Символизм – направление в европейском искусстве 1870-1910-х годов (французские поэты Ш.Бодлер, П.Верлен, А.Рембо и др.). В России – первое и самое значительное из модернистских течений.

Русский символизм как литературное направление сложился на рубеже XIX и XX веков как *неприятие буржуазности и позитивизма, тоска по духовной свободе, трагическое предчувствие мировых социально-исторических сдвигов.*

По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции в русском символизме принято выделять два основных этапа. Поэтов, дебютировавших в 1890-е годы, называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.). В 1900-е годы в символизм влились новые силы, существенно обновившие облик течения (А. Блок, А. Белый, В. Иванов и др.). Принятое обозначение «второй волны» символизма – «**младосимволизм**».

Художественным и публицистическим органом символистов был журнал «**Весы**» (1904 – 1909), фактическим руководителем и редактором которого был **В. Брюсов**, ставший вождем русского символизма.

Фактическим манифестом русского символизма стала работа Д. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» и статья В. Брюсова «Ключи тайн», которой открывался первый номер журнала «Весы». Философия и эстетика символизма складывалась под влиянием различных учений – от взглядов античного философа Платона до современных символистам философских систем В. Соловьева, Ф. Ницше, А. Бергсона.

Главным средством передать созерцаемые тайные смыслы и призван был символ.

Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток **словесно-музыкальных созвучий и перекличек**.

Наследие символистов представлено и поэзией, и прозой, и драмой. Однако, наиболее характерна поэзия.

Символизм обогатил русскую поэтическую культуру множеством открытий. **Символисты** придали поэтическому слову неведомую прежде **подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла**. Плодотворными оказались их поиски в сфере поэтической фонетики: мастерами выразительного **ассонанса** и эффектной **аллитерации** были К.Бальмонт, В.Брюсов, И.Анненский, А.Блок, А.Белый. Расширились ритмические возможности русского стиха, разнообразнее стала строфика. Однако главная заслуга этого литературного течения связана не с формальными нововведениями. **Символизм** пытался создать **новую философию культуры**, стремился, пройдя мучительный период переоценки ценностей, выработать новое **универсальное мировоззрение**. Преодолев крайности индивидуализма и субъективизма, символисты на заре нового века по-новому поставили **вопрос об общественной роли художника**.

10. Литературные направления и творческий метод. Акмеизм.

Акмеизм (от греч. акме – высшая степень чего-либо, расцвет, зрелость, вершина) – одно из модернистских течений в **русской поэзии 1910-х годов**, сформировавшееся как **реакция на крайности символизма**. В 1912 г. сборником **«Гиперборей»** заявило о себе новое литературное направление, присвоившее себе имя **акмеизм**. **«Цех поэтов»**, как называли себя его представители, включал **Н.Гумилева, А.Ахматову, О.Мандельштама, С.Городецкого, Г.Иванова** и др. К этому направлению примыкали также **М.Кузьмин, М.Волошин, В.Ходасевич** и др. В разное время в работе акмеистической группировки «Цех поэтов» принимали участие **Г.Адамович, Г.Иванов, Н.Клюев, М.Кузьмин, Е.Кузьмина-Караваева**.

Акмеисты стремились к чувственной пластически-вещной ясности образа и точности, чеканности поэтического слова. Их «земная» поэзия склонна к камерности, эстетизму и поэтизации чувств первозданного человека.

Для акмеизма была характерна крайняя аполитичность, полное равнодушие к злободневным проблемам современности.

В поэзии акмеизма **был положен реалистический взгляд на вещи**.

Туманная зыбкость и нечеткость символов заменялась **точными словесными образами**. Слово, по мнению акмеистов должно было приобрести свой **изначальный смысл**.

Часты у акмеистов обращения к **мифологическим сюжетам и образам**.

Если символисты в своем творчестве ориентировались на музыку, то акмеисты – на пространственные искусства: **архитектуру, скульптуру, живопись**.

11. Литературные направления и творческий метод. Футуризм.

Одновременно с акмеизмом в 1910 – 1912 гг. в европейском искусстве 1910 - 20-х гг., преимущественно в Италии и России возникло **авангардистское модернистское течение футуризм** (от лат. *futurum* - будущее), отказывавшееся от литературных традиций, резко противопоставившее себя не только литературе прошлого, но и литературе настоящего.

В России было несколько футуристических группировок. Наиболее значительная из них, получившая впоследствии название **кубофутуризма**, объединяла таких поэтов, как **Д.Бурлюк, В. Хлебников, А.Крученых** и некоторых других. В среде поэтов-футуристов начинал свой творческий путь В.Маяковский. Группу **эгофутуристов** возглавлял И.Северянин. В **группе** футуристов под названием «Центрифуга» начинали творческий путь Б.Пастернак и Н. Асеев.

В сборнике «**Пощечина общественному вкусу**» (1912) была опубликована декларация-манифест, где футуристы утверждали себя единственными выразителями своей эпохи. Футуризм провозглашал революцию формы, независимой от содержания, абсолютную свободу поэтического слова. А.Крученых отстаивал право поэта на создание не **имеющего определенного значения языка («заумного»)**, в котором речь заменялась бессмысленным набором слов. Однако **В.Хлебников, В.Каменский** сумели в своей творческой практике осуществить интересные эксперименты в области слова, благотворно сказавшиеся на поэзии.

Тема 14. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ

- 1. Понятие о художественном стиле.
- 2. Описательность, сюжетность и психологизм стиля автора.
- 3. Жизнеподобный и фантастический стили.
- 4. Стилевые доминанты. Стихи и проза.
- 5. Стилевые доминанты. Номинативность и риторичность.
- 6. Стилевые доминанты: монологизм и разноречие.
- 7. Композиция художественного произведения.
- 8. Объем произведения.

1. Понятие о художественном стиле.

Стиль (греч. *stylos* – палочка для письма на восковой или глиняной дощечке) является важной синтезирующей характеристикой **единства содержания и формы литературного произведения.**

Термин **стиль** используется в разных науках – *лингвистике, искусствознании, эстетике, литературоведении* – в разных значениях, которые к тому же исторически изменчивы.

До середины XVII в. слово «стиль» использовалось прежде всего для характеристики выразительно-изобразительных особенностей речи. Во второй половине XVII в. (в России – много позже, около середины XVIII в. в эстетической системе классицизма это значение было закреплено (**«Теория трех стилей» М.Ломоносова**)). Эстетика конца XVIII – начала XIX вв. наделила понятие стиля **искусствоведческим значением**. Стиль начал рассматриваться как принадлежность не только словесного, но и любого другого искусства. живописи, скульптуры, музыки и т.д. Стиль мыслился как своеобразие, художественная индивидуальность, базирующаяся на смысловой оригинальности. Таким образом, **стиль понимался как свойство художественной формы произведения**, причем, говоря современным языком, **содержательной формы**.

В течение XX в., вплоть до современности, термин приобретал разные оттенки значений, сохраняя неизменным лишь признак **своеобразия, непохожести, отличительной черты.**

Стиль как литературоведческая категория – это закономерно согласованное единство всех элементов содержательной формы, в синтезе которых проявляется творческая индивидуальность. Различаются:

а) **стиль писателя** (авторский стиль);

б) **стиль литературного произведения**;

в) **стиль литературного направления** как исторически неповторимого этапа развития искусства слова.

Для современного понимания литературно-художественного стиля существенно следующее:

- во-первых, стиль является выражением глубокой оригинальности,
- во-вторых, он обладает эстетическим совершенством,
- в-третьих, он представляет собой содержательную форму
- и, наконец, является свойством всей художественной формы произведения, а не только его речевой стороны, которая» впрочем, имеет для *литературного* стиля важнейшее значение.

Итак, можно дать такое самое общее определение стиля: **Стиль – это эстетическое единство всех сторон и элементов художественной формы, обладающее определенной оригинальностью и выражающее некое содержание.**

Стиль в таком понимании противопоставлен, с одной стороны, бесстильности (эстетической невыразительности), а с другой – неумению найти свой стиль, т.е. простому и не открывающему нового содержания использованию уже найденных приемов.

Слагаясь в стиль, все элементы формы подчиняются единой художественной закономерности, обнаруживают наличие организующего принципа. Он как бы пронизывает структуру формы, определяя характер и функции любого ее элемента.

Так, в «Войне и мире» Л.Н.Толстого главным стилевым принципом, закономерностью стиля становится **контраст**, отчетливое и резкое противопоставление, которое реализуется в каждой «клеточке» произведения.

В области **психологизма стилевая закономерность воплощается в форме постоянной внутренней борьбы**, контрастного соединения в сознании героев противоположных жизненных впечатлений, в противопоставлении сознания и подсознания.

В области *предметной изобразительности* стилевой принцип проявляется в ярких, четких портретах с выделением ведущей черты, что позволяет и на этом уровне противопоставить героев (например, некрасивая княжна Марья и красивая Элен), в несоответствии внешнего облика и душевных движений; в контрастных пейзажах (например, два описания дуба).

Речевые формы также подчиняются принципу контраста: либо в речи героев соединяются разнородные стилистические пласты (так, для речи Пьера, Наташи, отчасти князя Андрея характерно сочетание возвышенной и разговорной лексики), либо различные речевые манеры противопоставляются друг другу (русский и французский языки, «разговорная машина» в салоне Шерер и естественная речь Пьера); речь повествователя отчетливо отделена от речи героев.

Поскольку **стиль является не элементом, а свойством художественной формы**, он не локализован (как, например, элементы сюжета или художественные детали), а как бы разлит во всей структуре формы. Поэтому организующий принцип стиля обнаруживается практически в любом фрагменте текста, каждая текстовая «точка» несет на себе отпечаток целого. Благодаря этому стиль опознаваем по отдельному фрагменту: искушенному читателю достаточно прочесть небольшой отрывок, чтобы с уверенностью назвать автора.

Целостность стиля с наибольшей отчетливостью проявляется в системе стилевых доминант – качественных характеристик стиля, в которых выражается художественное своеобразие. Издавна литературная критика, эстетика, искусствоведение пытались дать подобные **характеристики**, употребляя для определения того или иного стиля такие эмоционально насыщенные тропы, как **«легкий», «тяжелый», «строгий», «свободный», «простой», «сложный», «монументальный», «камерный»** и т.п.

Одной из наиболее интересных и обоснованных попыток систематизировать стилевые свойства является типология «категорий стиля», предложенная **А. Н. Соколовым**. Считая, что **«стилевые категории выступают как явления художественного стиля, охватывающего все элементы формы»**, Соколов в качестве стилевых категорий рассматривает:

субъективность/объективность;
изображение/экспрессию;
тип художественной условности;
монументальность/камерность и т.д.

Художественный мир произведения может строиться по-разному. Прежде всего это касается изображения

динамики и статики,

внешнего и внутреннего.

2. Описательность, сюжетность и психологизм стиля автора.

Если писатель обращает преимущественное внимание на *статические* моменты бытия, то это свойство стиля можно назвать *описательностью*.

Описательность свойственна, в частности, таким произведениям, как «Старосветские помещики» и «Мертвые души» Н.В.Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А.Некрасова, очерки М.Е.Салтыкова-Щедрина.

Концентрацию автора на воспроизведении внешней (а отчасти и внутренней) динамики называют *сюжетностью*. Сюжетность выражается обыкновенно в большом количестве сложных ситуаций, в напряженности действия, в его преобладании над статическими моментами и, главное, в том, что характеры героев и авторская позиция проявляются в первую очередь через сюжет. Это свойство является доминантой стиля, например, в произведении «Нос» Н.В.Гоголя «Бешеные деньги» А.Н.Островского и др.

Наконец, писатель может концентрировать внимание на внутреннем мире персонажа или лирического героя – его чувствах, мыслях, переживаниях, желаниях и т.п., – такое свойство стиля называется *психологизмом*. Его мы наблюдаем в «Герое нашего времени» М.Ю.Лермонтова, «Преступлении и наказании» Ф.М.Достоевского, «Анне Карениной» Л.Н.Толстого, «Даме с собачкой» А.П.Чехова.

~~В каждом конкретном произведении сюжетность, описательность или психологизм~~ составляют его **существенный стилиевой признак**. Однако эти категории могут сочетаться друг с другом: например, психологизм и сюжетность – в романах Достоевского, описательность и психологизм – в поздних рассказах и пьесах Чехова.

3. Жизнеподобный и фантастический стили.

В зависимости от типа художественной *условности* можно выделить две противоположные стилевые доминанты: *жизнеподобие* и *фантастику*. Жизнеподобие предполагает соблюдение известных нам физических, психологических, причинно-следственных и иных закономерностей. Жизнеподобны по характеру образности «Евгений Онегин» Пушкина, романы Тургенева, Гончарова, Толстого, рассказы и пьесы Чехова. Фантастика же нарушает эти закономерности, изображает мир подчеркнуто условным. Фантастическая образность неоднородна: она может осуществляться в формах *гиперболы* («Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле), *литоты* («Дюймовочка» Г.Х.Андерсена), *зротека* (нарочитая смесь фантастического с пошлым и обыденным, например в сказках Щедрина «Медведь на воеводстве», «Здравомысленный заяц» и др.), *алогизма* («Нос» Гоголя).

Границы между фантастикой и жизнеподобием достаточно подвижны как исторически («волшебный» или «любовный напиток» средневековых сказаний представляется нам явлением фантастическим, хотя в свое время он как таковой не воспринимался), так и в пределах одного художественного целого (например, в «Пиковой даме» Пушкина). Однако в целом жизнеподобная и условно-фантастическая образность разграничиваются довольно четко и являются

4. Стилиевые доминанты. Стихи и проза.

В области художественной речи можно выделить три пары стилиевых доминант: *стих и прозу, номинативность и риторичность; монологизм и разноречие.*

Стих и проза как стилиевые качества характеризуют степень ритмической упорядоченности художественной речи, а также ее темповую организацию.

Они играют существенную роль в формировании эмоционального рисунка стиля, так как тот или иной темпоритм изначально связан с определенным настроением. Между стихом и прозой также возможны промежуточные формы (*ритмическая проза*), что, однако, не лишает эти стилиевые доминанты качественного своеобразия.

5. Стилиевые доминанты. Номинативность и риторичность. Другая пара типологических характеристик стиля связана с мерой использования средств языковой изобразительности и выразительности, *тропов и фигур (сравнений, метафор, градаций, повторов и т.п.),* а также пассивной лексики и лексики ограниченной сферы употребления (*архаизмов, неологизмов, варваризмов* и др.). Эти приемы могут составлять существенную особенность стилистики произведения, но могут и почти не использоваться. В последнем случае важно прямое значение слова, функция которого – **точное обозначение деталей изображаемого мира. Это свойство художественной речи называют номинативностью.** *Номинативность* подразумевает также достаточно простое и естественный синтаксис. Противоположную тенденцию, связанную с косвенным или описательным обозначением предметов и созданием словесно-речевого образа, называют *риторичностью*. Отчетливое господство номинативности можно наблюдать в поздних стихотворениях и прозе Пушкина, в романах Тургенева, рассказах и повестях Чехова, поэзии и прозе Бунина. Риторичность присуща, например, лирике романтиков, прозе раннего Горького, Леонида Андреева. Возможно и относительное равновесие между этими началами: например, в романах Толстого и Достоевского, причем стилистика первого более склоняется к номинативности, а второго – к риторичности.

6. Стилиевые доминанты: монологизм и разноречие.

С точки зрения освоения в произведении речевой разнокачественности можно выделить такие доминанты, как *монологизм* и *разноречие*. Монологизм предполагает единую речевую манеру для всех персонажей, совпадающую, как правило, с речевой манерой повествователя (в эпических произведениях; лирика же, как правило, целиком монологична). При разноречии реальный речевой мир становится *объектом изображения*. Разноречие представлено в литературе двумя вариантами: в одном случае речевые манеры разных персонажей воспроизводятся как взаимно изолированные («Горе от ума» А.С.Грибоедова, «Мертвые души» Н.В.Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова), в другом речевые манеры персонажей и повествователя взаимодействуют, «проникают» друг в друга (романы Ф.М.Достоевского, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Мастер и Маргарита» М.А.Булгакова).

7. Композиция художественного произведения.

Характер художественной *композиции* также может становиться стилиевой доминантой. В самом общем виде можно выделить два типа: *простую* и *сложную* композиции. В первом случае функция композиции сводится к объединению частей и элементов произведения в одно целое, которое осуществляется всегда самым простым и естественным способом: в области сюжета это будет *прямая хронологическая последовательность*, в области повествования – единый повествовательный тип на протяжении всего произведения, в области пространственно-временных организации – единство места и времени и т.п. При *сложной композиции* в самом построении произведения, в порядке сочетания его частей и элементов воплощается особый художественный смысл и достигается *эстетический эффект*. Такова, например, смена повествователей и нарушенная хронологическая последовательность в «Герое нашего времени» Лермонтова, система пересечений разных сюжетных линий в «Войне и мире» Толстого, повторяющиеся детали-символы в романах Достоевского, пространственно-временная организация «Мастера и Маргариты» Булгакова и т.п.

8. Объем произведения.

Существенным свойством стиля является объем произведения, что очень хорошо ощущают и писатели, и читатели и что зачастую самым непосредственным образом сказывается на всем стиле произведения. Каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка.

При анализе произведения обыкновенно выявляются от одной до трех доминант. При этом следует учитывать, что доминанты стиля проявляют себя как *тенденции* стилеобразования и не носят абсолютного характера: так, при общей номинативности не исключено появление *тропов* и *фигур*; элементы психологического изображения могут появляться и в тех произведениях, где психологизм не является доминантой, и т.п. Подчинение доминанте всех элементов и приемов и есть принцип стилевой организации произведения. Так, в поэме Гоголя «Мертвые души» стилевой доминантой является ярко выраженная *описательность*. Среди художественных деталей преобладают детали портрета и особенно вещного мира; психологическое же изображение сведено к минимуму. Характер образности жизнеподобный, что важно для создания общего впечатления достоверности. Резко (насколько это только возможно в эпическом произведении) ослаблена сюжетность; соответственно возрастает значение внесюжетных элементов – авторских отступлений, вставных эпизодов и особенно описаний. В соответствии с доминантой строится и композиция системы персонажей: во-первых, их в гоголевской поэме чрезвычайно много, а во-вторых, они в своей сути равноправны и равно интересны автору, будь то Чичиков или, к примеру, Иван Антонович кувшинное рыло, так что разделение персонажей на главных, второстепенных и эпизодических весьма условно.

Среди композиционных приемов особое значение приобретают повтор и усиление, нагнетание однотипных деталей, впечатлений, персонажей и т.п., что также способствует описательности. Важным свойством является разноречие, причем разные речевые манеры противопоставлены друг другу абсолютно, не проникая друг в друга: это также «работает» на описательность, создавая речевой образ различных жизненных укладов.

Другой пример – организация стиля в романах Достоевского. Стилизовыми доминантами в них являются психологизм и разноречие в форме полифонии. Естественно, что «внутренние» художественные детали преобладают над «внешними», а последние так или иначе психологизируются – либо становятся эмоциональным впечатлением героя, либо отражают изменения во внутреннем мире, душевное состояние (например, детали портрета). Используются в основном не детали-подробности, а детали-символы (например, топор, кровь, крест в «Преступлении и наказании»), способные в большей степени психологизироваться. Интересна роль сюжета в формировании стиля. Он не ослабляется, как можно было бы ожидать, наоборот, сюжет у Достоевского всегда стремителен и напряжен, изобилует перипетиями. Но он не имеет самодовлеющего значения, а «работает» на психологизм: острые, экстремальные ситуации, то и дело возникающие по ходу сюжета, призваны прежде всего провоцировать идейно-эмоциональную реакцию героев, стимулировать их идеологическую и речевую активность, служить поводом для размышлений и переживаний. В композиции романов очень большое место занимает прямая речь героев, как внешняя, так и внутренняя.

Принцип полифонии реализуется и в характере повествования: слово повествователя так же активно и напряжено, как и слово героя, и так же открыто для чужой речи, показателем чего может служить, в частности, активное использование несобственно-прямой речи. Таким образом, доминантные свойства определяют те законы, по которым отдельные элементы художественной формы складываются в эстетическое единство – стиль.

Однако целостность стиля создается не только наличием доминант, управляющих строением формы. В конечном итоге эта целостность, как и само появление той или иной стилевой доминанты, диктуется принципом функциональности стиля, т.е. его способностью адекватно выражать то или иное содержание. Таким образом, стиль – это содержательная форма. Здесь, однако, важно уточнить, что под содержанием произведения необходимо понимать весьма широкий спектр явлений – от концепции мира и человека, присущей всему творчеству писателя (например, романтическое понимание личности в творчестве Лермонтова) до тончайшего переживания (например, в отдельном лирическом стихотворении).

Те, а не иные стилевые доминанты, стилевые тенденции возникают в произведении прежде всего потому, что их появления требуют конкретные содержательные задачи. Так, принцип контраста в стиле «Войны и мира» обусловлен стремлением Толстого четко противопоставить истинное и ложное, духовное и животное, добро и зло. Это стержень как проблематики, так и аксиоматики Толстого, сущность идейно-эмоциональной направленности его произведения, выражение этической бескомпромиссности автора.

Описательность как стилевая доминанта «Мертвых душ» вызвана тем, что Гоголь ставил своей задачей нарисовать, по его словам, «образ многого»; в своем произведении он занят не отдельными лицами и судьбами, а образом России, ее исторической судьбой, национальным характером, особенностями культурно-бытового уклада.

Психологизм и разноречие как стилевые доминанты романов Достоевского обусловлены их философской и идейно-нравственной проблематикой, которая предполагает поиск личностной истины, своего «слова о мире», оформляющегося в постоянном внутреннем напряжении и во взаимодействии с иными точками зрения на мир.

Целостность стиля во многом обуславливает и его восприятие. Часто уже в первом чтении ощущается некоторая общая «эстетическая тональность» произведения, в котором проявляется и оригинальность стиля, и его известная содержательность (прежде всего эмоциональный настрой). Это синтетическое впечатление может быть затем подтверждено и объяснено средствами литературоведческого анализа. Попробуем продемонстрировать это на анализе двух стихотворений, связанных (хотя и очень условно) общим мотивом разлуки с любимой.

В пушкинском стихотворении «Я вас любил; любовь еще, быть может...» такие эстетические свойства стиля, как легкость[^] прозрачность, «неслыханная простота», по выражению Б. Пастернака, воспринимаются и отчасти даже осознаются, несомненно, уже при первом чтении. Углубляясь в анализ, можно выявить более конкретные черты стиля, свойственные Пушкину. Во-первых, обращает на себя внимание краткость, малый объем и, как следствие, цельность переживания, причем отнюдь не простого по своей сути. Пушкин всегда стремится даже о сложном говорить максимально коротко, художественно экономно. В частности, в организации художественной речи обращает на себя внимание ее «бесхитрость»: Пушкин не пользуется никакими особыми изобразительно-выразительными средствами: нет ни сравнений, ни тропов (стершаяся метафора «любовь угасла», естественно, не в счет), ни риторических фигур; стилистика номинативна, что и производит в конечном итоге впечатление легкости и простоты. В согласии с этой стилевой доминантой центр тяжести перемещается на эпитеты (в грамматической форме наречий), которые, не уступая тропам в точности, более экономны художественно.

Ритмико-интонационный строй тоже своеобразен: обращение к пятистопному ямбу вместо привычного четырехстопного и наличие частых пиррихий создают интонацию спокойную, даже умиротворенную. Этому же способствует и то, что каждая строка (кроме первой) — законченное ритмическое целое, ритмические паузы совпадают с логическими. Внутреннее напряжение уже пережито, осталось как бы позади (лирический монолог в форме воспоминания, что грамматически выражено прошедшим временем большинства глаголов); и даже темпоритм «не хочет печалить» женщину. Интересны и не сразу заметны особенности изображенного мира: в стихотворении нет ни одной внешней, изобразительной детали: ни пейзажа, ни мира вещей, ни примет внешности (ни даже любимой пушкинской ножки!). Лирический мини-монолог представляет собой чистое выражение душевного переживания, что также создает ощущение легкости и простоты. Проста и композиция, представляющая собой спокойное, полого восходящее развитие темы к опорной точке в последней строке (здесь важен троекратный повтор, усиливающий напряжение постепенно), которая звучит неожиданно, хотя в то же время и логично и поэтому естественно выполняет роль лирической кульминации. В целом истинно пушкинское ясное и светлое чувство выражено в стиле, в котором нет и намека на дисгармонию.

Стихотворение Лермонтова «К*** («Я не унижусь пред тобою...»)) посвящено той же теме, но разница в ее субъективном осмыслении и – как следствие – в чертах стиля огромна. Первое впечатление от лермонтовского стихотворения – исключительная напряженность лирического переживания, энергия, решительность, своего рода «наступательность». Другое свойство, останавливающее внимание, — противоречивость: ведь любовь сплавлена с ненавистью и, может быть, даже с презрением. В соответствии с этим ~~складывается вся система художественных средств и приемов. Композиция построена на~~ ярко выраженном приеме антитезы. Конфликт между «я» и «ты» заявлен уже в первой строке, проходит через все стихотворение и с наибольшей силой звучит в концовке: «Такой любви ты знала ль цену?/Ты знала – я тебя не знал!» Основной контраст между лирическим героем и адресатом послания поддерживается другими антитезами: «И целый мир возненавидел,/Чтобы тебя любить сильнее»; «Со всеми буду я смеяться,/А плакать не хочу ни с кем» и т.п. Для усиления напряжения Лермонтов использует и прием повтора: «Ни твой привет, ни твой укор...», «И так пожертвовал я годы... И так я слишком долго видел...». В соответствии с общим стилевым принципом организуется и художественная речь. Для нее прежде всего характерна риторичность – широкое использование тропов и особенно синтаксических фигур. Если Пушкин использует в основном нейтральную лексику, то для Лермонтова характерно употребление слов, несущих ярко выраженную эмоциональность, экспрессию: «я не унижусь», «пожертвовал», «возненавидел», «дар чудесный», «не соделаюсь рабом» и т.п. Характерен и гиперболизм словесно-речевой образности: «целый мир возненавидел», «Я дал бы миру дар чудесный,/А мне за то бессмертье он», «Я был готов на смерть и муку,/И целый мир на битву звать». Еще одной доминантой является глубокий психологизм, причем лирическое переживание далеко от спокойствия и умиротворенности, в нем преобладают раздражение, презрение, оскорбленное самолюбие, гордость, что ясно выражается в подборе соответствующих психологических деталей. В целом перед нами типично лермонтовский романтический стиль с его яркостью, выразительностью, энергией, воплощающий «одну, но пламенную страсть».

Оригинальность является существенным свойством стиля, но в то же время стиль к ней не сводится, и не всякая оригинальность может быть названа стилем. Еще на рубеже XVIII–XIX вв. в эстетике почувствовалась необходимость разделить категории *стиля* и *манеры*. Манера есть более низкая ступень искусства. Индивидуально-авторский стиль всегда есть в большей или меньшей степени абстракция, потому что на его реализацию в конкретном произведении оказывают влияние такие факторы, как **род** и **жанр** произведения, творческий возраст писателя, конкретные особенности художественного содержания. Кроме того, если одни писатели творят в более или менее едином стиле (Лермонтов, Достоевский, Чехов), то другие обнаруживают в разных произведениях неодинаковые стилевые тенденции (Пушкин, Л.Толстой, Горький).

Категория стиля в современном литературоведении и искусствознании прилагается не только к творчеству того или иного художника или к отдельному произведению, но и к более широким понятиям. Так, говорят о стилях направления и течения, о национальных и региональных стилях, о «стилях эпох» (классицизм, романтизм и т.п.).

В современном литературоведении высказывается мысль, что в особом стиле может быть выдержана часть произведения. В XX в. возник новый стиль стилистической общности – *стиль элемента произведения*. Некоторые произведения строятся по принципу коллажа (мозаики). Но, даже если произведение представляет собой коллаж, его части входят в новое художественное единство, подчиняясь, таким образом, новым, характерным именно для данного произведения содержательно-стилевым закономерностям. Из сказанного ясно, что наиболее реален и конкретен стиль отдельно взятого произведения, что и делает его анализ первостепенной задачей.

Тема 15. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ КАК НАУКИ

- 1. Современное литературоведение как наука.
- 2. Авторская модель мира.
- 3. Связь современного литературоведения с другими науками.
- 4. Интертекстуальность и нарратология.
- 5. Герменевтика, гендерная проблематика, мифокритика и метапоэтика в современном литературоведении.

1. Современное литературоведение как наука.

Литературоведение как наука, занимающаяся изучением художественной литературы, её происхождении, сущности и развитии, как и любая научная дисциплина формировалась и формируется в определенном мировоззренческом контексте эпохи.

~~Традиционный литературоведческий подход к исследованию~~ художественного текста подразумевает изучение его как продукта национальной культуры, общественной мысли, выявление его связи с современностью и культурно-художественной традицией, определение его места в литературном процессе. Это аналитически-доказующее рассмотрение литературного произведения в единстве его содержания и формы, при котором учитываются миропонимание и художественное мышление автора. Такой анализ предполагает раскрытие идейно-тематического содержания произведения и оперирует такими категориями литературоведческими как жанр, композиция, сюжет, образ, герой и т.д.

Связи традиционного литературоведения с другими гуманитарными науками многообразны, одни из которых (фольклористика, искусствоведение) близки к нему по задачам и предмету исследования, вторые (история, психология, социология) общей гуманитарной направленностью, третьи (философия, эстетика) служат его методологической базой. Многоплановые же связи литературоведения с языкознанием основаны на общности материала (язык как средство коммуникации и как «строительный» материал литературы).

2. Авторская модель мира.

Условия, в которых развивается современная художественная литература и современное состояние развития филологической науки во многом определяется глобальной тенденцией к интеграции, которая во второй половине XX – начале XXI вв. предопределила и масштабное изменение мышления (научно-гуманитарного, в том числе). Эти процессы поставили перед современным литературоведением целый ряд инновационных задач, самой актуальной из которых явилась необходимость выработки концептуально новой методологии литературоведческого исследования в целом, и анализа художественного текста, в частности. Глубокие и существенные изменения, происходящие в последнее десятилетие, выдвинули необходимость модификации принципов изучения литературных произведений. Сегодня все большую популярность в литературоведении завоевывают те исследования, которые по своей методологии находятся на пересечении ранее не пересекавшихся смежных дисциплин.

В любом художественном тексте заложены данные об отношении художника к тому материалу, который является основой вербального искусства – к языку, влияющему на категориальное восприятие мира. Притом, что структура текста задает характер восприятия, а результат понимания программируется автором текста с достаточной степенью жесткости, характер понимания и особенно интерпретации смысла художественного текста находится в зависимости от ряда внутренних, субъективных факторов. К их числу относятся: социальное положение читателя, знание языка текста, личная восприимчивость, прежний опыт, включенность в культуру и др. «Сотворчество» читателя с автором, по сути, связано с расшифровкой фигур, символов, мотивов, имеющих в тексте, с постижением и осмыслением авторской модели мира.

Разумеется, только подготовленный читатель сможет открыть и осознать эту авторскую модель, раскодировать его эстетическую информацию в целом и художественные детали в частности. Наука, комплексно занимающаяся областью понимания, междисциплинарная, а точнее, интердисциплинарная по своему определению, – это когнитивная наука, представляющая собой некий конгломерат научных дисциплин – психологии, философии, лингвистики, антропологии и др. *Когнитология* – новое направление, зародившееся примерно двадцать пять лет назад и ставшая ключевой дисциплиной еще в XX веке, ныне является одной из ведущих областей исследований. В результате чего старое разграничение между лингвистикой, психологией, искусствоведением и другими областями знания стали не столь явными.

3. Связь современного литературоведения с другими науками.

В наши дни литературоведение всё теснее смыкается с культурологией, социологией, психологией, философией и другими науками. Все большее многообразие приобретают и методы исследования художественного текста. В свете новейших тенденций в развитии литературоведения, его усиливающейся ориентации на общекультурный контекст, на социологию и психологию чтения, на проблемы восприятия литературного текста появляются такие новые аспекты исследования, как проблема национального самосознания, социальные и психологические механизмы рецепции художественного текста и т.д.

4. Интертекстуальность и нарратология.

С конца 60-х годов XX века широкое применение в изучении литературного произведения получила концепция *интертекстуальности*, в соответствии с которой любой текст является пересечением других текстов, и, следовательно, он не может рассматриваться иначе, как вовлеченным в непрерывный процесс смыслообмена с широкой культурной средой. Каждый текст, таким образом, стал рассматриваться как *интертекст*, в котором другие тексты присутствуют на разных более-менее узнаваемых уровнях. Влиятельным течением современного литературоведения является *нарратология*, или теория повествования. В настоящее время это достаточно самостоятельная дисциплина с собственными заданиями и возможностями изучения текстов. Объектом исследования нарратологии является способ воплощения формально-повествовательной структуры художественного текста с точки зрения прямого или опосредствованного (от первого, второго или третьего лиц диалога писателя с читателем. Фактически, предметом изучения нарратологии является способ подачи и распределения событий, о которых повествуется в литературном произведении, т.е. пространство время, в которых происходит действие.

5. Герменевтика, гендерная проблематика, мифокритика и метапоэтика в современном литературоведении.

В арсенал современного литературоведения входит также *герменевтика*, которая позволяет исследовать текст, исходя из него самого, не подменяя его содержание социальными или культурно-историческими влияниями.

Методологический подход с позиций герменевтики означает учет ~~универсальных законов восприятия, понимания и истолкования~~ художественного текста, т.е. его *интерпретации*, ныне признанной важнейшей составляющей литературоведения.

Среди новейших аспектов исследования важное место занимает изучение *гендерной проблематики*. Гендерные исследования, посвящены изучению специфики художественного сознания, они дают возможность анализировать произведения с точки зрения представлений о понятии «мужественного» и «женственного».

В XX в. во всей культуре актуализировался интерес к изучению классического и архаического мифа, и сегодня широкое распространение в литературоведении получает методология *мифологической критики*, или *мифокритики*.

Многогранному видению гуманитарных проблем способствует также исследование литературной ономастики (в частности, антропонимики), являющейся одной из смежных дисциплин гуманитарных наук, вбирающей в себя элементы литературоведения, языкознания, этимологии, мифологии, культурологии. Ныне художественный текст становится также предметом изучения *психолингвистики*, дающей возможность выявления типов персонажей, их характеров, мотиваций поведения литературных героев в сходных жизненных ситуациях. Главное, что данный метод направлен на изучение такого важного фактора в методике изучения литературных текстов, как способы типизации образов.

Широкое распространение получили в настоящее время *метапоэтические исследования*. Основным объектом исследования метапоэтики – словесное творчество, в узком смысле, это проблема мастерства художника. При включении в процесс анализа художественного произведения исследователь, как правило, подкрепляет анализ текста наблюдениями и замечаниями самого художника, которые фактически являются частью литературоведческих, частью общелингвистических, частью философских, эстетических и культурологических изысканий.

Междисциплинарность, существующая в современной науке, не могла не проникнуть и в литературоведение, поскольку, очерчивая достаточно жесткие границы между собой и другими дисциплинами, оно рисковало остаться в научной изоляции. В настоящее время при изучении литературных произведений применимо рациональное сочетание различных методов и подходов (литературоведческий, лингвокультурологический, эпистемологический, типологический, контекстуальный, интертекстуальный, имманентно-текстовый и др.). Следует отметить, что при всем многообразии методик и множества концепций анализа художественных текстов, современную ситуацию в литературоведении отличает и определенное внутреннее единство в высокой оценке роли художественной литературы в жизни общества и развитии человечества в целом.

<http://prezentacija.biz/>

Отличные **ИСКУССТВО ПРЕЗЕНТАЦИИ**
для всех