



Министерство науки и высшего образования  
Российской Федерации  
Сибирский федеральный университет  
Лесосибирский педагогический институт

# ВВЕДЕНИЕ В ФИЛОЛОГИЮ. ОСНОВЫ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ



Красноярск – Лесосибирск  
2018

Министерство науки и высшего образования  
Российской Федерации  
Сибирский федеральный университет

## **Введение в филологию. Основы науки о литературе**

Рекомендовано УМО РАЕ  
(Международной ассоциацией ученых,  
преподавателей и специалистов) по  
классическому университетскому и  
техническому образованию в качестве учебного  
пособия для студентов высших учебных  
заведений, обучающихся по направлению  
подготовки: 44.03.05 Педагогическое  
образование (с двумя профилями подготовки),  
направленности (профили) подготовки:  
44.03.05.10 "Русский язык и литература",  
44.03.05.37 "Иностранный язык" (английский  
язык и немецкий язык), 44.03.01.26 "Начальное  
образование". Протокол № 706 от «18» июля  
2018 г.

Красноярск – Лесосибирск 2018

УДК 82  
ББК 83  
В24

Рецензенты:

В.Н. Карпухина, д-р филол. наук, профессор Алтайского государственного университета, г. Барнаул);  
Н.В. Кулакова, канд. педагог. наук, доцент Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева, г. Красноярск

Авторы: О.Н. Зырянова, Т.А. Бахор, О.А. Кашпур, Н.А. Мазурова.

В24 Введение в филологию. Основы науки о литературе: учеб. пособие/ под общ. ред. О.Н. Зыряновой, Т.А. Бахор. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2018. – 92 с.  
ISBN 978-5-7638-4013-1

Рассмотрены основные аспекты теории литературы, позволяющие студентам интерпретировать художественные произведения разных родов и жанров литературы; охарактеризованы основные тенденции развития русской и зарубежной литературы на разных этапах ее развития.

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлениям подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), 44.03.01 Педагогическое образование, по направленностям (профилям) подготовки 44.03.05.10 Русский язык и литература, 44.03.05.37 Иностранный язык (английский язык и немецкий язык), 44.03.01.26 Начальное образование.

УДК 82  
ББК 83

© Лесосибирский педагогический институт – филиал Сибирского федерального университета, 2018

ISBN 978-5-7638-4013-1

## ВВЕДЕНИЕ

Содержание настоящего учебного пособия ориентировано на освоение студентами, обучающимися по направлениям подготовки 44.03.01 Педагогическое образование, 44.03.02 Психолого-педагогическое образование, 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями) литературоведческих дисциплин, позволяющих сформировать у студентов необходимые общепрофессиональные и профессиональные компетенции, которые дают возможность обучающимся пользоваться основными литературоведческими понятиями и категориями, способствующими интерпретации и анализу произведений разных литературных родов и жанров, понимать основные тенденции развития русской и зарубежной литературы на разных этапах ее развития, описывать взаимодействие текстов внутри литературы и с внелитературной реальностью.

Материалы пособия формируют у студентов представления о поэтике русской и зарубежной литературы, ее антропологических и социокультурных аспектах, что необходимо для будущей профессиональной деятельности учителей начальных классов, русского языка и литературы, иностранных языков, воспитателей и методистов дошкольных образовательных учреждений.

Данное пособие состоит из трех разделов. В первом разделе «Художественная литература как вид искусства» рассматриваются проблемы определения искусства, пафоса художественного произведения, специфики художественного образа. Второй раздел «Форма художественного произведения» содержит материалы по стихосложению и специфике художественной речи, нацеленные на знакомство обучающихся с современными представлениями о литературоведении, доминирующими в отечественной и зарубежной науке. Третий раздел посвящен характеристике литературного процесса.

Стилистически пособие учитывает реальные возможности обучающихся, обладающих в основном знаниями по теории и истории литературы, соответствующими среднему уровню выпускника общеобразовательной школы.

Работа над материалами данного пособия нацелена на овладение обучающимися профессионально необходимыми знаниями: знать преподаваемый предмет в пределах требований федеральных государственных образовательных стандартов начального общего образования и основной общеобразовательной программы, его истории и места в мировой культуре и науке, в том числе наиболее значительные художественные произведения и теоретико-литературные понятия (литературоведческая пропедевтика), включенные в программу литературного чтения.

В пособии содержатся вопросы для самопроверки и задания для самостоятельной работы, позволяющие обучающимся любого уровня подготовки активно включаться в учебно-познавательный процесс по дисциплинам «Введение в филологию. Основы науки о литературе» (направленность подготовки 44.03.05.10 Русский язык и литература»), «Литература с основами литературоведения» (направленность подготовки 44.03.01.26 Начальное образования), «Литература стран изучаемого языка», «Творчество Шекспира» (направленность подготовки 44.03.05.37 Иностранный язык: английский язык и немецкий язык).

Самостоятельная работа студентов организуется в аудиторное и внеаудиторное время и включает их работу с учебными пособиями, учебниками и различными методическими материалами, групповое выполнение заданий, индивидуально-аналитическую деятельность. Самостоятельная работа студентов направлена на развитие логического мышления, формирование интереса к изучаемой дисциплине.

## РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА

### Тема 1. ПОНЯТИЕ ИСКУССТВА. ФОРМЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Искусством называют творческую деятельность человека, результатом которой является создание материальных, духовных и эстетических ценностей.

В соответствии с тем, какие потребности удовлетворяют произведения искусства и, следовательно, какого рода ценности они представляют, различают формы искусства: *прикладное искусство, художественное творчество, художественная литература, синтетические искусства.*

Произведения *прикладного* искусства – это красивые, искусно изготовленные предметы из металла, дерева, керамики, текстиля, украшенные резьбой, росписью, вышивкой, чеканкой. Это предметы, которые используются для жизненного благоустройства человека: посуда, одежда, мебель, ткани, ювелирные изделия. Благодаря своему красивому, нарядному виду они не только служат человеку в быту, труде и отдыхе (утилитарная функция), но и доставляют удовольствие, поднимают настроение (эстетическая функция).

В отличие от произведений прикладного искусства произведения *художественного* творчества не предназначены для утилитарного, практического применения. Музыка, живопись, скульптура, танец служат *духовным потребностям* человека, они оказывают сильное эмоциональное воздействие, заставляют переживать радость и горе, восторг и отчаяние, умиротворение или деятельную энергию. В отличие от реальных, житейских переживаний эмоциональные образы в произведениях художественного творчества эстетизированы, т. е. соединяются с чувством прекрасного, создаваемого гармонией звуков, красок, линий, жестов, искусством подражания действительности.

Третьей формой художественно-творческой деятельности является литература.

*Художественная литература* – это письменная форма искусства слова в отличие от устной формы искусства слова – фольклора.

В отличие от прикладного и художественного слова, литература обладает высокой познавательной и идеологической ценностью. Слово – материал художественной литературы – само по себе несет значение, смысл; поэтому с помощью слова художественная литература воздействует не только на душу человека, но и на его сознание, формирует убеждения, мнения, идеи.

К *синтетическим искусствам* относится театр, кинематограф, телевидение. Эти формы творчества соединяют материально-техническую деятельность большого количества людей, прикладное творчество (декорации, реквизит и т.д.) и собственно художественное творчество, в свою очередь объединяющее усилия художников разных форм и видов искусств: художественная литература (тексты драм, сценариев), режиссура, музыка, живопись, актерское искусство.

Эстетическая функция определяет границу между искусством и неискусством, между художественными и нехудожественными предметами. Эта граница достаточно подвижна, так что предметы искусства могут при определенных условиях приобретать статус художественных творений. Условиями такого перехода могут быть: усложнение структуры предмета (нанесение редкого орнамента на предмет, придание ему оригинальной формы; усложнение речи сложной структурой, которую изучает поэтика, и т.д.); перемещение предмета в пространстве (перемещение предмета из сферы быта в культурное пространство: художественную выставку, в музей и т.д.); перемещение во времени (предметы, выполняющие утилитарную функцию, по истечении веков воспринимаются как предметы художественного творчества).

Сфера эстетического шире сферы искусства. Эстетически воспринимаются и приживаются явления природы, которые не искусство, т. е. не результат творческой деятельности человека. Поэтому всякий предмет искусства как результат высокого художественного мастерства выполняет эстетическую функ-

цию, но не всякий предмет, выполняющий эстетическую функцию, является предметом искусства, для этого должны быть приложены искусные руки и творческая фантазия человека.

## **Тема 2. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК СИСТЕМНО-ЦЕЛОСТНОЕ ЕДИНСТВО**

*Произведение как целое. Рама.* Произведение представляет собой художественное целое, а значит, имеет свои границы. В самом тексте есть рама или рамочный текст, по-разному оформляемый в зависимости от литературного рода, жанра, национальной традиции. Рамочными компонентами являются: заглавие, имя (псевдоним) писателя, жанровое обозначение.

Название и жанровый подзаголовок подготавливают читателя к вхождению в мир произведения. В истории литературы много примеров, когда произведения разных авторов и разных эпох имеют одни и те же названия (Н. Чернышевский «Что делать?» и «Что делать?» Л. Петрушевской, «Чайка» А.П. Чехова и «Чайка» Б. Акунина), а также в названии содержатся отсылки к другим произведениям («Коробочка» Н. Коляда, «Мертвые уши» О. Богаев и др). Такого рода названия, несомненно, указывают на связь данных произведений (на уровне героев, сюжета, проблематики и т.д.).

*Мир литературного произведения* – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность. Он включает в себя не только материальные данности, но и психику, сознание человека, главное же – его самого как душевно-телесное единство. Мир произведения составляет реальность как «вещную», так и «личностную».

Понятие «художественный мир произведения» (иногда именуемый «поэтическим», или «внутренним») укоренено в литературоведении, было обосновано Д.С. Лихачевым.

Мир – это художественно освоенная и преображенная реальность. Он многопланов. Наиболее крупные единицы словесно-художественного мира –

персонажи, составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты. Мир включает в себя то, что правомерно назвать компонентами изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы – пейзажи). При этом художественно запечатлеваемая предметность предстает и как обозначенное словами внесловесное бытие, и как речевая деятельность, в виде кому-то принадлежащих высказываний, монологов и диалогов.

Картина изображенного мира складывается из отдельных художественных деталей. Художественная деталь – мельчайшая изобразительная или выразительная художественная подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельная вещь, поступок, психологическое движение и т.п. Деталь практически всегда составляет часть более крупного образа.

*Диалектическое единство формы и содержания.* Традиционно под содержанием понимается вся совокупность сторон, признаков и процессов художественного произведения. Определяющими категориями для содержания становятся тема и идея.

Под формой понимают способ существования, развития и выражения содержания. Центральными понятиями формы являются понятия сюжета и композиции.

Художественное произведение существует в неразрывном единстве содержания и формы. Применительно к художественному произведению справедлива формула Гегеля из «Науки логики»: «Форма есть процесс перехода содержания в форму, а содержание есть процесс перехода формы в содержание». Так, образ может выступать как форма по отношению к действительности, когда действительность есть означаемое, а образ есть обозначающее, но когда образ рассматривается как художественный языковой знак – перед нами отношение содержания к форме.

Форма художественного произведения имеет две основные функции. Первая осуществляется внутри художественного целого, поэтому ее можно

назвать внутренней: это функция выражения содержания. Вторая функция обнаруживается в воздействии произведения на читателя, поэтому ее можно назвать внешней (по отношению к произведению). Она состоит в том, что форма оказывает на читателя эстетическое воздействие, потому что именно форма выступает носителем эстетических качеств художественного произведения. Содержание само по себе не может быть в строгом, эстетическом смысле прекрасным или безобразным – это свойства, возникающие исключительно на уровне формы [Есин, 2003].

*Идея, тема проблема, конфликт.* Центральными понятиями содержания становятся понятия:

- 1) темы, то есть основного наполнения художественного произведения;
- 2) идеи, то есть основного понимания темы автором и читателем.

В учебной, справочной и научной литературе термин «тема» толкуется по-разному. Одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения. Другие – основную общественную проблему, поставленную в произведении.

Тема – это объект художественного отражения, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с обществом в целом, с природой, бытом и т.п.), которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют объективную сторону его содержания [Есин, 2003]. Тематика в таком понимании выступает как связующее звено между первичной реальностью и реальностью художественной, она как бы принадлежит сразу обоим мирам: реальному и художественному.

В литературе можно выделить так называемые вечные темы, то есть темы, связанные с развитием художественных образов-мотивов, художественных образов-топосов и художественных образов-архетипов.

Составляющей идейного мира произведения является художественная идея – главная обобщающая мысль или система таких мыслей (в последнем случае иногда говорят об идейном звучании произведения), авторская тенденция в утверждении темы.

Под проблематикой художественного произведения в литературоведении принято понимать область осмысления писателем отраженной реальности. Это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлеваются размышления и переживания писателя, где тема рассматривается под определенным углом зрения.

*Вопросы и задания для самопроверки:*

1. Дайте определение темы, идеи, проблемы художественного произведения.
2. Определите тему, идею, выявите проблематику рассказа А.П. Чехова «Ванька».
3. Дайте научное объяснение сочетаниям типа: «поэзия – говорящая живопись», «архитектура – застывшая музыка».

### **ТЕМА 3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ**

*Понятие художественного образа.* Художественный образ – одно из ключевых понятий литературоведения, определяет содержание, форму художественного произведения.

Художественный образ – конкретно-чувственная форма воспроизведения и преобразования действительности с позиций эстетического идеала.

Главное отличие художественного образа от других образов действительности заключается в том, что эмоциональная экспрессивность, присущая ему, эстетического характера; он связан с вымыслом; базируется на поэтичности языка.

*Слово и образ.* Художественный образ снимает и преодолевает знаковую природу слова. Между звучанием слова и его семантикой связь произвольная, между семантикой слова и его художественным смыслом связь органичная.

Специфика «словесного» проявляется и в его временной организации. Поскольку речевые знаки сменяются во времени, то и образы, воплощенные в этих знаках, раскрывают динамику превращения вещей.

В эпических и драматических произведениях сюжетная образность преобладает над метафорической, причем двучленность словесного образа состоит здесь не в уподоблении разных вещей, как имеет место в метафоре, а в расподоблении одной вещи, которая претерпевающая метаморфозу во времени, превращается в свою противоположность.

В лирике преобладает метафорическая образность. Если в сюжете мы имеем дело с образом событий, то в лирике – с образом-уподоблением, реализованным через тропы.

*Психология художественного творчества и образного восприятия.* Художественный образ – специфическая категория, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения действительности.

Нельзя понимать художественный образ как только вещное начало. Традиционно специфика художественного образа определяется по отношению к двум сферам:

- к реальной действительности;
- к процессу мышления.

Как отражение реальной действительности художественный образ в той или иной степени наделен:

- чувственной достоверностью;
- пространственно-временной протяженностью;
- предметной законченностью.

Художественному образу присущи, как правило, свойства единичного, реально существующего объекта. Однако художественный образ не может быть отождествлен с реальным объектом, поскольку он выключен из реально существующего пространства и времени. Художественный образ, таким образом, принадлежит к внутреннему видению, иллюзорному миру художественного произведения.

Художественный образ не только отражает и обобщает действительность, раскрывая в единичном вечное, но и, в отличие от абстрактного понятия не разлагает явление на составляющие, он нагляднее. Он сохраняет чувственную предметность и неповторимость.

Художественная специфика образа определяется тем, что он творит новый небывалый мир и творческая природа его определяется двояко:

1. Художественный образ есть продукт воображения.

2. В отличие от чисто психических образов фантазии, в художественном образе достигается преобразование действительности, создается единичная вещь.

Так возникает замкнутая композиция: сознание –художественный образ – действительность. Но возвращение к действительности у художественного образа не пассивное, так как перед нами преобразенная действительность.

*Структура художественного образа и его свойства.* Применительно к литературе художественный образ базируется на основе поэтического языка, в основе которого лежит многозначность слова. Два основных компонента: предметный и смысловой, то есть сказанное и подразумеваемое (предметный план и смысловой). В художественном произведении один предмет явлен через другой, это источник порождения всякого образа, при этом художественный образ может как обличать, так и затруднять восприятие предмета – объяснить неизвестное известным, а известное – неизвестным.

Структура художественного образа определяется формулой: одно через другое. Такая структура своими корнями уходит в древнее мирозерцание, когда мыслилась возможность всеобщего.

*Виды образов.* Так как в образе вычленяются два основных компонента – предметный и смысловой, то возможна предметная, обобщённо-смысловая и структурная классификация.

1. Предметная:

- образы-детали;
- образ-фабула;
- образы характеров и обстоятельств;
- образы судьбы и мира.

## 2. Смысловая:

- индивидуальные;
- характерные;
- типические;
- образы-мотивы;
- топосы;
- архетипы.

3. По структуре: автологические и металогические. Л.В. Чернец выделяет образы-персонажи, образы-представления (все описания) и образ – первичный голос (образ автора, повествователя и т.п.) [Чернец, 2006].

### *Приемы создания образов – персонажей:*

- внешние черты портрета персонажа;
- характер персонажа – описание черт характера, особенностей личности, привязанностей, симпатий и антипатий, убеждений, идеалов персонажа;
- в системе сюжета – через поступки персонажа;
- прямая авторская характеристика персонажа;
- роль пейзажа в жизни персонажа;
- интерьер как характеристика персонажа;
- языковая характеристика персонажа;
- характеристика персонажа другими персонажами;
- художественная деталь как символическая характеристика сущности персонажа, его внутреннего состояния в данный момент или постоянно;
- авторская характеристика.

### *Виды образов – персонажей:*

1. Образ – персонаж или действующее лицо – эти образы нейтральны, равноправны, они как все, как любой из нас.

2. Литературный характер – это совокупность умственных, эмоциональных, действенно-практических и физических качеств человека, собранных в одном образе личности в литературном произведении.

3. Тип, или типический характер, – это образ, в индивидуальной форме которого раскрывается сущность или существенные черты какого-либо явления, времени, социальной группы, народа и т.п.

4. Герой – это только положительный типический характер.

Систему персонажей художественного произведения составляют все виды образов по содержанию – это только образы людей, они располагаются по возрастанию обобщенности этих образов, при этом каждый из них сохраняет конкретность и единичность, имеет свою индивидуальность: персонаж или действующее лицо; литературный характер; тип или типический характер; герой.

#### *Вопросы и задания для самопроверки*

1. Дайте определение художественному образу. Укажите, чем отличаются образ и художественный образ.

2. Укажите черты общности и отличия образа-персонажа, действующего лица, героя, характера, типа.

3. Чем образ автора отличается от повествователя, рассказчика, лирического героя?

4. Определите функцию пейзажа в рассказе В.П. Астафьева «Падение листа».

5. Сопоставьте живописное и литературное произведения (по выбору), выявив специфику словесного художественного образа. При сопоставлении необходимо использовать теоретические понятия «предмет искусства», «художественный образ», «содержание и форма», «пафос произведения». Материал для сопоставления:

– А. Куинджи «Луная ночь на Днепре» и А. Пушкин «Тиха украинская ночь» или Н. Гоголь «Страшная месть» («Чуден Днепр при тихой погоде»);

– И. Шишкин «На севере диком...» и М. Лермонтов «На севере диком...»;

– И. Репин «Под конвоем. По грязной дороге» и Н. Некрасов «Перед дождем»; – М. Врубель «Демон поверженный», «Голова Демона» и А. Блок «Демон» (1910), «Незнакомка» и др.

6. Сопоставьте литературное произведение и его кинематографическую интерпретацию (по выбору студента):

– Шекспир У. «Укрощение строптивой» и одноименный художественный фильм 1961 г. (СССР) режиссера Сергея Колосова: сравните образы Катарины и Петруччо в пьесе и в исполнении Людмилы Касаткиной и Андрея Попова в указанном фильме;

– Шекспир У. «Укрощение строптивой» и одноименный художественный фильм 1967 г. (США, Италия) режиссера Франко Дзеффирелли: сравните образы Катарины и Петруччо в пьесе и в исполнении Элизабет Тейлор и Ричарда Бёртона в указанном фильме;

– Шекспир У. «Гамлет» и одноименный художественный фильм 1964 г. (СССР) режиссера Григория Козинцева: сравните образ Гамлета в трагедии Шекспира и в исполнении Иннокентия Смоктуновского в указанном фильме;

– Шекспир У. «Король Лир» и одноименный художественный фильм 1970 г. (СССР) режиссера Григория Козинцева: сравните образ короля Лира в трагедии Шекспира и в исполнении Юри Ярвета в указанном фильме.

7. Проанализируйте, придерживаясь плана, образ Степки в рассказе «Мастер» В.М. Шукшина.

### *План анализа образа-персонажа*

1. Социальное и материальное положение.
2. Портретная характеристика.
3. Характеристика персонажа через его действия и поступки (в системе сюжета).
4. Прямая авторская характеристика
5. Самохарактеристика персонажа:
  - А) речевая характеристика;

Б) психологический анализ – подробное, в деталях воссоздание чувств, мыслей, побуждений – внутреннего мира персонажа; т.е. движения внутренней жизни героя.

6. Характеристика героя другими действующими лицами.
7. Роль интерьера в раскрытии персонажа
8. Роль пейзажа в раскрытии образа персонажа.

## РАЗДЕЛ II. ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### ТЕМА 4. СЮЖЕТ И ФАБУЛА

#### ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. КОМПОЗИЦИЯ

*Место и роль сюжета и фабулы в художественном произведении.* Сюжет упорядочивает мир произведения в его временной протяженности. Функции сюжета многообразны: воплощение конфликтов, раскрытие характеров, мотивировка их развития, введение новых лиц и пр. Последовательность событий не может не быть временной и в концентрическом сюжете (при котором преобладают причинно-следственные связи), и в хроникальном, и при сочетании обоих этих принципов сюжетосложения. Классическая схема концентрического сюжета включает завязку, развитие действия, кульминацию, развязку; хроникальный сюжет состоит из цепи эпизодов (часто имеющих концентрические микросюжеты).

В произведение могут вводиться сюжеты, внешне не связанные с основным действием: вставные новеллы, а также притчи, басни, маленькие пьески, сказки и др. Тем значительнее внутренняя, смысловые отношения между вставным и основным сюжетами.

Традиционен прием сюжетного обрамления, в котором вводится рассказчик (рассказчики). Обрамление может усиливать смысл, идею рассказанной истории или, напротив, корректировать рассказ, спорить с ним.

Организация повествования в сюжете, тем более в сюжете многолинейном, а также в системе сюжетов предоставляет автору возможность самого широкого выбора приемов повествования. Если естественный ход событий может быть только один, то способов нарушить его в изложении, перемешать с другими сюжетами, «растянуть» одни эпизоды и «сжать» другие — множество.

В литературоведении существует проблема соотношения понятий «сюжет» и «фабула».

Сюжет – сами события, а фабула – это рассказ о событиях точка зрения [Поспелов, 1988]. В фабуле заключаются основные мотивы, определяющие динамику развития событий в конкретном произведении. Важнейшим признаком сюжета является возможность наличия предыстории или предсказания дальнейшей судьбы героя (в форме снов, видений и т.п.).

В зависимости от соотношения сюжета и фабулы в конкретном произведении говорят о разных видах и приемах композиции сюжета. Когда события сюжета линейно располагаются в прямой хронологической последовательности без каких-либо изменений композицию называют прямой или фабульной последовательностью. Более сложен прием, при котором о событии, случившемся раньше остальных, мы узнаем в самом конце произведения – этот прием называется умолчанием. Прием этот позволяет держать читателя в неведении и напряжении до самого конца, а в конце поразить его неожиданностью сюжетного поворота. Благодаря этим свойствам прием умолчания почти всегда используется в произведениях детективного жанра, хотя, разумеется, и не только в них. Другим приемом нарушения хронологии или фабульной последовательности является так называемая ретроспекция, когда по ходу развития сюжета автор делает отступления в прошлое, как правило, во время, предшествующее завязке и началу данного произведения. Фабульная последовательность может быть нарушена таким образом, что разновременные события даются вперемешку; повествование все время возвращается из момента совершающегося действия в разные предыдущие временные пласты, потом опять обращается к настоящему, чтобы тотчас же вернуться в прошлое. Такая композиция сюжета часто мотивирована воспоминаниями героев. Она называется свободной композицией [Есин, 2003].

В основе сюжета лежит конфликт, то есть некое противостояние между героями, либо внутреннее противоречие, внутренний конфликт).

На формальном уровне следует различать несколько видов конфликтов. Самый простой – это конфликт между отдельными персонажами и группами персонажей. Более сложный вид конфликта – это противостояние героя и уклада жизни, личности и среды (социальной, бытовой, культурной и т.п.). Отличие от первого вида в том, что герою здесь не противостоит никто конкретно, у него нет противника, с которым можно было бы бороться, которого можно было бы победить, разрешив тем самым конфликт. Третий вид конфликта – это конфликт внутренний, психологический, когда герой не в ладу с самим собой, когда он несет в самом себе те или иные противоречия, заключает в себе иногда несовместимые начала.

С другой точки зрения можно выделить два типа конфликтов. Один тип – он называется локальный – предполагает принципиальную возможность разрешения при помощи активных действий; обычно герои и предпринимают эти действия по ходу сюжета. Вторым типом конфликтов – он называется субстанциональный – рисует нам устойчиво конфликтное бытие, причем немислимы никакие реальные практические действия, могущие разрешить этот конфликт. Условно этот тип конфликта можно назвать неразрешимым в данный период времени. [Есин, 2003].

*Композиция. Художественная функция композиции.* Композиция (от лат. *compositio* – составление, соединение) – соединение частей, или компонентов, в целое; структура литературно-художественной формы. Композиция – соединение частей, но не сами эти части; в зависимости от того, о каком уровне (слое) художественной формы идет речь, различают аспекты композиции. Это и расстановка персонажей, и событийные (сюжетные) связи произведения, и монтаж деталей (психологических, портретных, пейзажных и т. д.), и повторы символических деталей (образующих мотивы и лейтмотивы), и смена в потоке речи таких ее форм, как повествование, описание, диалог, рассуждение, а также смена субъектов речи, и членение текста на части (в том числе на рамочный и основной текст), и несовпадение стихотворного ритма и метра, и динамика речевого стиля, и многое др.

Пространственные связи организуют не только описания в литературе. В предметном мире любого произведения в той или иной степени неизбежен пространственный принцип композиции. В эпосе и драме он проявляется прежде всего в соотнесенности персонажей как характеров.

В художественном произведении выделяют внешнюю композицию (деление на части, главы, акты, действия, строфическое членение и т.д.), или архитектонику, и внутреннюю композицию.

*Композиционные приемы.* В литературоведении выделяют четыре основных приема: повтор, усиление, противопоставление и монтаж.

Повтор – один из самых простых и в то же время самых действенных приемов композиции. Он позволяет усилить определенные мотивы, образы, идеи, придать композиционную стройность произведению.

Часто повторяющаяся деталь или образ становится лейтмотивом всего произведения. Разновидность повтора – рефрен в стихотворных произведениях.

Близко к повтору прием усиления. Этот прием применяется в тех случаях, когда простого повтора недостаточно для создания художественного эффекта, когда требуется усилить впечатление путем подбора однородных образов или деталей.

По принципу усиления действует подбор художественных образов в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре»: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх».

Противоположный повтору и усилению – прием противопоставления. Из самого названия ясно, что этот композиционный прием основан на антитезе контрастных образов (Они сошлись. Волна и камень,/ Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой (А.С. Пушкин).

В более широком смысле противопоставлением называется всякое противопоставление образов. Противопоставление – очень сильный и выразительный художественный прием, на который всегда надо обращать внимание при анализе композиции.

*Вопросы и задания для самопроверки:*

1. Дайте определение ключевым понятиям темы: конфликт, ситуация, коллизия, система характеров (персонажей), сюжет, фабула, композиция, композиционные приемы, вводные эпизоды, лирические отступления, хронотоп.

2. Проанализируйте сюжет и фабулу рассказа А.Н. Толстого «Русский характер».

3. Определите, какой композиционный прием является принципом композиции в следующих произведениях:

А.С. Пушкин «Пир во время чумы»,

Н.В. Гоголь «Портрет»,

О. Генри «Дары волхвов»,

И.А. Бунин «Легкое дыхание».

3. Подберите примеры из художественных произведений на каждый композиционный прием.

## **ТЕМА 5. СТИХ И ПРОЗА. СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

*Поэзия и проза. Принципы разграничения.* Поэзия и проза представляют собой глубоко своеобразные сферы искусства слова, различающиеся и по форме, и по содержанию, и по своему месту в истории литературы.

Распространено мнение, что художественная проза по своей организации не имеет принципиальных отличий от обычной разговорной и письменной речи людей. В то же время многие исследователи, а также и мастера прозы утверждают, что в прозаических жанрах есть своя сложная и внутренне закономер-

ная ритмическая структура, принципиально отличающаяся от стихотворного ритма.

В прозе господствуют существенно иные способы и формы словесной образности, чем в поэзии. Так, различные виды тропов, часто играющие большую роль в поэтической речи, занимают в прозе явно менее значительное место. Для прозы характерно прежде всего взаимодействие разных речевых планов: речи автора, рассказчика, персонажей. Во взаимоотражении этих речевых планов совершается художественное осмысление и оценка изображаемого [Кожин, 1987].

Распадение словесного искусства на поэтическую и прозаическую формы совершается по той причине, что в поэзии приходит в действие механизм межплановой («вертикальной») рекуррентности, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутривидовой («горизонтальной») рекуррентности [Смирнов, 2001: 57-58].

*Основы стиховедения. Системы стихосложения.* Метрическая система стихосложения (система античного стихосложения) присуща языкам, в которых гласные звуки резко отличаются друг от друга по долготе, т. е. по относительной длительности произношения, и это различие является важным и существенным признаком фонетического строя языка (к таким языкам относились древнегреческий и латинский, из современных — арабский). Античный метрический стих строился на упорядоченном чередовании долгих и кратких слогов. При этом считалось, что долгий слог произносится вдвое дольше краткого.

Силлабическое стихосложение характерно для языков, в которых ударение постоянно находится на определенном месте (например, во французском — на последнем слоге слова, в польском — на предпоследнем и т. д.). Силлабический стих основан на равном количестве ударений в строке с постоянной цезурой после 5-го или 6-го слогов. Распространенными являются 11-сложник и 13-сложник с константной цезурой после 5-го или 6-го слогов.

Тоническая система (от греч. *tonos* — тон, напряжение, ударение) основана на равном количестве ударений в строке.

Силлабо-тоническая система размеров (метров) основана на упорядоченном, регулярном чередовании ударных и безударных слогов. Как и в античном метрическом стихе, каждый стих – так считали Тредиаковский и Ломоносов – состоит из повторяющихся однообразных стоп. Каждая стопа состоит из одного ударного и одного или двух безударных слогов. Порядок слогов в стопе играет существенную роль.

Стихотворные размеры делятся на две группы, отличающиеся друг от друга по характеру стоп: двусложные и трехсложные. В двусложных размерах стопа состоит из одного ударного и одного безударного слога, в трехсложных – из одного ударного и двух безударных слогов.

Названия стоп были заимствованы по аналогии из античного греческого стиха. В двусложных размерах стопа с первым ударным слогом называется хореем ( \_ U ), со вторым ударным — ямбом ( U \_ ). В трехсложных размерах стопа с первым ударным называется дактилем ( \_ U U ), со вторым ударным — амфибрахием ( U \_ U ) и с третьим ударным — анапестом ( U U \_ ) [Холшевников, 2001].

*Фоника. Звуки стихотворной речи. Понятие рифмы. Звуковые повторы внутри стиха.* Фоника – отдел теории стиха, изучающий его звуковую организацию. При широком толковании термина фоника в последнюю включается и учение о стихотворной ритмике. Однако более обычным и более четким является ограничение понятия «фоника» изучением сочетаний гласных и согласных звуков в звуковых комплексах и их конструктивной функции в организации стихового ряда. В силу этого учение о рифме как о звуковом повторе относится к фонике, а ритмообразующая ее роль входит в теорию ритма и композиции стиха.

Сумму всех средств звуковой организации стиха обычно называют инструментарием. При анализе фонической организации стиха следует иметь в виду, что число звуков каждого языка сравнительно невелико, вследствие чего близкое соседство одинаковых звуков в ней всегда в некоторой степени наличествует, не будучи признаком ее художественной организации. Поэтому о

звуковых повторах в стихе нельзя говорить отвлеченно, а лишь в сопоставлении с фонетической системой данного языка.

Существует несколько подходов к определению аллитерации. Западные лингвисты называют аллитерацией повтор и согласных, и гласных звуков в начале близко расположенных ударных слогов. Отечественные лингвисты называют аллитерацией повтор согласных в любых позициях. Ассонанс – это повторение ударных гласных внутри строки или фразы.

Звуковая выразительность речи прежде всего заключается в ее благозвучии, гармонии, в использовании ритма, рифмы, аллитерации (повторение одинаковых или сходных согласных звуков), ассонанса (повторение гласных звуков) и других средств.

Аллитерация – литературный приём, состоящий в повторении одного или нескольких согласных звуков. Подразумевается бóльшая по сравнению со среднеречевой частотность этих звуков на определённом отрезке текста или на всём его протяжении.

Основными функциями аллитерации являются звукоподражание («Шипенье пенистых бокалов // и пунша пламень голубой» — А.С. Пушкин)

Ассонанс – приём усиления изобразительности текста путём повторения гласных звуков. В основе ассонанса обычно оказываются только ударные звуки, так как в безударном положении гласные часто изменяются. Поэтому иногда ассонанс определяют как повторение ударных или слабо редуцированных безударных гласных.

Работа с лирическим произведением на занятиях по литературоведению, как правило, связана с анализом метрико-ритмической структуры, художественной речи, композицией лирического сюжета. Мало значения, как правило, уделяется изучению эвфонии и звуковой семантике, хотя исследователи находят тесную связь между звуковой тканью стихов и их смыслом. Основой такой связи является традиционная семантизация отдельных звуков и созвучий речи. Ломоносов, ссылаясь на авторов древних практик, так определил основное содержание некоторых звуков в своем «Кратком руководстве к красноречию»

(1748): «... звук *e* может выражать приятное, звуки *o*, *y*, *ы* – сильные страсти, уныние, боль, *л* выражает мягкость, *р* – агрессивность, звук *a* пригоден для выражения великолепия, великого пространства, глубины и высоты» (цит. по: [Гаспаров, 2000: 10] ).

Поэты иногда приписывают звукам речи цветовые и тактильные ощущения. Французский поэт Артюр Рембо в своем знаменитом цветном сонете описал цветовые характеристики звуков, воспроизвел красочные образы, целые миры, с которыми в его сознании ассоциируется цветовая и звуковая тональность отдельных гласных:

А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый,  
О – синий... Гласные, рождений ваших даты  
Еще открою я... А – черный и мохнатый  
Корсет жужжащих мух над грудой зловонной.

Е – белизна шатров и в хлопьях снежной ваты  
Вершина, дрожь цветка, сверкание короны;  
И – пурпур, кровь плевка, смех, гневом озаренный  
Иль опьяненный поканьем в час расплаты.

Такое восприятие звуков речи, синтезированное с звуковыми, вкусовыми и другими чувственными ощущениями, чаще всего очень субъективно. Например, М.Ю. Лермонтов ощущает созвучие – *лю* – как сладкое и влажное:

Я без ума от тройственных созвучий  
И влажных рифм — как, например, на Ю.

Примерами таких созвучий поэт называет *люблю/ловлю*. В первом варианте стихотворения вместо *влажных рифм* было *сладких рифм*.

В. Хлебников, напротив, «л» ассоциирует с ощущением твердого, вязкого и неподвижного:

Когда вода — широкий камень,  
Широкий пол из снега,  
Мы говорили — это лед.

Лед — белый лист воды.

<...>

Если шириною площади остановлена точка — это *Эль*.

Сила движения, уменьшенная

Площадью приложения, — это *Эль*.

Тем не менее традиция высокой употребляемости фоном в определенном эмоционально-смысловом аспекте создала их семантические ореолы, позволяющие снять дополнительную информацию со звукового уровня художественного текста.

Каждый звук связан с определенной семантикой. Например, гласные звуки. Звук А. При произнесении звука А рот открыт, воздух свободно проходит сквозь ротовую полость, не встречая преград. Открытость, чистота звучания А придают ему «светлый» тон. С ними ассоциируется чувства простора, полноты, величия, уравновешенности, силы, мощи (К. Тарановский). Открытая, ничем не защищенное пространство рта при артикуляции А как бы выражает доверие к миру, приятие его. «А» называют звуком контакта (Г. Гачев). На отклик люди обычно отзываются междометием «А»: «Саша!» - «А!» Все эти ассоциации создают соответствующий семантический ореол ассонанса А.

### Звезда

Упал на землю солнца красный круг.

И над землей, стремительно блистая,

Приподнялась зеркальность золотая

И в пятнах пепла тлела. Все вокруг

Вдруг стало и — туманисто и — серо...

Стекло зеленое бирюза,

И яркая заяснилась слеза —

Алмазная, алмазная Венера.

(А. Белый)

Рифма *блистая/ золотая* в лексическом и фонетическом плане дает основной светлый фон, который в центральной части стихотворения усиливается

ассонансом А: «Прип[а]днялась зеркальн[а]сть з[а]л[а]тая». Эмоционально-семантический ореол А соответствует великолепной картине заката солнца. Ассонансная густота А нарастает, в финальных стихах достигает высшей точки в повторе слова с четырехкратным и единственным звуком А *алмазная* – эпитетом звезды, затем спадает в безударном А, заканчивающем последний стих.

Звуки О, У, Ы. Эти гласные узкие, закрытые, низкие по тону, в древних, классических и современных поэтиках связывают с душевным состоянием глубокой внутренней сосредоточенности, с эмоциями уныния, тоски, с ощущениями боли, страдания. Вяч. Иванов, анализируя звуковую систему поэмы А.С. Пушкина «Цыганы», где он наблюдает предпочтение гласного звука У, так характеризует его: «То глухой и задумчивый, уходящий в былое и минувшее, ... то унылый, смуглая окраска этого звука...» (цит. по [Шкловский, 1990: 47]). «Темные», «неустойчивые» гласные О, У, Ы контрастируют, таким образом, со «светлым», «устойчивым» звуком А. Такой контраст намеренно или интуитивно используют поэты: К. Тарановский рассматривает вокалическую организацию стихотворения М. Лермонтова «Молитва»: « В первой строке «Молитвы» преобладает именно диффузность: из одиннадцати ударных гласных – семь У, два И, одно Ы, а среди безударных тоже преобладают И и У:

В минуту жизни трудную

Теснится ль в сердце грусть:

Одну молитву чудную

Твержу я наизусть.

Ударных А в сильных позициях в этой строфе нет. Этот звук появляется лишь во второй строфе, причем в трех очень знаменательных эпитетах:

Есть сила благодатная

В созвучье слов живых,

И дышит непонятная,

Святая прелесть в них.

Этим самым «благодатная сила» и «непонятная святая прелесть» вступают в резкий контраст с «трудной минутой жизни [Тарановский, 2000: 351].

Примером совпадения «темной» символики звуков У, О и смысла стихов является начало стихотворения А.С. Пушкина «Бесы»:

Мчатся тучи, вьются тучи;

Невидимкою луна

Освещает снег летучий;

Мутно небо, ночь мутна.

[б], [п], [д], [т] – смычные, шумные, взрывные согласные по самой своей артикуляции принадлежат звукам преодоления преграды, сопротивления. Аллитерация этих звуков несет семантику борьбы, энергии. Например, в стихах Е. Евтушенко.

А море **бу**хало

О **бу**ты

**Бу**хты

Мы **бы**ли

**Бу**дто

**Бу**нт

Против **бу**нта!

Скопление взрывных согласных **б, д, т** выполняет и звукоподражательную функцию, изображая удары тяжелых волн о гранит набережной, и в то же время – семантическую, выражая энергию бунта, борьбы, протеста молодого поколения.

Инструментовка взрывных согласных в романтических стихах Н. Гумилева также соответствует их смыслу:

Или, **бу**нт на **бо**рту обнаружив,

Из-за **по**яса рвет **пи**столет.

[м], [н] – носовые сонанты – участвуют в инструментовке образов неба, тумана, мглы или сна:

В тумане **утрен**нем **невер**ными шагами.

(В.Соловьев)

**Небо нас совсем свело с ума.**

(Ин. Анненский)

В завершение семантической характеристики звуков поэтического языка следует еще раз напомнить, что эмоционально-смысловая окраска звуков самих по себе является спорной, нерешенной проблемой. Семантизация звуков и звуко сочетаний совершается в лексико-семантическом контексте каждого стихотворного текста и может получать весьма субъективное решение у того или иного поэта. Иногда, несмотря на очевидную упорядоченность звукового ряда, определить его содержание в связи со значением слов не представляется возможным. Например, аллитерация смычных шумных **п, т** в стихе Пушкина «Пастух, плетя свой пестрый лапоть...» не реализует своей энергетической семантической окраски, как в стихе «Пора, пора, покоя сердце просит...», тогда как в стихах Вяч. Иванова семантика взрывных **п, т** выражена вполне, раскрывает смысл стихотворения:

**То о трупы, трупы, трупы**

**Спотыкаются копыта...**

*Вопросы и задания для самопроверки:*

1. Дайте определения следующим понятиям: ритм, стопа, метр, размер, тоническая система стихосложения; силлабическая система стихосложения, силлабо-тоническая система стихосложения, дольник, тактовик, акцентный стих, рифма, виды рифм, стихопроза.

2. Определите по образцу метр и размер следующих стихотворений:

Лермонтов М. Ю. «Выхожу один я на дорогу...».

Лермонтов М. Ю. «Парус».

Майков А. Н. «Дорог мне, перед иконой...».

Майков А. Н. «Весна! выставляется первая рама...».

Некрасов Н. А. «Несжатая полоса».

Некрасов Н. А. «В стороне от больших городов...».

Полонский Я. П. «Заплетя свои темные косы венцом...».

Полонский Я. П. «Развалину башни, жилище орла...».  
Пушкин А. С. «Я помню чудное мгновенье...».  
Толстой А. К. «Колокольчики мои, цветики степные...».  
Тютчев Ф. И. «Как сердцу высказать себя?».  
Фет А. А. «На заре ты ее не буди...».  
Фет А. А. «Я жду... Соловиное эхо...».

Образец

Федор Иванович Тютчев.

\* \* \*

Умом Россию не понять,	(ударные слоги: 2, 4, 8)
Аршином общим не измерить:	(2, 4, 8)
У ней особенная стать –	(2, 4, 8)
В Россию можно только верить.	(2, 4, 6, 8)

28 ноября 1866

– –' / – –' / – – / – –' /  
– –' / – –' / – – / – –' / –  
– –' / – –' / – – / – –' /  
– –' / – –' / – –' / – –' / –

Катрен, перекрестная рифмовка, 4-стопный ямб.

Для самостоятельной работы по теме по эвфонии поэтической речи можно предложить анализ инструментовки стихотворений А. Белого «Утро», К. Бальмонта «Челн томленья», М.Ю. Лермонтова «Бой», М. Цветаевой «Расстояние, версты, мили»).

## ТЕМА 6. ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

*Понятие языка художественного произведения. Специфика художественной речи*

Язык – сложное явление по своему устройству, по своей роли (функциям) в обществе. И рассматривать язык можно с разных сторон. В самом общем виде современная наука определяет язык как стихийно возникшую в человеческом обществе и развивающуюся систему знаков, служащую орудием общения. Однако язык включает в себе возможности художественного, эстетически осмысленного и направленного употребления.

В художественной литературе язык является основным средством, при помощи которого писатель создаёт художественные образы, картины жизни, характеры. Язык – основной материал художника слова, словарь, и абстрактная система грамматических правил и норм, общих для всех носителей национального языка. В отличие от языка речь материальна, она воспринимается органами чувств; речь конкретна, ситуативна, она направлена на общение или сообщение в определенной конкретной ситуации, речь индивидуальна, она отражает индивидуальные особенности артикуляции, тембра голоса, интонации, языковой культуры говорящего лица; речь экспрессивна, эмоциональна, выражает отношение говорящего к предмету высказывания.

Отличия художественной речи от естественной, практической заключаются в следующем: 1) художественная речь организована специальными средствами, не свойственными естественной речи: ритмика, рифма, инструментовка; 2) художественная речь высокоорганизована: перестановка, замена, исправление любого слова нарушит ритм, строй и смысл; 3) в отличие от практической речи не действуют правила логики, так как она иносказательна, прямой смысл высказывания говорящий часто выражает в скрытой странной нелогичной форме; 4) художественная речь информативно-избыточная, в отличие от «экономной» практической.

### *Функция художественной речи*

Художественная речь выполняет эстетическую функцию, проявление которой можно усматривать в совершенстве языковой формы, в гармонии содержания и формы, в ясности, четкости, лаконизме, изяществе, простоте, стройности словесного выражения. Выразительность и образность художественного текста создается с помощью языковых единиц разного уровня: фонетических, лексических, морфологических, синтаксических.

Мастерство художника заключается в том, чтобы не просто умело, но и творчески использовать возможности языка. Удачное употребление предложения внимательному читателю может доставить эстетическое удовольствие, помогает раскрыть замысел автора, представить в деталях объект изображения. Остановимся на небольшом отрывке из повести А. Н. Толстого «Детство Никиты». Текст описывает разговор Никиты с мальчиками, которые хвастаются и придумывают невероятные события, которые с ними будто бы происходили. За дверями комнаты стоит сестра мальчиков Анна, которая с любопытством слушает и пытается принять участие в разговоре, объясняет Никите, что братья фантазируют.

«Лешка, круглолицый, вихрастый, без передних зубов, рассказывал:

- В прошлую пасху в подкучки играли, так я яиц наиграл. Ел, ел, потом живот во - раздуло!

Анна проговорила за дверью, боясь, чтобы Никита не поверил Лешке:

- Неправдычка. Вы ему не верьте.

- Ей богу, сейчас встану, - пригрозил Лешка.

За дверью тало тихо.

Володя, старший, смуглый курчавый мальчик, сидевший поджав ноги, на перине, сказал Никите:

- Завтра пойдем на колокольню звонить. Я начну звонить - вся колокольня трясется.левой рукой в мелкие колокола - дирлинь, дирлинь, а этой рукой в большой - бум. А в нем сто пудов.

- Неправдычка, - прошептали за дверью.»

Весь текст очень выразителен, но мы обратим внимание только на одно последнее предложение: «Прошептали за дверью»; оно неопределенно-личное, сказуемое стоит во множественном числе, то есть действие совершают какие-то неизвестные лица (мы не знаем, кто именно, или это нам не важно), но из контекста совершенно ясно, что шепчет Анна. Далее текст построен таким образом, что и на дальнейшие рассказы мальчиков девочка реагирует так же и авторские ремарки поясняют: «Еле слышно вздохнули за дверью», «За дверью всхлипнули». Зачем же А. Н. Толстой употребляет неопределенно-личные предложения? Видимо, можно это объяснить так: повествование ведется от 3-го лица, но все происходящее как бы видится глазами маленького Никиты, поэтому в этой сцене Никита, а с ним и читатель, находится в комнате, из которой не видно, что делается за дверью (когда мы описываем звуки, доносящиеся из другого помещения, мы обычно употребляем именно эти предложения). Кроме того, с помощью этого приема очень хорошо передается детская психология: с точки зрения братьев и Никиты, Анна – «девчонка», человек второго сорта, не стоит обращать на нее внимание, она не заслуживает общения на равных, поэтому для мальчиков пренебрежение к ней выражается в том, что они думают о ней, как о чем-то, что им мешает за дверью, а не как о полномочном собеседнике. находка писателя очень удачна, она оживляет текст и стоит в ряду тех приемов, с помощью которых он так тонко раскрывает нам внутренний мир детей.

Словами можно описать любую реальную ситуацию. Но с помощью слов можно создать и любую нереальную, потенциальную ситуацию. Еще Аристотель указывал, что поэт в отличие от историка пишет не о том, что есть или было, а о том, что могло бы быть. Создание вероятной ситуации происходит за счет иносказания, в основе которого лежит механизм переименования, уподобления, переноса, замещения.

Виды иносказаний – перифраз, метонимия, метафора, эпитет, оксюморон, аллегория, символ.

С помощью иносказаний художник создает новые образы, моделирует потенциальные миры, выражает эстетическое отношение к описываемым явлениям, делает наглядными, чувственно-ощутимыми отвлеченные понятия, передаёт индивидуальную точку зрения на мир и вещи [Козлова, 2003: 179].

*Вопросы и задания для самопроверки:*

1. Назовите отличительные особенности художественной речи.
2. Какую функцию выполняет художественная речь?
3. Прочитайте фрагмент из рассказа М. Горького «9-ое января». Укажите, в каком значении используется местоимение «он» в представленном отрывке. Какова стилистическая функция этого местоимения?

«Больше всего говорили о «нем», убеждали друг друга, что «он» добрый, сердечный и все поймет... Но в словах, которых рисовали его образ, не было красок. Чувствовалось, что о «нем» давно, а может быть, и никогда - не думали серьезно, не представляли себе живым реальным лицом, не знали, что это такое, и даже плохо понимали - зачем «он» и что можно сделать? Но сегодня он был нужен, все торопились понять его и, не зная того, который существовал в действительности, невольно создавали в воображении своем нечто огромное. Велики были надежды, они требовали великого для опоры своей.»

4. Довольно широко распространено в художественных текстах использование формы 2-го лица единственного лица настоящего и будущего времени глаголов со значением обобщенности. Часто обращается к этому приему А.И. Куприн, например, его рассказ «На глухарей» начинается так: «Я не могу себе представить, какие ощущения в мире могут сравниться с тем, что испытываешь на глухаринной охоте. В ней так много неожиданного, волнующего, таинственного, трудного и прелестного, что этих впечатлений не забудешь никогда в жизни». Какого эффекта добивается писатель, используя эти формы?
5. Установите происхождение и определите основу для переносного значения слов в следующих метафорах:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?

Иль никогда, на голос мщенья,

Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,

Покрытый ржавчиной презренья?..

(М. Лермонтов)

Я клавишей стаю кормил с руки

Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.

(Б. Пастернак)

6. Выделите и опишите средства иносказания в отрывке из романа Г. Яхиной «Дети мои».

«О, как изменился за прошедшее время Гнаденталь! О, как изменились и люди в нем! Печать разрухи и многолетней печали легла на фасады домов, улицы и лица. Стройная геометрия, некогда царившая здесь, утратила чистоту линий: прямизна улиц нарушена развалинами, крыши скривились, створки окон, дверей и ворот покосились уродливо. Дома покрылись морщинами трещин, лица – трещинами морщин. Покинутые дворы зияли, как язвы на теле. Почерневшие мусорные кучи – как лиловые опухоли. Зброшенные вишневые сады – старческие лохмы. Опустелые поля – лысины. Казалось, цвета и краски покинули этот сумрачный край: и потемневшая побелка домов, и наличники, и высохшие деревья, и сама земля, и бледные лица жителей, их поседевшие усы и брови – все стало одинаково серым, цвета волжской волны в ненастный день. Лишь красные флажки, звезды и стяги, щедро украсившие местный пейзаж, горели вызывающе ярко и нелепо, как кармин на губах умирающей старухи.»

7. Определите, какой прием использует В. Маяковский в приведенном отрывке из его поэмы «Облако в штанах»:

Слышу:

тихо,

как больной

с кровати,

спрыгнул нерв.

И вот,  
Сначала прошелся  
едва-едва,  
потом забегал,  
взволнованный,  
четкий.  
Теперь и он и новые два  
Мечутся отчаянной чечеткой.  
Рухнула штукатурка в нижнем этаже.  
Нервы  
большие,  
маленькие,  
многие!  
скачут бешеные,  
и уже  
у нервов подкашиваются ноги!

## ТЕМА 7. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ

*Художественная литература как динамическая, исторически изменяющаяся система жанров, ассоциирующихся в виды и роды.* Роды и жанры литературы – один из мощнейших факторов, обеспечивающий единство и преемственность литературного процесса.

«Род литературный, – пишет Н. Д. Тмарченко, – категория, введенная, с одной стороны, для обозначения группы жанров, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой – для дифференциации важнейших, постоянно воспроизводимых вариантов структуры литературного произведения» [Тмарченко, 2001: 882].

Традиция родового членения литературы заложена в античности: в трудах Платона «Государство», Аристотеля «Поэтика».

В трактате «Государство» утверждается, что Поэт может, во-первых, напрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых, строить произведение 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). Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем без привлечения речи действующих лиц (др.-греч. *diegesis*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (др.-греч. *mimesis*).

Сходные суждения о родах поэзии высказаны в третьей главе «Поэтики» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (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, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

Роды, таким образом, понимались в античности как типы отношений высказывающихся (носителей речи) к художественному целому, то есть как словесно-художественные формы.

В XIX веке, первоначально в эстетике романтизма литературные роды стали мыслиться как типы художественного содержания. Классическую схему членения литературы на роды предложил Г. Гегель. Несколько упрощая гегелевскую терминологию, можно сказать, что в основе эпоса лежит объективность, то есть интерес к миру самому по себе, к внешним по отношению к автору событиям. В основе лирики – интерес к внутреннему миру индивида (прежде всего автора), то есть субъективность. Драму же Гегель считал синтезом лирики и эпоса, здесь есть и объективное раскрытие, и интерес к внутреннему миру индивида.

Теория Гегеля надолго определила взгляд на родовое членение литературы. К условиям русской литературы она была адаптирована В. Г. Белинским в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841).

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 и исторические песни и т. п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки и в литературе Нового времени («Дон Жуан» Дж. Г. 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). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

В теории литературных родов возникают и более серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства. Эпичностью называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости широту взгляда на мир и егоприятие как некоей целостности. Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах – не только в эпических (повествовательных) произведениях, но и в драме («Борис Годунов» А.С. Пушкина) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А.А. Блока). Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И наконец, лиризм – это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей.

*Происхождение литературных родов.* Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве. Происхождению литературных родов посвятил первую из трех глав своей «Исторической поэтики» А.Н. Веселовский, один из крупнейших русских историков и теоретиков литературы XIX в. Ученый доказывал, что литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры-пляски, где подражательные телодвижения сопровождались пением – возгласами радости или печали. Эпос, лирика и драма трактовались Веселовским как развившиеся из «протоплазмы» обрядовых «хорических действий».

Из возгласов наиболее активных участников хора (запевал, корифеев) выросли лироэпические песни. Теория происхождения литературных родов, выдвинутая Веселовским, подтверждается множеством известных современной науке фактов о жизни первобытных народов. Так, несомненно происхождение драмы из обрядовых представлений: пляска и пантомима постепенно все активнее сопровождалась словами участников обрядового действия. Вместе с тем в теории Веселовского не учтено, что эпос и лирика могли формироваться и независимо от обрядовых действий. Так, мифологические сказания, на основе которых впоследствии упрочились прозаические легенды (саги) и сказки, возникли вне хора. Они не пелись участниками массового обряда, а рассказывались кем-либо из представителей племени (и, вероятно, далеко не во всех случаях подобное рассказывание было обращено к большому числу людей). Лирика тоже могла формироваться вне обряда. Лирическое самовыражение возникало в производственных (трудовых) и бытовых отношениях первобытных народов. Существовали, таким образом, разные пути формирования литературных родов. И обрядовый хор был одним из них.

*Своеобразие целей, содержания и формы эпоса как литературного рода.* В эпосе организующим началом произведения является повествование о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это цепь словесных сообщений или,

проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Жанры эпоса – сказка, предание, былина, эпопея, роман, роман-эпопея, повесть, рассказ, новелла, очерк.

*Своеобразие целей, содержания и формы лирики как литературного рода.* В лирике на первом плане единичные состояния человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. В лирике система художественных средств полностью подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирика обретает себя главным образом в малой форме (элегия, лирическое стихотворение, мадригал, послание и др.), хотя и существует жанр лирической поэмы, воссоздающей переживания в их многоплановости.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть лирическим героем. Этот термин, введенный Ю.Н. Тыняновым в статье 1921 г. «Блок», укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»).

По тематическому принципу различают лирику гражданскую, интимную (дружеская, любовная), философскую, пейзажную.

По субъектно-объектной структуре лирика подразделяется на медитативную (чувства, мысли), изобразительную (пейзаж, интерьер, портрет), медитативно-изобразительную, повествовательную.

*Своеобразие целей, содержания и формы драмы как литературного рода.* Драматические произведения (др-греч. drama – действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Соб-

ственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична: списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия; описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки). Основной текст – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов. Важнейшей внутренней пружиной развития действия в драме является **конфликт**, именно характер конфликта определяет жанровые особенности драматических произведений.

Драма ориентирована на требования сцены, поэтому она тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой.

Жанры драмы – драма, комедия, трагедия, трагикомедия, фарс, водевиль и др.

*Понятие литературного жанра.* Жанр – (от франц. – род, вид) – исторически складывающиеся типы литературных произведений, объединенные общими свойствами формы (композиции, образности, речи, ритма) и содержания.

Содержание понятия «жанр» постоянно меняется, жанры с трудом поддаются классификации и систематизации, так как их много, в каждой художественной культуре они специфичны, и сами признаки жанра эволюционируют.

Литературные жанры обладают как содержательными, так и структурными, формальными свойствами. На более ранних этапах (до эпохи классицизма включительно) на первый план выдвигались как доминирующие формальные аспекты жанров. За каждым жанром были закреплены комплексы художественных средств (стиховые размеры, строфическая организация, принципы построения и т.д.), предмет изображения, построение речевой ткани произведения.

Подобного рода жанровые образования – канонические. Канон – совокупность образцов и правил, которые являются нормой для всех произведений данного рода. Регламентация жанров достигла высшей точки в эпоху классицизма.

Классификация жанров и родов описана в трактате Буало «Поэтическое искусство» (XVII в.). Для поэтики французского классицизма XVII — первой половины XVIII в. характерна иерархия жанров; подобно тому, как общество строилось по иерархическому принципу (аристократия, средние классы, народ), так и система жанров имеет иерархический характер: есть высокие жанры — трагедия, эпопея, ода, их сфера государственная жизнь, исторические события и мифологические персонажи, и есть жанры низкие, обращенные к более низкой, более реальной действительности, в сферу частной, повседневной жизни, — комедия, сатира, басня. Промежуточное положение отведено средним жанрам — элегии, идиллии, эклоге, балладе, сонету.

Неканонические жанры возникают в эпоху романтической свободы на границе литературных родов: поэма, баллада, драма для чтения и др. Неканоническая теория жанра опирается на представление о “*борьбе жанров*” в лирическом стихотворении. Теоретическое представление о “*борьбе жанров*” в произведении сформировалось на основе работ русских формалистов и М. Бахтина.

*Особенности анализа художественного произведения.* Самую общую информацию о замысле автора можно получить при первом взгляде на текст. В прозаическом произведении слова заполняют всю строчку на листе, строка стихотворного текста более короткая, чем прозаическая строка. Уже такой поверхностный взгляд позволяет нам настроиться при восприятии произведения на то, что в прозаическом тексте, по всей вероятности, повествуется о каком-либо событии или герое, отдаленных временем и пространством от автора/повествователя (читателя). В стихотворном тексте, скорее всего, речь пойдет о чувствах, переживаниях, размышлениях, испытываемых поэтом непосредственно от общения с окружающим миром и часто отождествляемых читателем с собственными. Прозаический текст нацелит читателя на осмысление отношений между различными людьми, на получение информации о каких-либо событиях (ведь читатель верит, что все изображаемое именно таким образом происходило на самом деле или могло произойти).

Осмысление прозаического текста осуществляется линейно, слева направо, тогда как в поэтическом тексте между строками и словами проявляются более сложные взаимосвязи: стихотворение «читается» не только по горизонтали (слева направо), но и по вертикали (сверху вниз). При постижении прозы смысл слов и предложений воспринимается последовательно или перспективно, тогда как при восприятии поэтического текста перспективно (от начала к завершению строки, строфы, всего стихотворения) и ретроспективно (от конца к началу), возвращаясь от последующей строчки к предыдущей, двигаясь снизу вверх. Таким образом, стихотворный текст является графически маркированным по отношению к прозаическому.

Так можно сравнить стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...»

Я вас любил любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.

И его прозаическую реконструкцию: «Я вас любил: любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем; но пусть она вас больше не тревожит; я не хочу печалить вас ничем».

Первая строка стихотворения, заканчивающаяся вводным словосочетанием «быть может», выражает степень достоверности, возможности, уверенности. Это словосочетание визуально (и ритмически) помещено в пространство первой строки: пауза после него гораздо больше, чем предшествующая ему (*любовь еще быть может*). В таком контексте воплощается надежда лирического героя на возрождение любовного чувства. В прозаической реконструкции вводное словосочетание «быть может» использовано в простом предложении, повествующем об угасании любви лирического героя, его стремлении преодолеть это чувство: «... любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем».

Заглавие (или отсутствие его) – весьма важный компонент произведения, организующий его восприятие. Так, например, название стихотворения Н. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842) никак не может быть соотнесено с привычным для читателей определением жанра (роман, повесть), так как названное произведение является лирическим текстом. Н. Огарев в этом стихотворении поэтически размышляет о юности:

Была чудесная весна!  
Они на берегу сидели –  
Во цвете лет была она,  
Его усы едва чернели...

и зрелости своих героев:

Я в свете встретил их потом:  
Она была женой другого.  
Он был женат, и о былом  
В помине не было ни слова ...  
Их жизнь текла светло и ровно.

Лирический герой, выступающий в роли наблюдателя, определяет пору юности с взаимной любовью юноши и девушки и их же зрелость главами «обыкновенной повести». «Обыкновенной», т.е. соответствующей норме, а значит, такой, как обыкновенно бывает. Лирический герой и автор стихотворения, отразивший свою позицию в заглавии, видят в таком течении жизни проявление ее общего закона. Более того, оказывается обыкновенным соответствие весны в природе и утра человеческой жизни, соответствие спокойной светлой зрелости в природе и хладнокровной зрелости в жизни некогда влюбленных.

В образной системе стихотворения важна роль реки как знака естественного течения жизни («Река была тиха, ясна»).

В описании 2-го периода жизни персонажей река не упоминается, но синонимичные эпитеты использованы в описании жизни расставшихся некогда

влюбленных: «Их жизнь *текла* светло и ровно, // На лицах виден был покой  
<...> // ...Могли смеяться хладнокровно».

В третьей части стихотворения, имеющей характер пейзажно-очерковой зарисовки, представлен символический образ, соотносимый с течением реки и человеческой жизни, – образ обветшалой лодки:

А там, по берегу реки,  
Где цвел тогда шиповник алый,  
Одни простые рыбаки  
Ходили к лодке обветшалой.

Вспомним, что лодка – символ переправы из одного мира в другой, в христианской традиции гроб тождествен лодке. Так поэт описывает естественное окончание человеческой жизни. Но автор завершает стихотворение не образом обветшалой лодки, воплощающей пессимистические размышления лирического героя. В финале стихотворения появляется образ песни – поэтического осмысления жизни:

И пели песни – и темно  
Осталось, для людей закрыто,  
Что было там говорено,  
И сколько было позабыто.

Композиция этого стихотворения позволяет учащимся увидеть, как движется его лирический сюжет: от радостного переживания весны – поры любви к осознанию спокойной хладнокровной зрелости и далее – грустной старости. Но источником песни и искусства в целом являются чувства и речи любви, воспоминания о которой живы до старости и освещают жизнь не только героев этой жизненной драмы, но других людей, косвенно соприкоснувшихся с ней в народной песне.

При анализе драмы также необходимо обратить внимание на семиотическую «нагруженность» (жанр, название, пространственные образы, мотивы, фамилии героев, специфика драматического характера и т.д.).

Так, например, при анализе цикла «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова обращаем внимание на то, что обозначение «анекдоты» было эпатажным для советского театрального официоза. Анекдот, с одной стороны, считался низким, грубым, нецензурным видом устной народной словесности, с другой стороны, бытуя в зоне нелегальной массовой культуры, нёс мощный оппозиционный по отношению к советской системе заряд и потому был запретным жанром. Атрибуция «провинциальности» служила оправдательным жестом как знак удалённости от государственной метрополии, от культуры, знак захолустного существования, которое уже само есть анекдот, то есть нечто отклоняющееся от нормы и чреватое неожиданными развязками обыкновенных ситуаций и характеров.

Анализ художественного пространства определяет характер существования героев, поэтому стоит обратить особое внимание на хронотоп пьесы. Действие «анекдотов» происходит в номерах «провинциальных гостиниц». Гостиница как знак отчуждения от приватного, личного, домашнего становится метафорой жизни как временного пребывания человека, пограничного состояния, зыбкости существования.

Анализ афиши, или списка действующих лиц, позволяет определить, какие социальные связи в пьесе важны для драматурга. В малое пространство одноактной пьесы Вампилов вводит большое количество действующих лиц: шесть в одном «анекдоте», семь – во втором. Для каждого из них определены имя, социальное положение (рабочие, интеллигенция), профессия (администратор, врач, преподаватель физкультуры и т. д.), характер межличностных связей (жена, молодожёны). Тем самым моделируется, как в классической драме, микросоциум с исконно присущей ему ценностной иерархией: командировочный «из Москвы», «из «Известий», «Из министерства» – «персона грата», «наборщик» – «мышь типографская...Тля!.. Букашка!..». Обращаем внимание на следование А. Вампилова традициям классической литературы в обозначении имен героев, говорящих фамилий, что можно продемонстрировать на примере анализа семантики фамилии Калошина.

Фабула пьесы последовательно развѳртывает ситуацию, обыгрывающую фамилию героя Калошин, ассоциируемую с фразеологизмом «сесть в калошу».

При анализе драмы особое внимание следует сосредоточить на характере драматического действия, на конфликте. В пьесе А. Вампилова меняется пафос действия: комедия готова обернуться трагедией. Загнанный в угол герой оказывается в пороговом состоянии сердечного приступа, и все действие разыгрывается в трагикомическом ключе. Завершая анализ пьесы, необходимо обратить внимание на кольцевую композицию – пьесу начинает и завершает мотив футбольной игры, что лишь подтверждает мысль об отсутствии движения.

Таким образом, при анализе произведения необходимо учитывать его жанрово-родовую специфику и единство формы и содержания.

*Вопросы и задания для самопроверки:*

1. Укажите, чем отличаются роды литературы: эпос, лирика, драма.
2. Назовите основные жанры эпоса, укажите их характерные черты. Приведите примеры каждого жанра.
3. Назовите основные жанры лирики, укажите их характерные черты. Приведите примеры каждого жанра.
4. Назовите основные жанры драмы, укажите их характерные черты. Приведите примеры каждого жанра.
5. Является ли жанр способом общения читателя и писателя, помогает ли нам интерпретировать произведение? (Чехов «Чайка», «Вишневый сад» – комедии).
6. В какую эпоху появляются неканонические жанры?
7. С чем связано появление, расцвет того или иного жанра в определенную эпоху?
8. Чем обусловлена модификация жанра, жанровый синкретизм?
9. Выявите и охарактеризуйте признаки жанра сонета в приведенных примерах. Какие отступления от жанра наблюдаются в сонете И. Бродского?

## Сонет 130

Ее глаза на звезды не похожи,  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа,  
И черной проволокой вьется прядь.

С дамасской розой, алой или белой,  
Нельзя сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
Не как фиалки нежный лепесток.

Ты не найдешь в ней совершенных линий,  
Особенного света на челе.  
Не знаю я, как шествуют богини,

Но милая ступает по земле.  
И все ж она уступит тем едва ли,  
Кого в сравненьях пышных оболгали.

(У. Шекспир)

Из цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт».

Мари, шотландцы все-таки скоты.  
В каком колене клетчатого клана  
предвиделось, что двинешься с экрана  
и оживишь, как статуя, сады?  
И Люксембургский, в частности? Сюды  
забрел я как-то после ресторана  
взглянуть глазами старого барана  
на новые ворота и пруды.  
Где встретил Вас. И в силу этой встречи,

и так как "все бывшее ожило  
в отжившем сердце", в старое жерло  
вложив заряд классической картечи,  
я трачу, что осталось в русской речи  
на Ваш анфас и матовые плечи.

(И. Бродский)

10. Проанализируйте афишу к пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор»:

### Действующие лица

**Антон Антонович Сквозник-Дмухановский**, городничий.

**Анна Андреевна**, жена его.

**Марья Антоновна**, дочь его.

**Лука Лукич Хлопов**, смотритель училищ.

**Жена его**.

**Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин**, судья.

**Артемий Филиппович Земляника**, попечитель богоугодных заведений.

**Иван Кузьмич Шпекин**, почтмейстер.

**Петр Иванович Добчинский**

**Петр Иванович Бобчинский** } городские помещики

**Иван Александрович Хлестаков**, чиновник из Петербурга.

**Осип**, слуга его.

**Христиан Иванович Гибнер**, уездный лекарь.

**Федор Иванович Люлюков** |

**Иван Лазаревич Растаковский** } отставные чиновники, почетные лица в городе.

**Степан Иванович Коробкин** |

**Степан Ильич Уховертов**, частный пристав.

**Свистунов**

**Пуговицын**

**Держиморда** } полицейские

**Абдулин**, купец.

**Февронья Петровна Пошлепкина**, слесарша.

**Жена унтер-офицера**.

**Мишка**, слуга городничего.

**Слуга трактирный**.

Гости и гости, купцы, мещане, просители.

## **РАЗДЕЛ III. МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС**

### **ТЕМА 8. ВСЕМИРНАЯ (МИРОВАЯ) ЛИТЕРАТУРА: ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ**

Единство мирового литературного процесса определяется связями между отдельными литературами. Литературные связи в контексте культурных связей существовали между народами, странами, континентами изначально. На всем протяжении литературной истории человечества складывалась всемирная литература как некое целое, находящееся в непрерывном становлении и развитии. Особенно важно осмысление развития всемирной литературы как системного единства. Это не механистическая сумма литератур отдельных народов, а многосложное явление, рассматриваемое во внутренних соотношениях и взаимосвязях ее частей, закономерностей развития. Важнейшее свидетельство общности литературного развития человечества в эпоху его новой и новейшей истории – единообразная смена методов и стилей в литературах разных народов.

Национальная литература – литература, выражающая самосознание народа. И именно с этих позиций она должна рассматриваться в школьном литературоведении.

Всемирная (мировая) литература – понятие, охватывающее всю совокупность литератур мира; основное его содержание – литературный процесс в масштабе всемирной истории

К началу XX в. выкристаллизовались три основные трактовки понятия всемирной литературы:

1. Простая сумма всех произведений, начиная с примитивных песен первобытных племен до многообразных форм художественного творчества современных высокоразвитых народов.

2. Избранный из литературного богатства всех наций более узкий круг произведений высочайшего уровня, входящих в мировую сокровищницу ху-

дожественной литературы (взгляд, близкий романтикам и уязвимый в том, что трудно установимы и к тому же изменчивы критерии такого отбора).

3. Процесс взаимовлияния и взаимообогащения литератур, возникающий лишь на определенной ступени развития цивилизации (взгляд Гете).

В современном литературоведении выделяют также иные концепции всемирной (мировой) литературы:

- всемирная литература как литература регионов всеобщего языка (эллинический Восток, латинский Запад);

- всемирная литература как общность национально-типических проявлений – вне зависимостей от влияний и культурных обменов.

*Литературный процесс как историческое движение национальной и мировой художественной литературы, развивающейся в сложных связях и взаимодействиях.* Литературный процесс есть совокупность общезначимых изменений в литературной жизни (как в творчестве писателей, так и в литературном сознании общества), т.е. динамика литературы в большом историческом времени.

Единицами мирового литературного процесса выступают: литературное течение, литературное направление, художественная система, международные литературные общности, художественный метод.

Динамика и стабильность в составе всемирной литературы – следующие характеристики мирового литературного процесса.

Формы (типы) движения литературы во времени разнородны. Ей присуще как *поступательное движение* (неуклонное возрастание личностного начала в литературном творчестве, ослабление канонических начал жанрообразования, расширение диапазона выбора форм писателем), так и *циклические изменения* (зафиксированное в теориях Дм. Чижевского и Д.С. Лихачева ритмическое чередование первичных и вторичных стилей).

Литературному процессу свойственно чередование периодов расцвета и подъема («классические» этапы национальных литератур), с кризисами, временами стагнации и упадка.

Мировому литературному процессу свойственны как временные, локальные явления, так и надвременные, статичные (константы) – топики.

Топика (от др.-греч. *topos* – место, пространство) – универсальные, надвременные, статичные структуры в составе культуры; константы всемирной литературы. Перечислим основные из них: типы эмоциональной настроенности (возвышенное, трагическое, смех и т.п.), нравственно-философские проблемы (добро и зло, истина и красота), «вечные темы», сопряженные с мифологическими смыслами, нравственные феномены и философские ситуации, устойчивые мотивы и вечные образы, а также арсенал универсально значимых художественных форм (стилевых и жанровых). Топика составляет фонд литературной преемственности, который уходит корнями в архаику и пополняется от эпохи к эпохе.

*Стадии мирового литературного процесса.* Мировой литературный процесс характеризуется стадийностью. В современном литературоведении выделяют три стадии мирового литературного процесса.

Первая стадия – «архаический период», а А.Н. Веселовский назвал ее эпохой синкретизма. Литература существует в форме фольклора. Преобладает мифопоэтическое сознание. Отсутствует рефлексия над словесным искусством. Нет литературной критики, теоретических штудий, художественных программ. По современным представлениям, эта стадия длится от древнего каменного века до VII-VI вв. до н.э. в Греции и н.э. на Востоке.

Вторая стадия (сер. I тыс. до н.э. – сер. XVIII в.) – «традиционалистское художественное сознание», «поэтика стиля и жанра». Эта стадия характеризуется «ориентированием на заранее готовые формы речи, отвечающие требованиям риторики и зависимые от жанровых канонов». Постепенно происходит «переход от безличного начала к личному», литература приобретает светский характер.

Наконец, третья стадия (сер. XVIII в. - ...), она длится по сей день. Для нее характерны «индивидуально-творческое художественное сознание», или «поэтика автора». С приходом на литературную арену романтизма как нового

типа художественного сознания и художественной практики происходит «освобождение от жанрово-стилевых предписаний риторики», «литература сближается с бытием человека», наступает «эпоха индивидуально-авторских стилей».

*Международные литературные связи.* Взаимосвязи и соответствия в литературных процессах различных национальных культур могут быть следствием контактных связей, генетического сродства, литературной трансплантации, типологического схождения.

Контактные литературные связи – связи, при которых происходит прямое соприкосновение эстетических идей или литературных произведений. Принадлежность к определенной национальной культуре обуславливает особенности восприятия и интерпретации явления иностранной литературы.

Генетическое сродство предполагает наличие единого источника литературных явлений. Например, общие античные источники европейских литератур, восхождение к драме Тирсо де Молины многочисленных национальных вариантов истории о Дон Жуане, а также народные и литературные сказки со сходными сюжетами (см. ниже) и т.п.

Литературная трансплантация – перенос существенных явлений иностранной литературы и их усвоение. Примером может служить древнерусская литература, восприятие ею элементов византийской культуры. (см., например, Остромирово Евангелие)

Типологические схождения – обязательное следствие принципиального единства развития человеческой культуры и необходимое условие осуществления контактных связей между национальными литературами. Например, самозарождение сходных сказочных сюжетов в литературах Востока и Запада (например, «Золотая рыба» – китайская народная сказка, русская народная сказка о рыбке-помощнице, индийская сказка о рыбке-помощнице, «Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина).

Типологические схождения – это не только тип литературных связей. Это, что особенно важно, первооснова единства мировой литературы. Приве-

дем два примера типологических схождений, которые будут очень интересны как самому учителю, так и ученикам. Речь пойдет о явлениях истории литературы, которые дополняют картину мирового литературного процесса в сознании учащихся.

Классический сюжет сравнительной истории литератур Фауст у Гете и Пушкина – первый из них. Образ Фауста у двух величайших поэтов стал своего рода итогом эпохи Просвещения. И в этом случае ученым по сей день не удастся однозначно ответить на вопрос, типологические или контактные литературные связи стали здесь основой сходства образов.

Выявление и анализ литературных взаимодействий позволяет осознать внутреннее единство мировой литературы и национальное своеобразие родной литературы.

*Вопросы и задания для самопроверки:*

1. Дайте определение понятия «мировая литература».
2. Каковы формы движения литературы во времени?
3. Перечислите константы всемирной литературы.
4. Перечислите стадии мирового литературного процесса и охарактеризуйте их.

## **ТЕМА 9.**

### **СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС**

#### **(КОНЕЦ XX-НАЧАЛО XXI В.)**

*Основные тенденции развития прозы конца XX века.* Литературу рубежа XX-XXI вв. соотносят в критике с литературой рубежа XIX-XX вв. Частое сопоставление с литературным процессом конца прошлого века оправданно, так как, с одной стороны, культурная ситуация в известной степени повторяет натиск модернизма на реализм в рамках Серебряного века в начале XX столетия, а с другой – это объясняется тем, что в недрах современного литературно-

го процесса одновременно сосуществует множество направлений и течений: авангард и поставангард, модерн и постмодерн, сюрреализм, импрессионизм, неосентиментализм, метареализм, соц-арт, концептуализм и т. д. М. Эпштейн считает, что две эпохи сходны по ощущению пограничности и переходности: «На исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового времени и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализма и коммунизма, после идеологии и тотальных дискурсов, после колониализма и империализма... Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX века, откликнулась в конце XX целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть истины» [Эпштейн, 2001].

По мнению А. Гениса, применять к сегодняшней литературе старые традиционные критерии невозможно. Современный литературный процесс нельзя рассматривать как однолинейный, одноуровневый, так как литературные стили и жанры существуют одновременно, а не следуют друг за другом, образуя иерархичную литературную систему.

С середины 1980-х гг., вместе с началом нового политического периода в жизни страны, так называемой перестройкой, постепенно ослабляются строгие цензурные рамки: публикуются ранее запрещенные тексты полузапретных (или сдвинутых на периферию внимания, в маргиналию) авторов. За период 1986 — 1990 гг. опубликованы произведения разной направленности: тексты писателей, представляющих литературу эмиграции (первой, второй и третьей волны — В. Набоков, В. Ходасевич, Г. Иванов, Г. Адамович, И. Бродский, С. Довлатов, В. Войнович, В. Аксенов, и др.); тексты отечественных авторов, долгие годы находившиеся «в столах» без перспективы и надежды на публикацию (Л. Петрушевская, А. Битов, А. Рыбаков, В. Дудинцев, В. Гроссман, С. Липкин и др.); тексты «допущенных» и полуподпольных классиков, известных и неизвестных писателей советского времени (А. Платонов, М. Булгаков, Е. Замятин); тексты современных писателей среднего и новых поколений (Е. Попов, Г. Айги, Дм.

А. Пригов, С. Гандлевский, Л. Рубинштейн, М. Кураев, Н. Садур и др.), представляющие разные течения и направления. В одно краткое время, как оказалось, вместилось множество «времен» (10-е, 20-е, 30-е, 50-е, 60-е, 70-е и 80-е гг.).

Таким образом, последняя треть XX в. отмечена явным поворотом в сторону модернистской эстетики. Взаимодействие реалистического и модернистского типов художественного сознания является своеобразным эстетическим двигателем литературного процесса столетия. Н. Лейдерман называет взаимодействие классических и модернистских систем «магистральным сюжетом» развития русской литературы XX в.

Проявлением взаимодействия классических и модернистских систем в XX веке стал их синтез, приведший к рождению нового творческого метода, который Н. Лейдерман обозначил как постреализм. В его основе лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Предпосылки постреализма – в прозе 30-х гг, в творчестве Е. Замятина, А. Платонова, О. Мандельштама. С конца 70-х гг. постреализм вырастает в мощное направление (проза позднего Ю. Трифонова, и поэзия И. Бродского, и современные версии Священных книг (“Псалом” Ф. Горенштейна, “Монограмма” А. Иванченко), и В. Маканин с “Лазом” и “Андеграундом”, и “Время ночь” Л. Петрушевской, и весь Довлатов, и квазиисторические романы М. Шишкина, повести и романы А. Слаповского).

Принципиальная новизна постреализма в том, что в его основе лежит новая эстетика, которая предполагает взгляд на мир как вечно меняющуюся текущую данность, где нет границ между верхом и низом, своим и «чужим», вечным и сиюминутным, что определяет особенности поэтики, в которой мир осваивается как дискретный, алогичный, абсурдный хаос.

Как правило, «постреалистические» произведения 1980—1990-х гг. довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем,

«открытость» текста для интерпретаций и вариантов), наглядно демонстрирующий хаотичность и дискретность «мира, данного в ощущениях». Но постреализм 80-90-х гг. в отличие от постмодернизма не идет на компромисс с хаосом, а ищет пути его преодоления. Не находя смысла в онтологических процессах, герой постреализма извлекает смысл из своего представления о собственном предназначении в этом мире. Он ощущает личную ответственность за миропорядок. Упорядочивает Хаос сострадание и соучастие. Пока человек жив, он способен упорядочивать мир своим участием. Если он отказывается от этой миссии или отступает от нее, он гибнет духовно и вместе с ним рушится Вселенная.

Первые значительные шаги в направлении постреализма в современном литературном процессе были сделаны в конце 1970 - начале 1980-х гг. в поздней прозе Юрия Трифонова и в так называемой прозе сорокалетних (В. Маканин, А. Ким, Р. Киреев, А. Курчаткин и некоторые др.).

«Сорокалетние» увидели быт как экзистенциальный процесс, напрямую соединяющий человека с вечностью, так как подробности бытовой жизни – это то, что повторяется из века в век, независимо от хода истории. Социальные проблемы при таком взгляде на действительность воспринимались ими как временная вариация вечных условий существования, трудных и драматичных в любую эпоху, при любом режиме. Пафосу социальности писатели противопоставили пафос частной жизни, насыщенной сложными философскими коллизиями, разворачивающимися в ежедневной борьбе человека с житейским хаосом.

Тенденция в осмыслении хаотичной и абсурдной повседневности, берущая начало в прозе «сорокалетних», в 1990-е гг. была продолжена А. Дмитриевым, Ю. Буйдой, А. Берниковым, И. Полянской и др.

Другое течение в постреализме 1980-1990-х гг. связано с переосмыслением религиозно-мифологических систем путем создания современных версий Священного писания. Основные тенденции этого течения реализуются в произведениях Ф. Горенштейна («Искушение», «Ступени»), А. Иванченко («Моно-

грамма»), А. Слаповского («Первое второе пришествие»), В. Шарова («Воскрешение Лазаря»). Авторы в своих произведениях раскрывают трагедию богооставленности, показывая разрушение надежды на всеобщее спасение.

Еще одно течение постреализма – «новый автобиографизм» (С. Гандлевский «НРЗБ», А. Сергеев «Альбомом для марок», Д. Галковский «Бесконечный тупик»). Ярким представителем этого течения в постреализме является Сергей Довлатов, превративший свою биографию в литературное произведение.

В 1980-1990-е гг. заметной и сильной тенденцией литературного процесса становится «новая сентиментальность» (Л. Улицкая, М. Палей, Н. Горланова, Г. Щербакова, С. Василенко). «Новая сентиментальность» по пафосу своему противоположна постмодернистскому скепсису и восходит к традициям художественной системы романтического типа.

В произведениях «нового сентиментализма» актуализируется память культурных архетипов, наполненных высоким духовным смыслом: образы пушкинской сказки и андерсеновской «Снежной королевы» у Н. Коляды («Сказка о мертвой царевне», «Ключи от Лёрраха»), мотив Медеи у Л. Улицкой («Медея и ее дети») и др.

*Основные тенденции развития русской поэзии конца XX – начала XXI в.* Современную русскую поэзию принято выделять, начиная с конца перестройки. В 1990-е гг. доминировали два течения: концептуализм (Дм.А. Пригов, Т. Кибиров и др.), деконструирующий советские идеологемы, и метареализм (И. Жданов, А. Еременко и др.), конструирующий сложные, многомерные поэтические миры. Основной задачей концептуализма становится «... осознание тотальной идеологизации жизненного пространства...» [Бобринская, 1993: 16], поэтому в произведениях московских концептуалистов появляется «... широкий круг мотивов, связанных с обнаружением и раскрытием агрессии идеологии, проявляющейся в сфере повседневного существования человека...» [Бобринская, 1993: 38]. Московские концептуалисты пародийно обыгрывают советскую идеологизированную действительность, опираясь, главным образом, на средства и приёмы поэтики абсурда. Социокультурная критика, предъявленная

концептуализмом, была очень сильна и влиятельна, но к концу 1990-х гг. исчерпала себя.

Уже в 2002 г. Вл. Губайловский отметил «выравнивание» поэтического пространства. В структурированности литературному полю отказывает и С. Чупринин, предпочитающий говорить о параллельном существовании автономных «стратов»: филологическая поэзия, женская поэзия, досуговая литература и проч., о мультикультурности: независимо друг от друга пишут стихи авторы, тяготеющие к необарокко (Е. Шварц), метафизической поэзии (О. Седакова), неосентиментализму (В. Кучерявкин), минимализму (И. Ахметьев), лингвопоэтике (А. Левин и В. Строчков), мистическому авангарду (Е. Головин), панк-поэзии (Т. Трофимов) и т.д. Н. Григорьева, прощаясь с проектом «Курицын-Weekle», утверждает, что победила массовая культура и приходится прощаться с интеллектом.

Лидер молодых поэтов Дм. Кузьмин утверждает, что в начале XXI в. в поэзию пришло новое поколение, «поколение Интернет», тогда - двадцатилетние, сейчас им под тридцать. Представлено это поколение проектом «Вавилон» (альманах и сайт), клубом «Дебют» (руководитель проекта Виталий Пуханов, издательство «АРГО-РИСК»), премиями «Дебют», «Молодежный триумф», конкурсом «ЛитератураРРентген», поэтическими сериями «Поколение», «Новая серия», журналом «Воздух», антологией «Девять измерений» (2004), интернет-обзорами новых поэтических книг Д. Давыдова. «Старшие» (С. Чупринин (журнал «Знамя»), И. Шайтанов (журнал «Арион»), Б. Лукин (антология «сорокалетних» «Наше время») упрекают молодых, указывая на спонтанность опыта, ненормативность языка, рефлексивность текста, дилетантизм, беспамятство (забвение традиции), отстраненность от мира, безликость, псевдоэпичность. По существу, их не устраивают две особенности поэзии молодых: отсутствие прямого лиризма («душевности») и твердых («общечеловеческих») критериев, а также отказ от доминирования силлаботоники, преобладание интонационно-фразового стиха.

«Старшие» поэты, напротив, тяготеют к прямому лирическому высказыванию. Их поколенческий опыт – развал Советского Союза, бурные 90-е – провоцирует чувства боли, стыда, жалости. В стихах «молодых» как раз заметно усиление социальности и даже политизированности, как, например, в дебютной книжке Антона Очирова «Ластики» (лирический герой не хочет ни денег, ни секса, ни наркотиков, ни путешествий, а хочет, чтобы в нашей стране образовалось гражданское общество).

Одна из важнейших проблем в поэзии «тридцатилетних» – проблема личностной самоидентификации. «Старшие» ощущают себя стоящими на вершине пирамиды человеческих существований, отсюда – «финалистское» чувство рода, народа, культурной традиции.

Следует иметь в виду, что в разговоре о русской поэзии, особенно на современном этапе, на первый план выходят собственно творческие, художественно-эстетические основания выявления и кристаллизации в нашем восприятии не только и не столько отдельных имен, групп и течений. Не менее существенны те направления, или, быть может, потоки, русла, в которых движутся, развиваются, обновляются крупные и отнюдь не формальные общности самобытных художников, восходящие к давним традициям или сформировавшиеся в XX столетии – в самом его начале и второй половине. Это, как мы уже отмечали, с одной стороны, реализм и романтизм, а с другой – особенно активизировавшиеся в последнее время авангард и постмодернизм.

Практически все западные и отечественные исследователи указывают на проблему соотношения модернизма и постмодернизма. Среди предлагаемых западными критиками моделей её решения «отчётливо конституируются крайние варианты: от видения постмодернизма как продукта эволюции и углубления презумпций модернизма (А. Гидденс, Х. Летен, С. Сулеймен) – до интерпретации его в качестве отказа от нереализованных интенций модерна (Хабермас); от доминирующей тенденции противопоставления постмодернизма модернизму (Р. Кунофф, Г. Кюнг, А. Хорнунг, Г. Коффман и др. <...>) – до по-

нимания постмодернизма в качестве продукта «реинтерпретации» модернизма (А. Б. Зелигмен)» [Ильин, 2001: 604].

М. Эпштейн приходит к выводу, что «модернизм является для постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой, на которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гиперфеноменами» [Эпштейн, 1995: 44].

По мнению М. Липовецкого, основной стратегией постмодернизма, отличающей его от модернизма, становится «диалог с хаосом»: «Постмодернизм воплощает принципиальную художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между этими универсалиями» [Липовецкий, 1997: 39-40].

Особенно интенсивное развитие поэтики абсурда в современной литературе является наиболее убедительным доказательством преемственности между модернизмом и постмодернизмом. Основные понятия, которыми оперируют теоретики постмодернизма: «мир как хаос» и постмодернистская чувствительность, «мир как текст» и «сознание как текст», «кризис авторитетов», «пародийный модус повествования», противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования, «провал коммуникации <...>, метарассказ, – характеризовали как отечественный, так и западный дискурс абсурда [Ильин, 2001: 206].

Поиск новых возможностей слова на путях постмодернизма обнаруживается уже в 1980-е гг. у «концептуалистов» (Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн), «иронистов» (Т. Кибиров, И. Иртеньев, Н. Искренко), «метареалистов» (И. Жданов, А. Ерёменко, А. Парщиков), «куртуазных маньеристов» (В. Степанцов, В. Пеленягре, Д. Быков и др.). Характер и степень новизны поисков поэтов-постмодернистов, их обретений и утрат не могут быть оценены однозначно. Нельзя закрывать глаза на обнаруживающуюся порой вторичность по отношению к предшествующей поэзии, проявляющуюся по-разному – от усвоения некоторых сторон эстетических программ футуристов, имажинистов, поэтов-сатириконцев, прямого наследования опыта обериутов и до пародирования

штампов массового сознания советской эпохи, в частности запавших в память цитат, песен, лозунгов 1930-х гг., как это имело место в стихах и поэмах «концептуалистов» Д.А. Пригова, Л. Рубинштейна, «иронистов» Т. Кибирова, И. Иртеньева и др.

В одной из первых крупных публикаций поэтов «новой волны», сборнике «Молодая Поэзия - 89: Стихи. Статьи. Тексты» (М., 1989), были представлены произведения свыше 170 авторов. Д.А. Пригов выступил одновременно в качестве историка, теоретика и практика поэтической школы «концептуализма».

Примерно тогда же критик и теоретик Михаил Эпштейн в книге «Парадоксы новизны» (1988) в ряду новых художественно-стилевых течений в поэзии 1980-х гг. особо выделил «концептуализм», связав его с одним из направлений современного западного авангардизма в искусстве. В его толковании «концептуализм – это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, поэтика схем и стереотипов... Концепт – это опустошенная или извращенная идея, утратившая свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью осуждающий, гротескно-иронический эффект» [Эпштейн, 1998].

С середины 1980-х гг., а особенно - во второй их половине, в рамках московского клуба «Поэзия» сложилась и ярко заявила о себе группа поэтов-иронистов (Т. Кибиров, И. Иртеньев, Н. Искренко и др.). В их творчестве ирония, неотделимая от юмора и словесной игры, вместе с тем несла в себе острое ощущение горечи и боли от абсурдности человеческого существования в современном мире и – конкретнее – в постсоветском пространстве. Стихи и поэмы иронистов были отмечены широким использованием интертекстуальности, центонности, пародирования и т.п. Но за всем этим постоянно чувствовалось сугубо личностное начало, проникновенный авторский лиризм, в частности и в особенности отчетливо проявившийся у Тимура Кибирова.

В последние годы вышел ряд книг видных поэтов (Ивана Жданова, Ольги Седаковой, Елены Шварц и др.), которых обычно связывают с теми или иными группами или течениями, употребляя при этом термины-понятия «метареа-

лизм», «неоклассицизм» и т.п. Говоря о роли школ, групп, течений для развития поэзии, нельзя не признать, что при определенных условиях они стимулируют поэтическую активность, сама их атмосфера способствует творческому общению, интенсивности художественного поиска. И все же настоящая поэзия – дело сугубо индивидуальное. На первом плане в ней всегда уникальная творческая личность художника, свежесть его восприятия, особый строй переживаний, неповторимый и цельный поэтический мир.

*Основные тенденции развития драматургии конца XX – начала XXI вв.* Свой отсчет современная драма берет с так называемой поствампировской драматургии 70-80-х гг., которую также называют «драмой новой волны» (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Арро, С. Злотников, В. Славкин, Н. Садур и т.д.). В пьесах этих драматургов актуализируются приметы времени: социально-политический, духовный, нравственный кризис. Е. Стрельцова считает, что к пьесам авторов этого направления вполне может быть применен термин «мистический нигилизм» [Стрельцова, 1998: 193], а Е. Эрнандес называет их «литературой конца света» [Эрнандес, 1992: 231].

М. Громова в своей работе «Русская современная драматургия» указывает на черты русской авангардистской драмы в поствампировской пьесе: героисхемы, лишённые индивидуальности, нарушение причинно-следственных связей, алогизм, бессюжетность, относительность времени и пространства, дисгармоничный, некоммуникативный язык, выражающий абсурдность общения, игровая поэтика. Одна из важных особенностей, по ее мнению, – художественный эксперимент моделирования условных ситуаций, условных миров [Громова, 2006].

Знаком того, что сегодня случился драматургический бум, становится то, что молодые литераторы активно пишут пьесы, которые в огромном количестве выкладываются в Интернете; сплошным потоком сменяют друг друга многочисленные фестивали «новой драмы» («Новая драма» и «Любимовка» в Москве и Петербурге, «Евразия» и «Реальный театр» в Екатеринбурге, «Sib-Altera» в Новосибирске, «Майские чтения» в Тольятти и др.), появляются мо-

лодые режиссеры, чей почерк складывается под прямым воздействием пьес ровесников (Кирилл Серебренников, Ольга Субботина, Владимир Агеев, Александр Галибин); возникают целые театры новой драматургии ( «Театр.doc» Михаила Угарова и Елены Греминой и Центр драматургии и режиссуры Михаила Рощина и Алексея Казанцева и др.).

О.В. Журчева, выделяя в новой драматургии ряд явных авторских приоритетных стратегий, говорит о специфике современного драматургического слова, провоцирующего стилистику абсурда.

Марк Липовецкий различает в новой драме следующие тенденции:

Первая – «неоисповедальная». Этот метод открыл Евгений Гришковец, хотя до него в этом же направлении (хотя и в иной тональности) работала Ольга Мухина (пьесы «Таня-Таня» и «Ю»), продолжают эту эстетику Иван Вырыпаев (его пьеса «Кислород» стала победителем фестиваля «Новая драма» в 2003 г.), Сергей Решетников.

Гришковец, с его обыденной внешностью и мягким юмором, с его оговорками и запинками, сфокусировал внимание на проблеме личной идентичности современного человека. «То, что еще лет пять назад воспринималось бы как рефлекс советской коммунальности, у Гришковца становится объектом ностальгии (скорее рефлексивной, чем ресторативной). Для него и его последователей обмен общими воспоминаниями со зрителями самодостаточен и почти экстатичен» [Липовецкий, 2005: 260].

Вторая тенденция – неонатурализм или гипернатурализм, представленный в основном «Театром.doc» Е. Греминой и М. Угарова и близкой по эстетике так называемой уральской школой Николая Коляды и его учеников (Василия Сигарева, Олега Богаева и др. Несмотря на манифесты о «первородности», гипернатурализм явственно продолжает не столько театральную, сколько литературную (В. Астафьев, С. Каледин, Л. Габышев, О. Павлов, А. Терехов и др.) и киношной («Легко ли быть молодым?», «Маленькая Вера», «СЭР», «Авария — дочь мента» и др.) «чернуху» перестроечного периода.

Третья тенденция – драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры (также эту драму называют «интеллектуальная драматургия», которая осмысливает современность философски, через иносказания и метафоры). К интеллектуальной драматургии можно отнести творчество уже названного Ивана Вырыпаева, братьев Пресняковых, Максима Курочкина и живущих в Тольятти братьев Дурненковых) [Липовецкий, 2005].

*Вопросы и задания для самопроверки*

1. Назовите основные течения поэтического авангарда и постмодернизма с 1990-х гг. по настоящее время и тенденции их творческой эволюции.
2. Перечислите эстетические принципы творчества поэтов-«метаметафористов» К.А. Кедрова, А.М. Парщикова, А.В. Ерёменко и др.
3. В чем отличие постмодернизма от модернизма?
4. Какие тенденции выделяют в современной драматургии?
5. Выявите и охарактеризуйте основные идеи концептуализма в стихотворении Д. Пригова:

\*\*\*

Когда пройдут года и ныне дикий  
Народ забудет многие дела  
Страх обо мне пройдет по всей Руси великой  
Ведь что писал! -- Но правда ведь была!  
То, что писал  
Черт те что писал  
И страх какой  
И правда ведь была  
И страх пройдет по всей Руси великой

6. Заполните сравнительную таблицу, используя материалы монографии: Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики): Монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 295 с.

Модернизм	Постмодернизм
Как я вижу мир?	
Интертекст как черта мировосприятия художника, видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций	
Новизна творения	
Использование одного канонического языка	
Одномирность	
Хаос как основа искусства, создающая гармоничный образ	
Диалогизм	

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материалы, представленные в данном пособии, нацелены на формирование у студентов представлений о специфике искусства, о художественном произведении, о литературном процессе. Комплексная и систематическая работа обучающихся по темам пособия, их самостоятельная работа над вопросами и заданиями для самопроверки позволяют студентам профессионально воспринимать художественное произведение, интерпретировать его и понимать специфику национальной литературы и ее соотносимость с литературой мировой.

Изучение литературы подразумевает анализ и понимание сущности отдельного произведения, определенного периода в развитии отечественной литературы и историко-литературного процесса в целом.

В процессе изучения литературоведческих дисциплин происходит активное формирование у обучающихся *профессиональных* компетенций, совершенствуется практическое применение полученных знаний по теории литературы при анализе художественного произведения в аспекте его родовой и жанровой принадлежности с использованием теоретического аппарата дисциплины. Умение студентов обнаруживать и интерпретировать специфику художественного текста как объекта эстетической деятельности и уникального явления литературного процесса, отечественного и мирового, относится к важнейшим компонентам метапредметных компетенций.

При характеристике историко-литературного процесса основное внимание уделено трансформации художественных систем, смены методов, стилей и направлений, литературных жанров, т.е. всему спектру проблем, иллюстрирующему тенденции развития литературы XIX – XXI вв.

## ГЛОССАРИЙ

**Акцентный стих** — основная форма тонического стихосложения — стих, в котором урегулировано только число ударений в стихе, а число безударных между ударениями свободно колеблется в пределах естественных данных языка (в рус. яз. обычно 0–4 слога, в англ. — 1–2 слога, поэтому англ. А. с. воспринимается рус. слухом как дольник). Самые употребит., размеры—4- и 3-ударный А. с. (часто—в чередовании 4–3–4–3). Наиболее строго организован А. с. с парной рифмовкой (раёшный стих), наиболее вольно — А. с. нерифмованный (свободный стих). В рус. поэзии А. с. господствует в нар. говорном стихе, в досиллабич. стихе XVII в.; занимает видное место у В.В. Маяковского и др. поэтов 1910–20-х гг.

**Акростих** — это соединение первых букв стихотворных строк в самостоятельное слово или фразу, часто — имя автора или адресата; разновидность стихотворной загадки. В древности было средством запечатлеть имя автора в случае, если его нельзя было назвать или обозначить по каким-либо причинам.

**Аллегория** (греч. Allegoria — иносказание) — литературный прием или тип образности, основой которого является иносказание: запечатление умозрительной идеи в предметном образе. В роли А. могут выступать как отвлеченные понятия (добродетель, совесть, истина и др.), так и типичные явления, характеры, мифол. персонажи, даже отдельные лица: “Минерва — мудрость, Диана — чистота, Любовь — то Купидон, Венера — красота” (А. П. Сумароков, “Эпистола о стихотворстве”).

**Аллитерация** (ср.-век. лат. alliteratio, от лат. ad — к, при и littera — буква) — повторение согласных звуков, преимущественно в начале слов, основной элемент фонетики. А. предсказуема и является организующим приемом стиха либо орнаментальным приемом выделения и скрепления важнейших слов (“Пора, перо покоя просит...”, А. С. Пушкин).

**Аллюзия** — это намек на общеизвестный литературный или исторический факт. Распространенной разновидностью А. является намек на современные обще-

ственно-политические реалии в произведениях об историческом прошлом. А. на литературные произведения называется реминисценцией.

**Анадиплосис** (от греч. *anadiplosis* – удвоение) – стык, подхват, повтор последнего слова (группы слов) стиха или колона в начале следующего: “О весна, без конца и без краю, / Без конца и без краю мечта!” (А. А. Блок).

**Анаколуф** (от греч. *anakoluthos* – непоследовательный) – синтаксическая несогласованность частей или членов предложения (как небрежность или средство выразительности): “Нева всю ночь / Рвалась к морю против бури, / Не одолев их [вместо “ее”] буйной дури” (А. С. Пушкин); “Так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит” [вместо “не умеет”] (А. А. Блок).

**Анапест** – это трехсложный стихотворный размер, при котором ударение падает на последний, третий, слог в стопе. Схема: UU- | UU-...

У людей-то в дому – чистота, лепота,

А у нас-то в дому – теснота, духота... (Н.А. Некрасов).

**Анафора** (греч. *anaphora* – вынесение вверх) – стилистическая фигура, заключающаяся в повторении одних и тех же элементов в начале каждого параллельного ряда (стиха, строфы, прозаического отрывка). (Грозой снесенные мосты, / Гроба с размытого кладбища (А.С. Пушкин).

**Антитеза** (от греч. *antithesis* — противоположение) -1) стилистическая фигура, основанная на резком противопоставлении образов и понятий («Война и мир» Л.Н. Толстой)

**Архетип** – это первичный образ, оригинал; образы коллективного бессознательного (К. Юнг), т. е. древнейшие общечеловеческие символы, прообразы, лежащие в основе мифов, фольклора и самой культуры в целом и переходящие из поколения в поколение (злая мачеха, добрая и прекрасная падчерица, благородный разбойник и т. д.).

**Ассонанс** – это многократное повторение в стихотворной речи (реже – в прозе) однородных гласных звуков. Иногда ассонансом называют неточную рифму, в которой совпадают гласные звуки, а согласные – не совпадают (огромность – опомнюсь; жажда – жалко).

Стало в комнате темно.

Заслоняет склон окно.

Или это снится сон?

Дин-дон. Динь-дон. (И.П.Токмакова)

**Бедная рифма** – это недостаточная рифма, в которой созвучны только ударные гласные, например: звезда - волна, вино - легко, пою - люблю, заря - звеня, доля - море и пр. Бедными принято считать также рифмы, составленные из слов одинаковых частей речи в одинаковых грамматических формах, особенно если рифмословарный запас таких слов очень велик.

**Белый стих** (англ. blank verse) – это нерифмованные стихи с метрической организацией (т.е. организованные через систему ритмически повторяющихся акцентов). Широко распространен в устном народном творчестве и активно использовался в XVIII веке.

Ты прости-ка, краса девичья!

Я навек с тобою расстануся,

Молодехонька наплачуся.

Отпущу тебя я, красота,

Отпущу тебя со ленточками... (Народная песня)

**Венок сонетов** – цикл из 14 сонетов, в которых первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего (образуя “гирлянду”), а вместе эти первые стихи складываются в 15-й, “магистральный” сонет (образуя глоссу). В “магистрале” — тематически и композиционно ключ всего цикла, и он создается раньше др. сонетов.

**Верлибр** (франц. vers libre – свободный стих) – это современная система стихосложения, представляющая собой своего рода границу между стихом и прозой (в ней отсутствует рифма, размер, традиционная ритмическая упорядоченность; количество слогов в строке и строк в строфе может быть различно; отсутствует также равенство акцентов, свойственное белому стиху. Из особенностей стихотворной речи сохраняется деление на строки с паузой в конце каждой строки и

ослабленная симметричность речи (ударение падает на последнее слово строки).

Она пришла с мороза,  
Раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям  
Болтовней. (А.Блок)

**Версификация** (от лат. – стих; делаю). Термин употребляется в двух значениях: 1) стихосложение; 2) искусство выражения той или иной мысли в стихотворной форме. Имеет и иронический оттенок: версификатором обычно называют ремесленника в поэзии.

**Вольный стих** – это ямбический рифмованный стих с неравным (не более шести) количеством стоп в строках, без строфы. Этим стихом написаны комедия А. Грибоедова «Горе от ума» и драма М. Лермонтова «Маскарад».

**Восьмистишие** – это стихотворение или строфа в восемь стихов. Восьмистишие в русском стихосложении встречается часто. Обыкновенно оно представляет собой ту или иную комбинацию двух четверостиший.

**Гекзаметр** (от греч. – шестимерный) – в античном стихосложении метрический стих из шести стоп дактиля. Гекзаметр применялся во всех жанрах античной поэзии – эпосе, идиллии, гимнах, сатирах, посланиях, элегиях и эпиграммах.

**Гипербола** (от греч. hyperbole – преувеличение) – стилистическая фигура или художественный прием, основан на преувеличении тех или иных свойств изображаемого предмета или явления.

**Градация** (от лат. gradatio – постепенное повышение) – 1) в узком смысле слова – цепь анадиплосисов: “песня о ветре, о ветре, обутом в солдатские гетры, о гетрах, идущих дорогой войны, о войнах...” (В. А. Луговской); 2) в широком смысле слова – всякая цепь членов с постепенным нарастанием значимости

(климакс: “ни позвать, ни крикнуть, ни помочь”, М. Волошин) или убыванием (антиклимакс: “Все грани чувств, все грани правды стерты в мирах, в годах, в часах”, А. Белый).

**Гротеск** (франц. grotesque, итал. grottesco – причудливый, от grotta — грот) – тип художественной образности (образ, стиль, жанр), основан на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры.

**Дактиль** – это трехсложный стихотворный размер, при котором ударение падает на первый слог в стопе. Схема: -UU| -UU...

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

**Двустиише** – это простейшее строфическое образование из двух стихов, обычно скреплённых рифмой. Особым видом нерифмованного двустиишия является дистих.

В морозы тёплое бельё  
Бойцу - и печка, и жильё (Самуил Маршак).

**Диалектизмы** – это слова, заимствованные литературным языком или конкретным автором в своем произведении из местных говоров (диалектов): «Ну, иди – и ладно, в угор надо подниматься, дом рядом» (Ф.Абрамов).

**Дольник** – это один из видов тонического стихосложения: трёхсложный размер с пропуском одного-двух безударных слогов внутри строки. Благодаря этому ударение звучит резче и стихотворная строка как бы распадается не на трёхсложные стопы, как в силлабо-тоническом стихе определённого размера, а на ритмические доли с неодинаковым количеством слогов.

**Звукоподражание** – это разновидность звукописи: использование звуковых сочетаний, способных отразить звучание описываемых явлений, сходных по зву-

чанию с изображаемым в художественной речи (гром грохочет, режут рога, кукушки кукованье, эха хохотанье).

**Идея** – это главная мысль, обобщающая смысловое, образное, эмоциональное содержание художественного произведения.

**Инверсия** – это нарушение общепринятой грамматической последовательности речи; перестановка частей фразы, придающая ей особую выразительность; необычная последовательность слов в предложении.

И девы песнь едва слышна

Долины в тишине глубокой (А.С.Пушкин)

**Иносказание** – это выражение отвлечённого понятия в конкретном художественном образе, заключающее в себе скрытый смысл; употребляется как литературный приём. Виды иносказания: ирония, эзопов язык, аллегория, символ. Иносказательными могут быть целые произведения — басни, сказки, рассказы (например, В. М. Гаршина) романы (например, «Остров пингвинов» Анатоля Франса).

**Ирония** – это троп, состоящий в употреблении слова или выражения в смысле, обратном буквальному, с целью насмешки.

Отколе, умная, бредешь ты, голова! (И.А. Крылов) (в обращении к ослу).

**Каламбур** (франц. calembour – игра слов) – это стилистический оборот или самостоятельная миниатюра, основанная на нарочитой или невольной двусмысленности, порожденной сходным звучанием слов и словосочетаний, имеющих разное значение и придающих речи или тексту оттенок комизма.

**Клаузула** (лат. clausula – заключение, концовка) – ритмическое окончание (в прозе – фразы, в стихах – строки), определяемое количеством безударных слогов после последнего ударного.

**Литература** (лат. lit(t)eratura, букв. – написанное, от lit(t)era – буква) – один из основных видов искусства – искусство слова.

**Литературоведение** – это наука о художественной литературе, её происхождении, сущности и развитии.

**Литота** – это прием преуменьшения явления или деталей его – обратная гиперболы (сказочный «мальчик с пальчик» или «мужичок ... в больших рукавицах, а сам с ноготок» Н. Некрасов).

**Метафора** – это переносное значение слова, основанное на употреблении одного слова, обозначающего предмет или явление, в место другого, когда слова эти близки по сходству или контрасту. Метафора – скрытое сравнение, построенное на сходстве или контрасте явлений, в котором слова "как", "как будто", "словно" отсутствуют, но подразумеваются.

Пчела за данью полевой

Летит из кельи восковой. (А.С. Пушкин)

"Полевая дань" (пыльца) и "восковая келья" (улей) - метафоры.

Разновидностью метафоры является олицетворение.

Разновидности метафоры:

1. лексическая метафора, или стертая, в которой прямое значение полностью уничтожено; дождь идет, время бежит, стрелка часов, дверная ручка;
2. простая метафора - построенная на сближении предметов или по одному какому-либо общему признаку у них: град пуль, говор волн, заря жизни, ножка стола, заря пылает;
3. реализованная метафора – буквальное понимание значений слов, составляющих метафору, акцентирование прямых значений слов: Да на вас же лица нет - на вас только рубашка и брюки (С. Соколов);
4. развернутая метафора – распространение метафорического образа на несколько фраз или на все произведение (например, стихотворение А.С. Пушкина «Телега жизни» или «Он долго не мог уснуть: оставшаяся шелуха слов засоряла и мучила мозг, колола в висках, никак нельзя было от нее избавиться» (В. Набоков)

Метафора обычно выражается существительным, глаголом, а потом уже и другими частями речи.

**Метонимия** – это сближение, сопоставление понятий по смежности, когда явление или предмет обозначаются с помощью других слов и понятий (стальной орапор дремлет в кобуре – револьвер; вел мечи на пир обильный – вел воинов в бой).

**Метр** – это (в античном понимании) длительность звучания стопы. Метр – это также основа звукового ритма стиха, дающая возможность предсказать появление определённых звуковых элементов на определенных позициях.

**Метрика** – это 1) совокупность правил строения стиха, сложившихся в той или иной системе стихосложения; 2) учение о строении стихотворной строки, о системах стихосложения, о стихотворных метрах и размерах.

**Метрическое стихосложение** (от греческого *metron* – мера) (точнее, силлабо-метрическое стихосложение) – система стихосложения, основанная на упорядоченности числа и расположения слогов определенной долготы в стихе; так, в античном метрическом стихосложении единицей измерения стиха служит мора (доля), краткий слог равен одной море, долгий – двум, и из них, как музыкальные такты из нот, составляются стопы стихотворного метра.

**Моностих** – одностишие с законченной смысловой, синтаксической и метрической структурой.

**Оксюморон, или оксиморон**, – это фигура, основанная на сочетании противоположных по значению слов с целью необычного, впечатляющего выражения какого-либо нового понятия, представления (горячий снег).

**Олицетворение** – это изображение неодушевленных предметов как одушевленных, при котором они наделяются свойствами живых существ: даром речи, способностью мыслить и чувствовать.

О чем ты воешь, ветер ночной,

О чем так сетуешь безумно? (Ф.И. Тютчев)

**Онегинская строфа** – это строфа, созданная А.С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин»: 14 строк (но не сонет) четырехстопного ямба с рифмовкой абаввггдееджж (3 четверостишия поочередно – с перекрестной, парной и охватной

рифмой и завершающее двуступице: обозначение темы, развитие ее, кульминация, концовка).

**Парадокс** – это прием утверждения, явно противоречащего общепринятым понятиям, либо для разоблачения тех из них, которые, по мнению автора, ложны, либо для выражения своего несогласия с так называемым здравым смыслом, обусловленным косностью, догматизмом, невежеством.

**Параллелизм** – это один из видов повтора (синтаксического, лексического, ритмического); композиционный прием, подчеркивающий связь нескольких элементов художественного произведения; аналогия, сближение явлений по сходству (например, явлений природы и человеческой жизни).

В непогоду ветер  
Воеет – завывает;  
Буйную головку  
Злая грусть терзает.

(В.А. Кольцов)

**Парафраза** (от греч. - описание, описательный оборот) – пересказ своими словами литературного произведения, переложение текста другими словами (прозы в стихи или стихов в прозу, сокращенно или расширенно); распространенное упражнение по развитию речи.

**Парцелляция** – это разделение единого по смыслу высказывания на несколько самостоятельных, обособленных предложений (на письме - при помощи знаков препинания, в речи – интонационно, при помощи пауз):

Ну что? Не видишь ты, что он с ума сошел?

Скажи сурьезно:

Безумный! что он тут за чепуху молот!

Низкопоклонник! тесть! и про Москву так грозно

(А.С. Грибоедов)

**Пафос** – это высшая точка подъема воодушевления, эмоционального чувства, восторга, достигнутая в литературном произведении и в восприятии его читателем, отражающая значительные события в обществе и духовные взлеты героев.

**Пиррихий** – это вспомогательная стопа из двух кратких или безударных слогов, заменяющая стопу ямба или хорей; отсутствие ударения в ямбе или хорее («Я к вам пишу...» А.С. Пушкина).

**Плеоназм** – это неоправданное многословие, употребление слов, излишних для выражения мысли (Елисей не имел аппетита к питанию; какой-то скучный мужик... лег... между покойными и лично умер; Козлов продолжал лежать умолкшим образом, будучи убитым (А. Платонов).

**Постоянный эпитет** – это красочное определение, неразрывно сочетающееся с определяемым словом и образующее при этом устойчивое образно-поэтическое выражение (синее море, белокаменные палаты, красна девица, ясный сокол, сахарные уста).

**Поэтический синтаксис** – это система специальных средств построения речи, способствующих усилению ее образной выразительности. Изобразительные средства в поэтическом синтаксисе называют фигурами поэтической речи: повтор, анафора, эпифора, параллелизм, инверсия и др.

**Размер стихотворный** – это последовательно выраженная форма стихотворного ритма (определяется числом слогов, ударений или стоп – в зависимости от системы стихосложения); схема построения стихотворной строки. В русском (силлабо-тоническом) стихосложении различаются пять основных стихотворных размеров: двухсложные (ямб, хорей) и трехсложные (дактиль, амфибрахий, анапест). Кроме того, каждый размер может варьироваться по количеству стоп (4-стопный ямб; 5-стопный ямб и пр.).

**Реминисценция** – это использование в литературном произведении выражений из других произведений, а то и фольклора, вызывающих у автора некую другую трактовку; порой заимствованное выражение бывает несколько изменено

(М. Лермонтов – «Город пышный, город бедный» (о Санкт-Петербурге) – у Ф.Глинки «Город чудный, город древний» (о Москве)).

**Ритм** – это постоянное, мерное повторение в тексте однотипных отрезков, в том числе минимальных, – слогов ударных и безударных.

**Ритмика** – это отдел стиховедения, смежный с метрикой, изучающий законы строения стихотворной строки, ее ритмические варианты.

**Риторический вопрос** – это вопрос, не требующий ответа (либо ответ принципиально невозможен, либо ясен сам по себе, либо вопрос обращен к условному собеседнику). Риторический вопрос активизирует внимание читателя, усиливает его эмоциональную реакцию.

Русь! куда же несешься ты?

(«Мертвые души» Н.В. Гоголя)

**Рифма** – это звуковой повтор в двух или более стихах преимущественно на конце. В отличие от других звуковых повторов рифма всегда подчеркивает ритмическое членение речи на стихи.

**Рифмовка** (др.-греч. ῥυθμός «размеренность, ритм») – созвучие в окончании двух или нескольких слов. Наиболее употребительна в стихотворной речи и в некоторые эпохи в некоторых культурах выступает как её обязательное или почти обязательное свойство. В отличие от аллитерации и ассонанса (которые могут возникать в любом месте текста), рифма определяется позиционно (положением в конце стиха, захватывающим клаузулу). Существует три основных типа рифмовки:

1. Парная (иначе – смежная), когда рифмуются между собой две соседние строчки.
2. Перекрестная, когда первая строчка рифмуется с третьей, вторая – с четвертой и т. д.
3. Кольцевая (иначе – опоясывающая), когда первая строка рифмуется с четвертой, а вторая – с третьей.

Есть еще свободная рифмовка, когда отсутствует закономерность чередования рифм в строках.

**Сарказм** – это едкая язвительная насмешка над кем-либо или над чем-либо. Широко используется в сатирических литературных произведениях.

**Сатира** – это разновидность литературы, специфическими формами обличающая и высмеивающая пороки людей и общества. Формы эти могут быть самыми разнообразными – парадокс и гипербола, гротеск и пародия и т.д.

**Силлабическое стихосложение** – это слоговая система стихосложения, основанная на равенстве числа слогов в каждом стихе с обязательным ударением на предпоследнем слоге; равносложие. Длина стиха определяется количеством слогов.

Не любити тяжело  
И любити тяжело,  
А тяжелее всего  
Любя любовь не достать. (А.Д. Кантемир)

**Силлабо-тоническое стихосложение** – это слогуударная система стихосложения, которая определяется количеством слогов, числом ударений и их расположением в стихотворной строке. Основана на равенстве числа слогов в стихе и упорядоченной смене ударных и безударных слогов. В зависимости от системы чередования ударных и безударных слогов различаются двухсложные и трехсложные размеры.

**Силлепсиса** (греч. «обобщение», «охватывание») – термин античной стилистики, обозначающий соединение одного сказуемого с несколькими подлежащими.

Лежали на окне Бова и Еруслан,  
Несчастный Никанор, чувствительный роман,  
Смерть Роллы, Арфаксад, Русалка, Дева Солнца...  
(В.Л. Пушкин, «Опасный сосед»)

Комический эффект, часто присущий этой фигуре, достигается (как, например, в приведенном выше примере) недостаточной согласованностью сказуемого со всеми подлежащими (лежали Бова, Еруслан... Смерть).

**Символ** – это многозначный образ, выражающий какие-либо глубинные смыслы, порой противоположные друг другу. Образ становится символом, когда он приобретает дополнительные, исключительно важные значения.

**Синекдоха** – это художественный прием замещения ради выразительности – одного явления, предмета, объекта и т.д., – соотносимого с ним другими явлениями, предметами, объектами.

Ох, тяжела ты, шапка Мономаха! (А.С. Пушкин).

**Спондей** (греч. σπονδαῖος, от σπονδή – возлияние) – в античной метрике четырехдольная стопа о двух долгих слогах. В применении к русскому силлаботоническому стиху спондей называется такой ритмический ход в ямбе (а не в дактиле), когда рядом стоят два или более ударных слога.

Скучна мне оттепель; вонь, грязь – весной я болен. (А. Пушкин)

**Сравнение** – это изобразительный прием, основанный на сопоставлении явления или понятия (объект сравнения) с другим явлением или понятием (средство сравнения) я целью выделить какой-либо особо важный в художественном отношении признак объекта сравнения:

Полны добра перед итогом года,

Как яблоки антоновские, дни. (А.Т. Твардовский)

**Стих (строка)** (от греч. stíchos — ряд, строка) – строка стихотворного текста, организованная по определенному ритмическому образцу.

**Стихотворение** – это небольшое произведение, созданное по законам стихотворной речи; обычно лирическое произведение.

**Стихотворение в прозе** – это лирическое произведение в прозаической форме; обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объём, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая

установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими средствами, как метр, ритм, рифма.

**Стопа** – это устойчивое (упорядоченное) соединение ударного слога с одним или двумя безударными, которые повторяются в каждом стихе. Стопа может быть двухсложной (ямб U-, хорей -U) и трехсложной (дактиль -UU, амфибрахий U-U, анапест UU-).

**Строфа** – это повторяющаяся в стихотворной речи группа стихов, связанных по смыслу, а также расположением рифм; сочетание стихов, образующее ритмическое и синтаксическое целое, объединенное определенной системой рифмовки; дополнительный ритмический элемент стиха. Часто имеет законченное содержание и синтаксическое построение. Строфа отделяется одна от другой увеличенным интервалом.

**Строфика** – это раздел стиховедения, посвященный изучению общей композиции стихотворного текста, изучению его больших, чем стих, ритмических единиц.

**Тавтология** – это повторение одних и тех же близких по смыслу и звучанию слов.

Все мое, сказало злато,

Все мое, сказал булат. (А.С.Пушкин)

**Тактовик** – это один из видов русского тонического стихосложения: стих, в котором объем безударных интервалов между иктами колеблется в диапазоне трех вариантов: 1-2-3 слога (реже 0-1-2 слога); пропуски ударений на сильных местах редки, зато в 3-сложных интервалах часты избыточные ударения на среднем слоге. Тактовик занимает промежуточное место между более строгим дольником и более свободным акцентным стихом.

Такая была ночь, что ни ветер гулевой,

Ни русская старуха-земля

Не знали, что поделать с тяжелой головой,

Золотой головой Кремля... (В.А. Луговской)

**Тема** – это круг явлений и событий, образующих основу произведения; объект художественного изображения; то, о чем повествует автор и к чему хочет привлечь основное внимание читателей.

**Терцет** – это строфа, имеющая три стиха и, следовательно, законченная в смысле рифмовки лишь при схеме: aaa, bbb и т. д. Обыкновенное трёхстишие подразумевает наличие трёх строк с одинаковой рифмой: aaa bbb ccc.

На морских берегах я сию,  
Не в пространное море гляжу,  
Но на небо глаза возвожу. (А. Сумароков)

**Терцина** – это стихотворение (твёрдая форма), написанное терцетами с особой рифмовкой и завершающим отдельно стоящим стихом.

Рифмический рисунок: aba bcb cdc ... хух узу z.

Земную жизнь пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу,  
Утратив правый путь во тьме долины.  
Каков он был, о, как произнесу,  
Тот дикий лес, дремучий и грозный,  
Чей давний ужас в памяти несусь!

(Данте Алигьери, «Божественная комедия»)

**Тоническое стихосложение** – это система стихосложения, в основе которой равенство ударных слогов в стихах. Длина строки определяется количеством ударных слогов. Число безударных слогов произвольное.

Девушка пела в церковном хоре  
О всех усталых в чужом краю,  
О всех кораблях, ушедших в море,  
О всех, забывших радость свою (А.А.Блок)

**Триолет** – это стихотворение (твёрдая форма) из восьми строк на две рифмы, при этом первый стих в обязательном порядке повторяется в четвёртой и седьмой, а второй стих — в завершающей строке. В результате образуются риф-

менные схемы: АВaА abAB или же АВbА baAB (заглавными буквами обозначены повторяющиеся строки).

Твой лик загадочный и нежный  
Как отраженье в глубине,  
Склонился медленно ко мне.  
Твой лик загадочный и нежный  
Возник в моем тревожном сне.  
Встречаю призрак неизбежный:  
Твой лик, загадочный и нежный,  
Как отраженье в глубине. ( Валерий Брюсов)

**Тропы** – это слова и выражения, используемые в переносном смысле с целью достичь художественной выразительности речи. В основе любого тропа – сопоставление предметов и явлений.

**Умолчание** – это фигура речи, предоставляющая слушателю или читателю возможность догадываться и размышлять, о чем могла пойти речь во внезапно прерванном высказывании.

Но мне ли, мне ль, любимцу государя...  
Но смерть... но власть... но бедствия народны....

(А.С. Пушкин)

Нередко стилистический эффект умолчания заключается в том, что неожиданно прерванная речь дополняется выразительным жестом.

**Фигурные стихи** – это разновидность поэтической типографики, стихи, в которых графический рисунок строк или выделенных в строках букв складывается в изображение какой-либо фигуры или предмета (монограмма, ромб и др.), проще говоря, слова стихотворения образуют рисунок.

и  
кто  
придя  
в твои

запретныя  
где б не был до того никто  
найдет безмолвныя твои  
и тайны света низведя  
в тьме безответныя  
родит тебе мечты  
тот светлый ты  
твоя звезда живая  
твой гений двойника  
его смиренно призывая  
смутясь молись издалека  
а ты а ты вечерняя звезда  
тебе туда  
глядеть  
где я  
я

Иван Рукавишников (1919)

**Хорей** – это двухсложный стихотворный размер с ударением на первом слоге.

Буря мглою небо кроет, -U|-U|-U|-U|  
Вихри снежные крутя; -U|-U|-U|-  
То, как зверь, она завоет, -U|-U|-U|-U|  
То заплачет, как дитя... -U|-U|-U|- (А.С. Пушкин)

**Художественный образ** – это одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ отображения и преобразования действительности. Образом также называется любое явление, творчески воссозданное автором в художественном произведении.

**Шестистишие** – это твердая строфа, состоящая из шести стихов.

**Эвфемизм** (от греч. - хорошо; говорю) – слово или выражение, смягчающее значение какого-либо предмета или явления, как правило, употребляющееся вместо непристойных, грубых или интимных; является более неопределенным, смягченным по сравнению с точным определением (она в интересном положении вместо она беременна; не сочиняйте вместо не врите; туалет вместо уборная).

**Эпитафия** (от греч. – надгробный) – надгробная надпись, часто в стихотворной форме. Существовала и как реальная надпись на надгробии, и как фиктивная, представленная лишь в сборнике стихов.

**Эпитет** – это художественно-образное определение, подчеркивающее наиболее существенный в данном контексте признак предмета или явления; применяется для того, чтобы вызвать у читателя зримый образ человека, вещи, природы и т.п.

Я послал тебе черную розу в бокале  
Золотого, как небо, Аи... (А.А.Блок)

**Эпифора** – это фигура, противоположная анафоре, повторение одних и тех же элементов в конце смежных отрезков речи (слов, строк, строф, фраз):

Деточка,  
Все мы немножечко лошади,  
Каждый из нас по-своему лошадь. (В.В. Маяковский)

**Юмор** – это вид комического, в котором пороки осмеиваются не беспощадно, как в сатире, а доброжелательно подчеркиваются недостатки и слабости человека или явления, напоминая о том, что они часто лишь продолжение или изнанка наших достоинств.

**Ямб** – это двухсложный стихотворный размер с ударением на втором слоге.

Открылась бездна, звезд полна U-|U-|U-|U-|  
Звездам числа нет, бездне дна. U-|U-|U-|U-| (М.В. Ломоносов)

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Введение

Анализ одного стихотворения / Под ред. В.Е. Холшевникова. – Ленинград: ЛГУ, 1985.– 248 с.

Баевский, В.С. История русской поэзии: 1730-1980 гг. Компендиум / В.С. Баевский. – Москва : Новая школа, 1996. – 320 с.

Бобринская, Е.А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – Москва : ГАЛАРТ, 1993.- 216 с.

Введение в литературоведение: доп. МО РФ в кач-ве учеб. пособия для студ. высш. учеб. заведений / под ред. Л.В. Чернец. – Москва: Высшая школа, 2006.

Гаспаров М.Л. Время Некрасова и Фета /М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Фортуна Лимитед, 2002. – С.168-213.

Громова, М. Русская драматургия конца XX- начала XXI века: учеб. пособие: 2-е изд., испр.- Москва : Флинта: Наука, 2006. - 363 с.

Диарова А.А. Литература с основами литературоведения: Русская литература XX века: учеб. Пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Диарова А.А., Иванова Е.В., Серафимова В.Д; под ред. В.Д. Серафимовой. - 3-е изд.– Москва: издательский центр «Академия», 2013.- 304 с.

Есин, А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: учеб. пособие /А.Б. Есин. – Москва: Флинта: Наука, 2003.- 248 с.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / Под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской. Изд. 2-е. – Москва, 2004.

Журчева, О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие / О.В. Журчева. - Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. - 184 с.

Зинченко, В.Г. и др. Методы изучения литературы: системный подход: учеб. пособие / В.Г. Зинченко. – Москва: Флинта: Наука, 2002.- 195 с.

Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов /И. П. Ильин. - Москва: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.

Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм: [Электронный ресурс] / И. Ильин -URL: <http://www.kulichki.com/moshkow/CULTURE/ILIN/poststrukt.txt>.

Козлова С.М. Парадоксы драмы – драма парадоксов /поэтика жанров русской драмы 1950-1970 гг. / С. М. Козлова. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 1993. - 220 с.

Козлова, С.М. Практическая поэтика: учеб. пособие. Ч.1. / С.М. Козлова – Барнаул: Изд-во Алт.ун-та, 2003. – 223.

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – Москва, 1987.

Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики): монография / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 295 с.

Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. - 2005. - № 73. - С.244-278.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. сост. А.Н. Николюкин. – Москва, 2003.

Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – Москва, 1972.

Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с.

Мещеряков В.П. Введение в литературоведение. Основы теории литературы: учебник для бакалавров/В.П. Мещеряков, А.С. Козлов; под общ. ред. В.П. Мещерякова.- 3-е изд.- Москва: Юрайт, 2013.- 442 с.

Нефагина, Г. Л. Русская проза второй половины 80-х-начала 90-х годов XX века: учеб. пособие для студентов филолог. факультетов вузов / Г.Л. Нефагина. – Минск : НПЖ «Финансы, учёт, аудит», «Экономпресс», 1997. – 231 с.

Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А.И. Николаев. – Иваново: ЛИТОС, 2011. URL: <http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>

Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. - 1040 с.

Панченко А.М. Топика и культурная дистанция / А.М. Панченко // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – Москва, 1986.

Смирнов И.П. Смысл как таковой / И.П. Смирнов. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. -352 с.

Стрельцова Е. Мистический нигилизм в стиле конца века / Е. Стрельцова // Современная драматургия. - 1998.- № 1. - С. 189- 197.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – Москва, 1996.

Учебно-исследовательская и проектная деятельность учащихся в школе: основные направления: учеб. пособие/ под ред. Т.В. Захаровой, Т.А. Бахор. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2015. – 163 с.

Федотов О.И. Введение в литературоведение / О.И. Федотов. – Москва, 1998.

Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) (уровень бакалавриата): Проект. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://xn--80abucjiibhv9a.xnp1ai/%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/8073>

Формирование профессиональных компетенций при подготовке бакалавров педагогического образования: материалы производственной практики (из опыта работы): учеб. пособие/ под общ. ред. Т.А. Бахор, О.Б. Лобановой.- Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2014.- 228 с.

Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп.– Москва: Высш. шк., 2002.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: учеб. пособие / В.Е. Холшевников. - Санкт-Петербург: СПбГУ, 2001. - 208 с.

Эпштейн М. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века / М. Эпштейн // Новое лит. обозрение. – 1995. - № 16. – С. 32-46.

Эпштейн М. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века / М.Эпштейн // Знамя. – 2001.– № 5. – С. 156-162.

Эрнандес, Е. Драматургия, которой нет / Е. Эрнандес // Современная драматургия. - 1992. - №3-4. - С. 185-188.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Раздел I. Художественная литература как вид искусства	5
1. Понятие искусства. Формы творческой деятельности	5
2. Литературное произведение как системно-целостное единство	7
3. Художественный образ	10
Раздел II. Форма художественного произведения	17
4. Сюжет и фабула литературного произведения. Композиция	17
5. Стихи и проза. Системы стихосложения	21
6. Язык художественного произведения	31
7. Литературные роды и жанры	36
Раздел III. Мировой литературный процесс	50
8. Всемирная (мировая) литература: основные термины и понятия	50
9. Современный литературный процесс (конец XX- нач. XXI вв.)	54
Заключение	67
Глоссарий	68
Список литературы	86

Учебное издание

Ольга Николаевна Зырянова  
Тамара Андреевна Бахор  
Ольга Анатольевна Кашпур  
Надежда Алексеевна Мазурова

**Ведение в филологию. Основы науки о литературе**

Редактор И.А. Вейсиг

Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 25.06.2018. Формат 60 × 84/ 16  
Усл. печ. л. 5,5. Бумага офсетная  
Тираж 200 экз. Заказ 10-138

Издательский центр  
Библиотечно-издательского комплекса  
Сибирского федерального университета  
660041, Красноярск, пр. Свободный, 79  
Тел/факс 8 (391) 206 - 21 - 49

Отпечатано в «Литера-принт»  
г. Красноярск, ул. Гладкова, 6, цокольный этаж  
т. 294-15-77