

82
С-67

СЕРГЕЕВА ЭЛЬЯНОРА СЕРГЕЕВНА

ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ





СЕРГЕЕВА ЭЛЬЯНОРА СЕРГЕЕВНА

Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока

Количество предыдущих
выдач

--	--

82
С-67

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ЧИРЧИКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ТАШКЕНТСКОЙ ОБЛАСТИ

СЕРГЕЕВА ЭЛЬЯНОРА СЕРГЕЕВНА

ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Учебно-методическое пособие для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по специальности
5111300- Родной язык и литература (Русский язык и
литература)

— 3039 —

ТАШКЕНТ
«ISHONCHLI NAMKOR»

2021

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLII VA O'RTA MAXCUS TA'LIM VAZIRLIGI
TOSHKENT VILOYATI CHIRCHIQ
DAVLAT PEDAGOGIKA INSTITUTI
AXBOROT RESURS MARKAZI

Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока

Количество предыдущих
выдач

--	--

82
С-67

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ЧИРЧИКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ТАШКЕНТСКОЙ ОБЛАСТИ

СЕРГЕЕВА ЭЛЬЯНОРА СЕРГЕЕВНА

ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Учебно-методическое пособие для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по специальности
5111300- Родной язык и литература (Русский язык и
литература)

— 3039 —

ТАШКЕНТ
«ISHONCHLI NAMKOR»
2021

ЎЗБЕКИСТОН RESPUBLIKASI
OLIY VA O'RTA MAXSUS TA'LIM VAZIRLIGI
TOSHKENT VILOYATI CHIRCHIQ
DAVLAT PEDAGOGIKA INSTITUTI
AXBOROT RESURS MARKAZI

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Основы литературоведения» – профилирующая дисциплина, подготавливающая восприятие литературы как вида искусства и историко-литературных курсов, связанных с искусством как образной формой отражения действительности, литературой – видом искусства, произведением, содержанием и формой, художественностью и целостностью, родовым и жанровым делением художественной литературы, стиховедением, художественной речью, понятием об историко-литературном процессе и его закономерностях.

Данная дисциплина призвана формировать у будущих педагогов навыки, которые позволят им стать органичной частью современной системы образования. В курсе данной дисциплины учтены основные требования «Национальной программы по подготовке кадров», ориентированные на соответствие требованиям рынка труда и отвечающие запросам современного общества.

Цель данной дисциплины состоит в формировании знаний, умений и навыков в области теории и истории литературы, в формировании мировоззрения, способности самостоятельного осмысления историко-литературных фактов, приобщения студентов к современным литературоведческим теориям, выработке практических умений и навыков анализа художественного текста, умения пользоваться научной и методической литературой.

Рецензенты:

Файзуллаев Д.С.-Б. – к.п.н., доц. кафедры русского языка и литературы

Касимова А.Б. – к.ф.н. кафедры русского языка и литературы

Данное учебно-методическое пособие составлено на основе типовой программы, утвержденной Министерством высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан. Пособие предназначено для лекционных занятий по основам литературоведения для студентов, обучающихся по специальности русский язык и литература.

Учебно-методическое пособие обсуждено и рекомендовано на заседании кафедры русского языка и литературы Протокол № 5 от 17.03.2021г.

Учебно-методическое пособие обсуждено и рекомендовано на совете факультета гуманитарных наук Протокол № 8 от 27.03.2021г.

Учебно-методическое пособие обсуждено и рекомендовано на учебно-методическом совете ЧППИТО Протокол № 10 от 26.03.2021г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Тема 1. Общие задачи науки о литературе.....	7
Тема 2. Искусство и действительность.....	14
Тема 3. Художественный образ специфика художественного образа	20
Тема 4. Форма и содержание	31
Тема 5. Тема и идея художественного произведения	40
Тема 6. Сюжет литературного произведения и его разновидности	45
Тема 7. Выразительные средства речи.....	53
Тема 8. Основы стиховедения	
Тема 9. Литературные роды. Эпос и драма	77
Тема 10. Лирика как литературный род	84
Терминологический справочник	94
Список рекомендуемой литературы:	99

ВВЕДЕНИЕ

Литературоведение - это наука о художественной литературе, её происхождении, сущности и развитии. Литературоведение изучает художественную литературу различных народов мира для того, чтобы понять особенности и закономерности ее собственного содержания и выражающих их форм. Литературоведение берет свое начало с античных времен. Древнегреческий философ Аристотель в своей книге «Поэтика» первый дал теорию жанров и родов литературы (эпос, драма, лирика).

В XVII веке Никола Буало создал свой трактат «Поэтическое искусство», опираясь на более раннее творение Горация («Наука поэзии»). В нем обособляются знания о литературе, но это еще не была наука.

В XVIII веке немецкие ученые пытались создать просветительские трактаты (Лессинг «Лаокоон. О границах живописи и поэзии», Гербер «Критические леса»). В начале XIX века в Германии свою теорию создали братья Гримм.

Современное литературоведение состоит из трех самостоятельных, но тесно связанных между собой основных дисциплин:

- теория литературы (исследует природу словесного творчества, разрабатывает и систематизирует законы, общие понятия художественной литературы, закономерности развития родов и жанров.)

- история литературы (исследует своеобразие различных национальных литератур, изучает историю возникновения, смены, развития литературных направлений и течений, литературных периодов, художественных методов и стилей в разные эпохи и у разных народов, а также творчество отдельных писателей как закономерно обусловленный процесс.)

- литературная критика (занимается анализом и истолкованием

художественных произведений, оценкой их с точки зрения эстетической ценности, выявлением и утверждением творческих принципов того или иного литературного направления.)

В современной литературной критике культивируются различные жанры - статья, рецензия, обзор, эссе, литературный портрет, полемическая реплика, библиографическая заметка.

Источниковедческой базой теории и истории литературы, литературной критики являются вспомогательные литературоведческие дисциплины:

- текстология
- историография
- библиография

Текстология изучает текст как таковой: рукописи, издания, редакции, время написания. Изучение истории текста на всех этапах его существования дает представление о последовательности истории его создания («материальном» воплощении творческого процесса - наброски, черновики, заметки, варианты и т.д.). Текстология занимается и установлением авторства (атрибуция).

Историография посвящена изучению конкретно-исторических условий появления того или иного произведения.

Библиография - отрасль научного описания и систематизации информации об изданных произведениях. Это вспомогательная дисциплина любой науки (научная литература по тому или иному предмету), базирующаяся на двух принципах: тематическом и хронологическом. Существует библиография по отдельным периодам и этапам, по персоналиям (авторам), а также библиография художественной и литературоведческой литературы. Библиографии бывают научно-вспомогательными (с пояснительными аннотациями и краткими комментариями) и рекомендательными (содержащими перечни основных публикаций по определенным разделам и темам).

ТЕМА 1

ОБЩИЕ ЗАДАЧИ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

1. Основные особенности литературоведения как науки
2. Связь литературоведения с другими науками.
3. Методология литературоведения.

Наука о художественной литературе (литературоведение) многопланова. В ее составе различаются научные дисциплины двоякого рода. Первые традиционно именуются вспомогательными, но, по словам В. В. Прокурова, относятся «к основополагающим, жизнеобеспечивающим, опорным отраслям литературной науки». Эти дисциплины являются одновременно и служебными и «базовыми», фундаментальными, ибо придают литературоведению фактографическую, эмпирическую надежность. Таковы *библиография*, *источниковедение* (в том числе архивоведение), *текстология* (в ряде случаев основанная на данных палеографии) в их литературоведческих аспектах. Без соответствующих знаний и практических навыков сколь-нибудь серьезный литературовед непредставим, ибо фундамент любой профессионально ответственной деятельности составляет владение ее техникой – ремеслом в самом высоком смысле этого слова.¹

В курсе всех предметов по теории литературы данный курс («Введение в литературоведение») является начальным, его задача – ознакомление с основными параметрами основ теории литературы. Литературоведение – одна из двух филологических наук – наука о литературе. Вторая филологическая наука – это языкознание или лингвистика. Обе они изучают явления словесности и развиваются в тесной связи под общим названием филология (*huileo* – люблю, *logos* – слово).

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 6.

художественных произведений, оценкой их с точки зрения эстетической ценности, выявлением и утверждением творческих принципов того или иного литературного направления.)

В современной литературной критике культивируются различные жанры - статья, рецензия, обзор, эссе, литературный портрет, полемическая реплика, библиографическая заметка.

Источниковедческой базой теории и истории литературы, литературной критики являются вспомогательные литературоведческие дисциплины:

- текстология
- историография
- библиография

Текстология изучает текст как таковой: рукописи, издания, редакции, время написания. Изучение истории текста на всех этапах его существования дает представление о последовательности истории его создания («материальном» воплощении творческого процесса - наброски, черновики, заметки, варианты и т.д.). Текстология занимается и установлением авторства (атрибуция).

Историография посвящена изучению конкретно-исторических условий появления того или иного произведения.

Библиография - отрасль научного описания и систематизации информации об изданных произведениях. Это вспомогательная дисциплина любой науки (научная литература по тому или иному предмету), базирующаяся на двух принципах: тематическом и хронологическом. Существует библиография по отдельным периодам и этапам, по персоналиям (авторам), а также библиография художественной и литературоведческой литературы. Библиографии бывают научно-вспомогательными (с пояснительными аннотациями и краткими комментариями) и рекомендательными (содержащими перечни основных публикаций по определенным разделам и темам).

ТЕМА 1 ОБЩИЕ ЗАДАЧИ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

1. Основные особенности литературоведения как науки
2. Связь литературоведения с другими науками.
3. Методология литературоведения.

Наука о художественной литературе (литературоведение) многопланова. В ее составе различаются научные дисциплины двойного рода. Первые традиционно именуются вспомогательными, но, по словам В. В. Прокурова, относятся «к основополагающим, жизнеобеспечивающим, опорным отраслям литературной науки». Эти дисциплины являются одновременно и служебными и «базовыми», фундаментальными, ибо придают литературоведению фактографическую, эмпирическую надежность. Таковы *библиография*, *источниковедение* (в том числе архивоведение), *текстология* (в ряде случаев основанная на данных палеографии) в их литературоведческих аспектах. Без соответствующих знаний и практических навыков сколь-нибудь серьезный литературовед непредставим, ибо фундамент любой профессионально ответственной деятельности составляет владение ее техникой – ремеслом в самом высоком смысле этого слова.¹

В курсе всех предметов по теории литературы данный курс («Введение в литературоведение») является начальным, его задача – ознакомление с основными параметрами основ теории литературы. Литературоведение – одна из двух филологических наук – наука о литературе. Вторая филологическая наука – это языкознание или лингвистика. Обе они изучают явления словесности и развиваются в тесной связи под общим названием филология (huileo – люблю, logos – слово).

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 6.

Познавательные задачи у этих наук разные. Лингвистика изучает явления словесной деятельности людей, чтобы установить особенности закономерного развития тех языков, на которых говорят и пишут во всем мире. Литературоведение изучает художественную литературу, чтобы понять особенности и закономерности ее собственного содержания и выражающих их форм. Но они тесно переплетаются: литературоведение служит материалом для лингвистики, потому что особенности языков возникают в связи с особенностями их содержания, а художественная литература и выражает свойственные ей особенности языка. Литературоведение не может обойтись без знаний тех языков, на которых написаны художественные произведения. Здесь на помощь приходит лингвистика.

Предметом литературоведения является вся художественная словесность мира – письменная и устная. В науке все произведения устного народного творчества получили название «фольклор» (англ. folk – народ, loge – знание, учение). В западной Европе печатное дело стало распространяться в XV веке, а в России при Иване Грозном первопечатником был Иван Федоров, но его начинание не получило распространение и развилось только в начале ХУШ века при Петре Первом.

Литературоведение изучает художественную словесность, то есть стоит в ряду искусствоведческих наук. Художественная словесность – это один из видов искусства, который изучает литературоведение. Искусствоведение – это научное изучение искусства, как в его целом, так и в отдельных его видах. Литературоведение не может развиваться вне связи с другими науками об искусстве, без учета их наблюдений и обобщений о художественном творчестве.

Задачи и принципы изучения художественной словесности совершенно разные у литературоведения и лингвистики. Лингвистика изучает в произведениях художественной словесности лексические, фонетические, грамматические особенности тех языков, на которых эти произведения созданы. Литературоведение изучает произведения художественной словесности не только со стороны языка, но в единстве идейного содержания и формы. Для него язык произведений, точнее, художественная речь, – это

только одна из сторон художественной формы, существующая в тесной связи с другими ее сторонами – с подбором деталей изображенных явлений жизни, с композицией произведения. Литературовед рассматривает все особенности произведения с точки зрения идейной содержательности и вместе с тем с эстетической точки зрения, которая не интересует лингвиста.

Литература – это один из видов искусства. Что же включает в себя это понятие? Слово «искусство» многозначно, в данном случае им названа собственно *художественная* деятельность и то, что является ее результатом (произведение). Искусство в качестве художественного творчества было отграничено от искусства в более широком смысле (как умения, мастерства, ремесла) мыслителями XVIII–XIX вв. Так, Гегель отмечал принципиальное различие между «*искусно* сделанными вещами» и «*произведениями искусства*».² В современном русском языке слово «искусство» употребляется в четырех разных значениях. «Искус» вообще означает испытание, опыт, поэтому в самом широком значении «искусство» – это всякое выдающееся умение делать что-то, способность в любом деле достигать превосходных результатов. Это всякое мастерство. Но мастерами могут быть шахтер и садовод, военный, живописец и скрипач. Каждый из них может по-своему выполнить стоящие перед ним задачи.

В другом более узком значении «искусство» – это не всякое мастерство, а только такое, которое проявляется в создании отдельных законченных предметов, сооружений, обладающих большой степенью изощренности в своём оформлении. К таким предметам относятся произведения так называемого прикладного искусства: это изящно оформленная одежда, мебель, утварь, ювелирные украшения и т.д. Изяществом оформления отличаются и произведения художественного творчества – картины, скульптуры, музыкальные пьесы. Подобные произведения могут отличаться совершенством выполнения. Эти они производят положительное эстетическое впечатление. Искусство во втором значении – это творчество по законам красоты. Красота произведений заключается в соответствии их

² Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 10.

формы воплощенному в ней содержанию. Это и есть основной закон красоты. Но произведения прикладного искусства и подобные им сооружения относятся к области материальной культуры человеческого общества. Они обслуживают практические потребности людей. Существенная особенность произведений прикладного искусства заключается в том, что, выполняя свое практическое назначение, они не заключают в себе воспроизведение жизни, существующей вне их, и не выражают ее обобщающего осмысления и оценки.

Совершенно иное назначение и иную красоту имеют произведения, относящиеся к области духовной культуры человеческого общества. Это и есть произведения собственно художественного творчества – произведения литературные, музыкальные, живописные и т.д. Они удовлетворяют не материальные потребности людей, а их духовные интересы, стремления, запросы. Они всегда заключают в себе образное воспроизведение явлений действительности, находящейся вне их и вместе с тем выражают в своих образах то или иное осмысление и эмоциональную оценку воспроизводимых в них явлений жизни. Произведения художественного творчества – это один из видов общественного сознания. Таким образом, третье, еще более узкое значение слова «искусство» – это художественное творчество во всех его видах. Наконец искусством часто называют пространственные его виды – живопись, скульптуру, архитектуру. Науку о них называют искусствознанием, а людей, изучающих их искусствоведами. Это четвертое самое узкое значение этого слова. В изучении художественной словесности литературоведение стоит в ряду искусствоведческих наук.

Литературоведение не может не учитывать тесную связь литературы с исторической жизнью отдельных народов. Понимание этих связей литературоведение кладет в основу своего изучения. Вследствие этого литературоведение само выступает как общественно-историческая наука, стоящая в ряду исторических наук, с разных сторон изучающих развитие общественной жизни народов мира. Произведения общественной словесности всегда связаны с историческим

временем, в котором они были созданы, то есть, они всегда связаны с суммой тех общественно-социальных условий, которые отражают время. Поэтому литературовед всегда должен обращаться к исторической науке: гражданской истории, которая связана с политикой, дает хронологические сведения, помогает восстановить последовательность событий. Подобно историкам, литературовед должен уметь разбирать архивы, находить документы и материалы. Особенно тогда, когда касается биографических сведений отдельных писателей, работы с мемуарами и дневниками.

Литература – это такой вид искусства, который может касаться любой области жизни, любой профессии. В какой-то степени научные сведения о тех или иных областях знаний иногда необходимы для выявления реальной подлинности или мнимости изображенных проблем. В большей степени литературоведение связано с такими науками, которые непосредственно могут быть затронуты в тексте самого художественного творчества, как психология, философия, социология. Например, творчество таких писателей, как Л. Толстой и Ф. Достоевский затрагивает морально-нравственные проблемы общества, человеческой жизни, анализируя их, литературовед должен учитывать сумму исторических, политических, социологических факторов, чтобы все их в романах «прочитать». Так что литературоведение не может существовать изолировано, замкнуто только лишь в какой-то своей профессиональной области, оно связано со многими науками и в то же время сохраняет свою индивидуальность.

В каждую историческую эпоху литературоведение отличалось определенным пониманием тех связей, которые существуют между развитием литературы и общим развитием жизни народов и всего человечества, то есть, определенным методом литературоведения. В переводе с греческого «метод» (meta – через и hodos – путь) буквально означает – путь исследовательской мысли через материал, через свой предмет. Методология – это теория метода, учение о нем.

Во второй половине XIX века возникло такое направление в литературоведении, которое не занималось общей теорией искусства, а сосредоточилось на изучении реальной зависимости

литературы от условий и обстоятельств национально-исторической жизни. Это направление получило название «**историко-культурной школы**».

Для стройного и последовательного объяснения литературного развития условиями национально-исторической жизни необходимо овладеть столь же стройной и последовательной теорией исторической жизни общества в ее целом. Такой теории у представителей культурно-исторической школы не было. Они объясняли особенности и развитие литературы различными факторами, но откуда взялись эти факторы, как они связаны между собой, они не объясняли. Такую попытку предприняли представители другой школы – **сравнительно-исторической**, создавшие научное направление «**компаративизм**» (от лат. *сравниваю*). В русской науке оно представлено деятельностью А. Веселовского. Компаративисты изучали литературу с помощью сравнения. Суть компаративизма – в понимании *развития литературы* – в **теории заимствования**.

В XX веке складывается направление, которое получило название **формализма**. Его представители вообще отбрасывают понятие «содержания произведения» и изучают только систему творческих приемов – именно так они понимают художественное произведение. На их основе впоследствии возникает **структурализм**, который рассматривает художественное произведение уже как целостную структуру, включающую в себя и форму и содержание.

Из всего сказанного следует, что история литературоведения проходит в своем развитии различные этапы, ищет пути изучения художественного произведения, на этом пути есть и достижения и ошибки, но современное литературоведение рассматривает произведение в совокупности формы и содержания.

Наконец, теория литературы задаёт ещё один важный вопрос, с которого мы начнём, прежде чем перейти к форме, психике и обществу. Этот не столько вопрос «Кто такой читатель?», сколько «Как устроено чтение»? То есть как мы (или кто-то другой) формируем вывод о том, что мы интерпретируем что-то адекватно и что у нас есть основания для подобного чтения? На что похож опыт чтения? Как мы встречаем текст лицом к

лицу? Как мы устанавливаем контакт с текстом, который может во многом быть удален от нас? Таковы вопросы, которые задает *герменевтика*. Это трудное слово мы обсудим в ближайшее время. Оно происходит от имени бога Гермеса, который передал человеку язык и который, среди многих других вещей, является богом общения.³

Вопросы и задания:

1. Какая задача стоит перед учебным курсом «Введение в литературоведение»?
2. Что такое *филология* в переводе с латинского?
3. Сравните цели и задачи изучения текста в лингвистике и литературоведении.
4. Как понимать слово «искусство»?
5. Какие виды искусства вы знаете?
6. В ряду каких наук находится литературоведение?
7. С какими другими науками связано литературоведение?
8. Как вы понимаете методологию литературоведения?
9. Назовите основные литературоведческие школы и их особенности.

Опорные слова и выражения: Филология. Лингвистика и литературоведение. Литературоведение и история. Литературоведение и психология. Искусство как прием. Искусство как творческий акт. Литературоведение как искусствоведческая дисциплина. Культурно-историческая школа. Сравнительно-историческая школа. Формализм. Структурализм.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов.- Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

³ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 4

ТЕМА 2 ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

1. Искусство и действительность.
2. Понятие типичности.
3. Виды искусства.

Искусство – один из видов общественного сознания и духовной культуры человечества. Искусство, как и наука, служит средством познания жизни. Искусство отличается от науки **средствами**, в которых выражается содержание. Наука применяет для этого отвлеченные понятия, а искусство – образы. Впервые об этом заговорили Платон и Аристотель которые называли искусством «подражания природе», то есть, способности воссоздавать отдельные явления жизни в изваяниях, картинах, в специфически представленных поэмах, рассказах. Они имели в виду создание жизни в образах. Гегель уже отказался от термина «подражание», он утверждал, что специфика искусства – создание идеала, идеи, «раскрытие духа» во внешнем явлении, в его живой индивидуальности. Белинский, сравнивая ученого и поэта, говорил: «...один доказывает, а другой показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой – картинами».

Л. Толстой утверждал, что «суть искусства – в передаче художником испытанных им чувств другим людям».

В настоящем времени многие теоретики разделяют мнение, что суть искусства заключается в познании жизни при помощи образов. Понятие и образы есть средства отражения реальной действительности в сознании людей, средства ее познания.

Каждый человек, предмет и т.д. представляет собой единство двух разных сторон: общего и индивидуального. Существенные особенности свойственны определенному кругу.

Индивидуальные – это личные, неповторимые. Общее, родовое никогда не существует без индивидуального, но и индивидуальное всегда включает в себе родовое, общее. В некоторых индивидах общее очень четко и значимо, в других – незначительно.

Высокая степень отчетливости выражения общего в индивидуальности того или иного явления делает это явление **типом своего рода, типическим явлением** (в переводе с гр. *Tipos* – отпечаток, оттиск). Типичны такие явления, которые превосходны в своем роде, в индивидуальности которых родовые черты отпечатались резко, рельефно. Яркая индивидуальность может совпадать с превосходным в своем роде, типичным для него. Не следует противопоставлять «исключительное» «типическому», как это нередко делается. Мы можем использовать общие свойства явлений, совершенно не учитывая их индивидуальных черт (например, дождь, снег и т.п.) *Отвлеченное понятие* – это мысль об общих, родовых, существенных свойствах явлений жизни, абстрагированных от индивидуальных черт каждого отдельного явления. Своей абстрактностью научные понятия отличаются от обычных словесных понятий. Наука, философия, технология особенно заинтересованы в создании и систематизации отвлеченных понятий. Для их обозначения они пользуются терминами, строго определенными в своем содержании (лат. *terminum* – предел, граница).

Главная цель ученых сочинений – сообщить точные сведения о науке, а изящная словесность действует на воображение. В образе писатель выражает свое отношение к изображаемому, свою оценку действительности путем воссоздания конкретных жизненных ситуаций, характеров, событий. Образ человеческой личности может интересовать и ученого и писателя. Но в искусстве человеческая личность дается во всем многообразии (быта, психики, моды, нравственности, социальных конфликтов и т.п.), а в науке есть определенная заданность, которая определяется конкретным профессиональным интересом (в медицине изучают внутреннее состояние организма, философов интересует взгляд человека на микроструктуру, психологов

состояние организма с определенной стороны). Образ в искусстве не концентрируется на только сущностных моментах личности, охватывает человека в его окружении – дом, внешний вид, связь с другими людьми и т.д. Кроме того, ученого не интересует стилистическая или моральная сторона вопроса, патетика текста, его индивидуальная конструкция – для ученого важен результат, ученое открытие, доказательство. В искусстве индивидуальная манера письма приобретает важнейшую роль. В ученых сочинениях форма важна как наиболее логичное доказательство открытия, в которых творческая личность приходит к конкретным окончательным формулировкам. В произведении искусства таких формулировок, как правило, нет. Текст, если можно так сказать, «зашифрован», его нужно раскрыть, чтобы прийти к окончательным выводам. Вот почему, изучая человека и жизнь, ученый и поэт делают это совершенно различными средствами. На ранних стадиях развития общества произведения, которые мы привыкли называть *художественными*, на самом деле таковыми не являются. В них специфически художественное содержание находилось в нерасчлененном единстве с другими сторонами первичного общественного сознания – магией, мифологией, моралью. Первобытное общество было синкретическим. Предметом раннего синкретического творчества была природа. Характерной чертой сознания – образность (образность конкретная, в виде мифологических тотемных животных). Характерной чертой первобытного мышления был антропоморфизм сознания жизни природы по сходству со своей человеческой жизнью (*anthropos* – человек, *morphe* – вид, форма). По представлению людей в прошлом животные и растения могут сознательно помогать или вредить людям. Образы сказок отчетливо выражали свойства первобытного фантастического мышления. Они создавались на основе олицетворения животных, наделения их человеческими способностями, на основе гиперболы, преувеличения размеров животных, присвоения им сверхъестественных знаний и способностей. Большое значение для развития искусства сыграли обрядовые хороводы, из которых вышли все виды искусства.

Искусство как особый вид человеческого сознания и духовной культуры человечества возникло на основе первобытного синкретического искусства, оно унаследовало от него принцип образного обобщения жизни – ее типизацию. Но типизация явлений жизни в искусстве приобрела иное, новое значение. В синкретическом творчестве типизация жизни выражала общий уровень фантастического мирозерцания, свойственный всему первобытному обществу. Она не была творческой типизацией жизни, средством ее социального осмысления. Типизация превратилась в такое средство, она стала служить выражением идейно-эмоционального осмысления действительности, вытекающей из противоречий внутри общества на новой стадии его развития.

Определился новый предмет искусства – человеческая личность как социальный характер. **Социальный характер** – это расширенное с помощью творческого воображения конкретно-чувственное освоение мира, органически связанное с общественно-исторической реальностью, в которой оно составляет особую, ничем другим не заменимую специфически характерную разновидность того или иного исторически складывающегося типа творческой жизнедеятельности людей.

Музыка как вид искусства позволяет более тонко изобразить внутренний мир человеческих чувств, но он связан не с идеями, передаваемыми конкретными понятиями, а опосредовано, через музыкальную интонацию, намек на то или иное чувство. То есть, музыкальные жанры более условны.

Архитектура относится к более древним видам искусства, в которых выражаются и достижения развития общества и определенное направление в искусстве.

Интерпретация подозрения вызвала сначала, сравнимо с неприятными ощущениями в воздухе, чему также способствовали радикальные исторические изменения; и это подводит меня, наконец, к предварительному просмотру отрывков из «Послов» Генри Джеймса (1903 год) и из «Вишневого сада» Чехова (1904 год). Я стараюсь напомнить вам, что это конкретный исторический момент. В обоих случаях говорящий утверждает, что сознание (ощущение того, что ты живешь

и что ты есть кто-то, кто действует в этом мире) больше не включает в себя действия: чувствовать себя тем или иным образом сознательным значит просто быть марионеткой, есть серьезные ограничения для нашей сферы деятельности. Стрезер в «Послах» и Епиходов в «Вишнёвом саде» выражают точку зрения, которая вторит атмосфере отчаяния и пессимизма, но поразительно превосходит тексты, которые намного более систематично информированы. Я хочу начать следующую лекцию с обсуждения отрывков из Джеймса и Чехова перед погружением в вопрос «Что такое автор?».⁴

Вопросы и задания:

1. Чем отличается искусство от науки?
2. Что общего между искусством и наукой?
3. Что такое отвлеченные образы?
4. Как вы понимаете понятие общего, родового?
5. Что такое типическое явление?
6. Перечислите основные отличительные черты искусства и науки.
7. В чем отличие искусства на ранних стадиях развития?
8. Чем отличается искусство на более поздних ступенях развития?
9. Что такое художественный образ?
10. Какие виды образности вы знаете?
11. Перечислите виды искусства и их особенности.

Опорные слова и выражения: Искусство как общественное явление. Средства изучения действительности в науке. Средства изучения действительности в искусстве. Образность как познание жизни. Синкретичность искусства. Социальный характер искусства. Понятие антропоморфизма. Художественный образ. Иллюстративные образы. Фактографические образы. Виды искусства.

⁴ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 11.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов.- Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

ТЕМА 3 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

1. Специфика искусства.
2. Специфика художественного образа.
3. Особенности словесного образа.

Наука и искусство постигают действительность и формируют в результате некую картину мира, которая имеет специфические особенности. Под научной картиной мира можно понимать идеальную модель мира, построенную на основе наиболее общих и фундаментальных идей и принципов, имеющих важное методологическое значение и служащих базой для построения научных теорий. Художник, подобно ученому, пользуется некоторой исходной парадигмой, сквозь призму которой он понимает действительность, но художественная картина мира предельно субъективна. Она выражает глубоко личное отношение художника к миру и человеку. Художественная картина мира эмоциональна, в нее входят эстетические и этические особенности действительности. Например, в научной картине мира "свет" - это только физический процесс, а в художественной картине он может выступать в качестве символа добра и красоты, чистоты, чего-то идеального, некоего духовного начала. В основе научной картины мира лежит система фундаментальных абстрактных объектов, научных идей и принципов. Художественная картина мира основывается на системе художественных архетипов, фундаментальных образов. У художника имеется только один путь выражения картины мира - запечатлеть ее в конкретном произведении в образно-эмоциональной форме. Отдельные элементы научной картины мира могут входить в образную в виде отдельных фрагментов,

описаний. Художественная картина обеспечивает целостный, синтетический взгляд на мир и тем самым вскрывает такие свойства, которые на данный момент могут быть недоступны науке (например, произведения Бальзака дают наиболее полное представление об обществе, чем современная ему наука). Художник создает **ОСОБЫЙ МИР**, в его произведениях можно обнаружить особым образом преломленные и окрашенные философские и гуманистические идеи века. Их трудно четко выделить, они лежат в подтексте произведения, как бы "срощены" с художественными образами и избегают четкой логической формулировки. Если ученый **ДОКАЗЫВАЕТ**, то писатель **ПОКАЗЫВАЕТ**. Искусство - это особое познание, подобное во многом ходу дискурсивной мысли, но имеющее свою, особую, ассоциативную логику, свое содержание и назначение. Искусство воспринимается психологически, через наши органы чувств, через наши эмоции - иначе воспринимать искусство нельзя. Вот почему образная природа искусства предполагает наличие обязательной **ВНУТРЕННЕЙ** формы наряду с содержанием. Нельзя говорить о большей значимости содержания в произведениях искусства - скорее, надо помнить о действующем законе единства формы и содержания. Например, если представить Венеру Милосскую в чугуне, восприятие будет другим. Или, если передать содержание стихотворения своими словами, то образное впечатление совершенно теряется. Искусство добивается нужного результата своими средствами художественной выразительности, но не формулируя, а "скрывая" свою идею, ее необходимо самим уловить в произведении. Искусство отображает жизнь объемно, используя и конкретные факты, и философские идеи и течение времени, но укладывая все эти приметы в жизненные картины, образы.

Художественный образ - категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. Как категория эстетики, он представляет собой результат осмысления художником какого-либо процесса, явления (каждому виду искусства свойственны свои способы воплощения). Образом называют любое явление, творчески воссозданное в художественном

произведении. Он обладает способностью соотноситься с внехудожественными явлениями, вбирать внеположенную ему действительность. В основе образной индивидуализации лежит обобщение. "Художественный образ - это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющее эстетическое значение" (Л.Тимофеев "Основы теории литературы"). Образ становится художественным потому, что с помощью авторской фантазии преобразует действительность, пересоздает мир в соответствии с взглядами и духовными запросами человека. Образ - явление сложное. Если перифразировать Шеллинга, то образ есть способ выражения бесконечного через конечное. Его эмоциональная насыщенность способна вызывать катарсис. Он неповторим и в то же время представляет собой устойчивое образование. Понятие "художественный мир" вбирает в себя и первичную и вторичную (вымышленную) реальность, одновременно и противопоставляя, и сопоставляя их.

В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательные и субъективно-творческие начала.

1. ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА. Специфика образа подразделяется по отношению к двум сферам: реальной действительности и процессу мышления.

А) Как отражение действительности образ наделен чувственной достоверностью, пространственно-временной протяженностью, предметной законченностью и самодостаточностью. **НО ОБРАЗ НЕ СМЕШИВАЕТСЯ С РЕАЛЬНЫМИ ОБЪЕКТАМИ, ОН ВЫКЛЮЧЕН ИЗ ЭМПИРИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ,** ограничен рамками условности от всей окружающей действительности и принадлежит внутреннему, иллюзорному миру произведения.

Б) Будучи не реальным, а "идеальным" объектом, образ обладает некоторыми свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез и прочих мыслительных конструкций. Образ не просто отражает, но обобщает действительность, раскрывает в единичном вечное. **ОБРАЗ НАГЛЯДЕН,** не разлагает явления на отвлеченно-рассудочные, **СОХРАНЯЕТ ЧУВСТ-**

ВЕННУЮ ЦЕЛОСТНОСТЬ И НЕПОВТОРИМОСТЬ. Сама по себе познавательная специфика образа как единство чувственного отражения и обобщающей мысли не определяет его художественной уникальности, ибо она присуща и публицистическим, морально-прикладным, иллюстративным образам.

2. ТВОРЧЕСКАЯ ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.

Художественная специфика образа определяется не только тем, что отражает и осмысляет действительность, но и тем, что творит вымышленный мир. Творческая природа художественного образа, как и познавательная тоже проявляется двояко.

А) Художественный образ есть результат деятельности воображения, пересоздающего мир в соответствии с духовными запросами и устремлениями человека. В **ОБРАЗЕ, НАРЯДУ С ОБЪЕКТИВНО СУЩЕСТВУЮЩИМ И СУЩНОСТНЫМ,** запечатлевается **ВОЗМОЖНОЕ, ЖЕЛАЕМОЕ,** то есть, все, что относится к субъективной сфере бытия.

Б) В отличие от чисто психических образов фантазии, в художественном образе достигается творческое преобразование реального материала: красок, звуков, слов (картина, музыка, литературное произведение), которые занимают особое место среди предметов реального мира. **ОБЪЕКТИВИРУЯСЬ, ОБРАЗ ВОЗВРАЩАЕТСЯ К ТОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, КОТОРУЮ ПРЕОБРАЗИЛ,** но уже не как пассивное воспроизведение ее, а как активное преобразование. Переход чувственного отражения в мыслительное обобщение и далее в вымышленную действительность и ее чувственное воплощение - такова внутренняя подвижная сущность образа в его двусторонней **обращенности** от реального к идеальному, от идеального к реальному.

ОБРАЗ ОБЛАДАЕТ ДВУЧЛЕННОСТЬЮ. В образе один предмет может быть явлен через другой, происходит их взаимопревращение. Образ может как облегчать, так и затруднять восприятие предмета, объяснять неизвестное известным, а известное неизвестным. **ЦЕЛЬ ОБРАЗА - ПРЕОБРАЗИТЬ ВЕЩЬ,** превратить ее в нечто иное, но достичь наивысшего смыслового напряжения, раскрыть взаимопроникновение самых различных пластов бытия. Все на земле связано цепью

взаимных перерождений, "каждое" не есть замкнутая вещь, но прозрачный образ "чего-то". Сфера художественного мышления допускает множественные переходы между вещами, где нет ни тождества, ни противоположности, а есть взаимопревращаемость, СХОДСТВО В РАЗЛИЧИИ (А как Б). С точки зрения логики такого рода метафорические высказывания являются квазисуждениями, где нет ни истины, ни ложности. С точки зрения эстетики они содержат как художественную правду, так и художественный вымысел ("Поэзия есть колокол", "Поэзия есть клинок" у Лермонтова). Гесиод прав, утверждая, что "музы говорят ложь, похожую на правду". Метаформа и метампсихоз (превращение форм, перевоплощение души) сохраняются в основе образа, хотя лишаются магическомифического содержания, предполагающего действительное перевоплощение вещей. Наиболее наглядно это видно в таком искусстве, как театр, где происходит перевоплощение одного человека в образ другого.

Материалом словесного образа является не вещественная субстанция, а система знаков, язык. Словесный образ менее нагляден (например, по сравнению с живописным). Поэт создает не зримый образ предмета, а его смысловые, ассоциативные связи. Преломление одного предмета в другом, их смысловая взаимопронизанность, исключают изобразительную четкость. Словесный образ преодолевает знаковую связь МЕЖДУ ЗВУЧАНИЕМ И ЛЕКСИЧЕСКИМ ЗНАЧЕНИЕМ СЛОВА СВЯЗЬ ПРОИЗВОЛЬНАЯ, МЕЖДУ ЛЕКСИЧЕСКИМ ЗНАЧЕНИЕМ СЛОВА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ СМЫСЛОМ СВЯЗЬ ОРГАНИЧЕСКАЯ, ОБРАЗНАЯ, основанная на сопричастности, внутреннем родстве.

Одна из важнейших функций словесного образа - придать словам ту бытийную полновесность, цельность и общезначимость, какой обладают вещи, обнаружить по ту сторону условности безусловность. Специфика словесного образа проявляется во временной организации - образы раскрывают не только статическое подобие вещей, но и динамику их превращения, что отражается в сюжетной организации литературных произведений. Сюжетная образность преобладает

в драматических и эпических произведениях, узловым моментом которой является ПЕРИПЕТИИ - перемены событий к противоположному. Перелом в действии означает смену облика, надевание или снятие маски, узнавание, разоблачение. МЕТАФОРИЧНОСТЬ И СЮЖЕТНОСТЬ, СТЯЖЕННОСТЬ ВЕЩЕЙ В ПРОСТРАНСТВЕ И ИХ РАЗВЕРНУТОСТЬ ВО ВРЕМЕНИ СОСТАВЛЯЮТ ГЛАВНУЮ СПЕЦИФИКУ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗА КАК БОЛЕЕ ОБОБЩЕННОГО И УСЛОВНОГО В СРАВНЕНИИ С ДРУГИМИ ПЛАСТИЧЕСКИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА.

Так как в образе вычленяются два компонента - предметный и смысловой, сказанное и подразумеваемое, то возможна следующая классификация литературных образов:

1. ПРЕДМЕТНОСТЬ образа подразделяется на ряд слоев, проступающих один в другом, как большое сквозь малое. ОБРАЗЫ-ДЕТАЛИ, мельчайшие единицы эстетического видения. Они отличаются своим масштабом - вещь, портрет, интерьер, пейзаж. Из образов-деталей вырастает второй образный слой - ФАБУЛЬНЫЙ, проникнутый целенаправленным действием, связующий воедино все детальные подробности. Это события, поступки, настроения, расчёты - все, что развернуто во времени. За действием вырастают ОБРАЗЫ ХАРАКТЕРОВ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВ, единичные и собирательные герои обнаруживают себя в различного рода столкновениях, конфликтах. В итоге их взаимодействия складываются ОБРАЗЫ СУДЬБЫ И МИРА, БЫТИЕ ВООБЩЕ, каким его видит художник. За этим глобальным образом встают уже внепредметные, концептуальные слои произведения - ОБРАЗЫ ВСЕЛЕННОЙ.

2. ПО СМЫСЛОВОЙ ОБОБЩЕННОСТИ образы делятся на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы, архетипы. Четкая дифференциация образов затруднена тем, что они могут рассматриваться как аспекты одного образа, как иерархия его смысловых уровней (индивидуальное по мере углубления переходит в характерное). Индивидуальные, характерные и типические образы отражают реально-историческое содержание. А образы-мотивы, топосы и архетипы являются обобщенными по условной, культурно выработанной

форме. МОТИВ - это повторяющийся образ в нескольких произведениях одного или многих авторов, выявляющий творческие пристрастия автора или литературного направления (образы метели и ветра у А.Блока, дождя и сада у Пастернака, углов и порогов у Достоевского). ТОПОС ("общее место") - образ, характерный для целой культуры данного периода или данной нации. Таковы топосы "мир как книга", "мир как театр", топосы дороги или зимы для русской литературы. В совокупности топосов выражает себя художественное сознание целой эпохи. ОБРАЗ-АРХЕТИП включает в себе наиболее устойчивые схемы или формулы человеческого воображения (с греч. "архетипон" - первообраз, модель. По эстетике швейцарского ученого К.Юнга это устойчивые психические схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые в мифе, символе, актах психической деятельности, а также в художественном творчестве. Бессознательное - это объективное свойство психики. Коллективное бессознательное как бы концентрирует в себе реликты человеческого опыта. Содержательную характеристику первообразы получают, наполняясь материалом сознательного глубинного человеческого опыта. Архетип не разрушается, а только видоизменяется, проявляя себя в новых формах. Архетип позволяет ощутить связь времен.

Слово «тип» (типическое) применительно к искусству используется по меньшей мере в двух значениях. В одних случаях ученые основываются на первоначальном смысле этого слова (*др.-гр.* - образец, отпечаток), служившего прежде всего классификаторским задачам (типы личности в научной психологии; типовые проекты зданий и т. п.). Типическое при этом связывается с представлением о предметах стандартных, лишенных индивидуальной многоплановости, воплощающих некую повторяющуюся схему. Тип в данном значении слова составляет один из способов художественного воссоздания человека. Это - воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства. Знаменательно противопоставление Пушкиным «живых лиц» Шекспира «типам одной страсти» у Мольера. Так понимаемые типы в искусстве и литературе связаны с традицией рационализма XVII-XVIII вв. Но

они присутствуют и в (35) литературе последних двух столетий, запечатлевая, как заметил В.А. Грехнев, «массовидное» начало в облике людей, которое насаждается цивилизацией и «возрастает в жизни, все более отпадающей от культуры. Жизненной почвой для типов в новейшей литературе становятся не столько крупно выраженные проявления всеобъемлющих страстей или пороков, сколько усредненные формы того и другого, слабо тлеющая душевная жизнь «толпы», виды духовной стадности». Именно об этом свидетельствуют «Мертвые души» Н.В. Гоголя, ряд произведений А.П. Чехова, рассказы М.М. Зощенко.⁵

Отношения между текстом и читателем должно быть расценено как сотрудничество. Полисемантический характер текста — то есть, тот факт, что текст рода подбрасывает всякий разнообразный смысл, если это хороший текст — и иллюзия делает читателя вынужденным выступать против факторов. Другими словами, есть что-то в читателе, что хочет существовать удобно в мире романа или, шаблонных детективных романов, но хороший текст будет постоянно приносить читателю короткие вылазки из зоны комфорта.⁶

Теперь несколько слов о Тони Эвакуаторе в данном отношении. Я привел текст со мной. Вы можете посмотреть на него сейчас или на досуге. Я хотел бы обратить внимание на несколько мест в тексте, в котором речь идет об ожиданиях и то, каким образом эти ожидания могут быть нарушены. Теперь это только, что если мы собираемся читать Тони серьезно то, мы должны поставить себя на место малыша, то есть, как читатели или аудиторы, мы должны думать о себе и чувствовать психологическое волнение, что и малыш. Это не так уж трудно сделать. Например:

Я Тони эвакуатор.

Я живу в маленьком желтом гараже.

Я помогаю автомобилям, которые застряли.

Я отбуксировать их к гаражу.

Мне нравится моя работа.

Однажды я застрял.

Кто поможет Тони эвакуатору?

⁵ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 23.

⁶ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 48.

Это прекрасный пример того, какая стоит напряженность в отношениях между имеющимися ожиданиями, ожидания того, что кто-то поможет Тони, и находясь в состоянии неопределенности, не зная, кто это будет. Теперь от взрослой точки зрения, это потому что мы знаем, что мы находимся в мире фольклора и что в фольклоре все происходит три раза. Мы знаем, что два автомобиля собираются проехать и не помочь Тони и, что третий автомобиль будет, потому что все, как я говорю, происходит втрое в фольклоре. Обратите внимание, Тони Эвакуатор — «повторение в стихе аналогичное тавтологии в фольклоре» на следующей неделе, когда мы будем читать русских формалистов, мы будем учиться находить исследования одного из ранних формалистов о том, что У нас есть точно тоже самое, что происходит с Тони эвакуатором.

Так что в любом случае у нас есть ожидания. У нас есть диалектика напряжения, с одной стороны, какое будет решение, и неизбежности с другой стороны, «О, это сказка, и эта проблема будет устранена, не беспокойтесь об этом». У нас есть эта неизвестность, как я говорю, между ожиданием, возможностью нарушения, и просто незнанием.

«Я не могу вам помочь», говорит Neato автомобиль.

«Я не хочу пачкаться» ...

«Я не могу вам помочь», говорит Speedy автомобиль

«Я слишком занят» ...

Мне очень грустно.

Тогда маленький автомобиль подъезжает.

Хорошо. Таким образом, вы решите проблему, а затем, о чудо, оказывается, что:

Это мой друг Бампи.

Бампи дает мне толчок.

Он толкает и толкает и — я на моем пути.

«Спасибо, неровный» - Я перезвоню.

«Не за что», говорит Бампи.

Теперь я думаю, мы получим наши ожидания. Это хорошая история. Что-то хорошее произошло. Чувство взаимности устанавливается между эвакуатором и человеком, который помогает при буксировке грузовика, чтобы застрять — прекрасное чувство взаимности, поэтому ожидается, что

будет моральный аспект данного произведения. Существуют различные способы, другими словами, в которых эта история, как Поэма о старом моряке, может закончиться. Это ни в коем случае ясно, что рифмы древнего моряка будет заканчиваться на «Люби все вещи, большие и малые». Это могло закончиться любым количеством других способов, и именно так эта история могла закончиться несколькими способами. Это происходит до конца «Вот что я называю другом». Что ж, отлично. Мораль такова, что взаимной дружбе и так хорошо, все к лучшему, но, как я сказал, что есть момент напряжении в ожидании в точке в тексте. Еще раз, момент ожидания, что читатель в состоянии пройти с каким-то приятным волнением, а затем преодолеть его. Таким образом, даже Тони эвакуатор, не совсем детский и может рассматриваться таким образом, что я надеюсь прольет свет на процесс чтения.⁷

Вопросы и задания:

1. Объяснить разницу между методами постижения жизни в науке и искусстве.
 2. Обозначить эмоционально-эстетическую сущность искусства.
 3. Ответить на вопрос, что такое «художественное познание»?
 4. Сформулировать понятие «художественный образ».
 5. Объяснить специфику художественного образа с точки зрения познания.
 6. В чем проявляется особенность творческой природы художественного образа?
 7. Обозначить основные черты словесного художественного образа.
 8. Обозначить классификацию литературных художественных образов.
- Опорные слова:** Наука и искусство. Сущность искусства. Художественный образ. Структура художественного образа

⁷ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 50.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов.- Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

ТЕМА 4 ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

1. Основные стороны формы.
2. Функция формы.
3. Содержательные элементы литературного произведения.

Содержание и форма — это издавна установленные философским мышлением понятия, с помощью которых не только в произведениях искусства, но и во всех других явлениях жизни различаются две основные стороны их существования. В самом общем значении это их деятельность и их строение.

Форма и содержание — философские категории, которые находят применение в разных областях знания. Слову «форма» (от *лат. forma*), родственны *др.-гр. morphē* и *eidōs*. Слово «содержание» укоренилось в новоевропейских языках (*content, Gehalt, contenu*). В античной философии форма противопоставлялась материи. Последняя мыслилась как (151) бескачественная и хаотическая, подлежащая обработке, в результате которой возникают упорядоченные предметы, являющиеся формами. Значение слова «форма» при этом (у древних, а также в средние века, в частности у Фомы Аквинского) оказывалось близким смыслу слов «сущность», «идея», «Логос». «Формой я называю суть бытия каждой вещи», — писал Аристотель. Данная пара понятий (материя — форма) возникла из потребности мыслящей части человечества обозначить созидательную, творческую силу природы, богов, людей.⁸

Содержание литературных произведений выражается в их форме — в тех средствах, с помощью которых строятся художественные образы. Содержание произведений нельзя изучать помимо их художественной формы. В произведениях

⁸ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 97.

высокохудожественных форма обладает активностью, то есть, определенной силой эстетического воздействия на читателей.

Форма состоит из трех «уровней» или сторон:

1. Предметная изобразительность.
2. Речевой строй.
3. Композиция.

Соответствие содержания и формы — одно из условий художественности произведения.

Предметная изобразительность — это все индивидуальные жизненные явления с их подробностями, которые воспроизведены писателем. Наиболее крупные из них — персонажи, события. Компоненты сюжетной изобразительности — это портреты, мимика, диалоги, монологи, внутренний облик героев, пейзаж, вещный мир. Из компонентов предметной изобразительности складываются детали, которые в литературе превратились в одну из примечательных сторон искусства не сразу и достигли своего развития в **реалистической литературе**.

Речевой строй произведения — это **словесный строй**. Он включает в себя использование писателем лексико-фразеологических ресурсов языка, семантику художественной речи (применение переносных значений слова) ее синтаксис, фонетику и ритмику.

Композиция — это взаимная соотнесенность и расположение в тексте произведения единиц изображаемого и речевых средств. Композиция включает: систему персонажей, сопоставление сюжетных эпизодов, порядок сообщения о ходе событий, смену приемов повествования, соотнесенность деталей изображаемого, членение произведения на части, главы, строфы, акты и сцены.

Композиция составляет структурный аспект художественной формы. Это совокупность соотношений между ее элементами. Л. Тимофеев писал:

«В настоящем художественном произведении нельзя вытаскивать один стих, одну фигуру, один текст из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения».

Такие понятия, как *стиль, жанр, композиция, художественная речь, ритм* имеют формальный характер. Они выступают как

единые целостные реальности с элементами с элементами содержательного характера: *темой, идеей, фабулой, конфликтом, тенденцией*.

Недопустимо говорить о первичности содержания и вторичности формы. Если произведения 18 века еще не имели совершенной формы, то это воспринимается лишь в исторической перспективе литературного развития. Можно выделить изолированный подход к содержанию или форме. Так в литературе 19 века писатели сосредотачивали внимание на проблемах современности, то есть, выделяли содержательную сторону. А в 20 веке обсуждали преимущественно проблемы формы произведения.

Таким образом, литературное произведение представляет собой единое целое, при котором невозможно рассматривать изолировано одно из его составляющих.

Какова **функция** формы? Функцией в искусстве принято считать роль того или иного формального элемента

Элементы формы всегда взаимосвязаны, каждый из них занимает в системе приемов и средств определенное место, то есть, соотнесен с данной системой. Эту соотнесенность Ю. Тынянов определил как **конструктивную функцию способов выражения**. М. Бахтин главное художественное назначение формы назвал **содержательной функцией** — это ее смысловая значимость. Идеино-художественное содержание раскрывается в результате тщательного изучения формы в ее многоплановости и цельности.

Важным оказывается понятие мотива. **Мотив** — устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста. Мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя, так и в контексте всего его творчества, а также литературного направления или литературы целой эпохи. Мотив введен впервые поэтом Гете. Как литературная категория исследуется с 20-го века в трудах Александра Веселовского и В. Проппа, рассматривающих мотив как неразложимый элемент текста. Устойчивыми сюжетными мотивами обладают отдельные канонические жанры: кораблекрушения, странствия в авантюрном романе, явление живого мертвеца и т.д. Позднее

мотив стали связывать с личностью автора и его художественным созерцанием, с анализом целостной структуры произведений.

Таким образом, можно выделить следующие функции формы:

1. Конструктивная функция способов выражения, которая определяет роль элементов единой системы.

2. Содержательная функция приемов и средств – это их смысловая значимость, проявляющая и воплощающая в них идеи.

В процессе анализа литературного произведения необходимо изучить форму, систему целиком, в ее взаимодействиях и сцеплениях приемов и средств, в ее соподчиненности художественному смыслу.

Важным оказывается понятие *интерпретации*. **Интерпретация** – это совокупность суждений, направленных на постижение авторской концепции (идеи) словесно-художественного произведения и истолковывающих его содержание (смысл). Литературоведческая интерпретация в отличие от актерской и режиссерской основывается, прежде всего, на аналитическом рассмотрении словесно-художественной формы. Она должна обладать достоверностью и объективностью. Некоторые предполагают, что произведения искусства многосмысленны, допускают бесчисленное множество толкований. А. А. Потебня считал, что заслугой художника является известная *гибкость образа*, которая возбуждает самое разнообразное содержание, но произведения все же обладают смысловой определенностью, постижение которой и составляет задачу научных интерпретаций литературы. Художественное содержание подлинного произведения искусства не может быть исчерпано единичной трактовкой. Процесс постижения смысла нескончаем. Вопросы интерпретации составляют центр литературоведческих дисциплин.

В литературном произведении необходимо различить то, что в нем познается, и то, что в нем изображается. Изображаются персонажи, события, а познаются общие, существенные особенности жизни. Анализ произведения и должен заключаться в том, чтобы через внимательное рассмотрение всего изображаемого углубиться до понимания выраженной в нем эмоционально-

обобщающей мысли писателя.

Содержание художественного произведения включает в себе разные стороны, для определения которых служат три термина: *тематика, проблематика, идейно-эмоциональная оценка*. **Тема** – это предмет познания (гр. Thema – нечто, положенное в основу). **Тематика** – это те явления жизни, которые отражены в том или ином высказывании или сочинении, в произведении искусства. Предметом изображения могут быть самые различные явления человеческой жизни, жизни природы, животного и растительного мира, а также материальной культуры. **Основным предметом познания в художественной литературе** являются характерные особенности человеческой жизни в ее социальной сущности. Иначе – **социальные характеры людей** как в их внешнем проявлении, так и в их внутренней, душевной жизни. **Социальный характер** – это индивидуальное проявление тех или иных общих, существенных, социально-исторических особенностей человеческой жизни. Не всякая индивидуальность отличается ярко выраженной характерностью. **Характер** – это такая индивидуальность, которая воплощает в себе какие-то общие, существенные особенности социальной жизни людей со значительной степенью отчетливости и активности. Человеческие характеры формируются под воздействием среды, страны, эпохи. Они исторически конкретны. Тематика произведений является выражением особенностей национальной жизни определенной эпохи.

Проблематика – это **идейное осмысление** тех социальных характеров, которые писатель изобразил в произведениях (гр. Problema – нечто, брошенное вперед, то есть выделенное из других сторон жизни, требующее разрешения, обсуждения). **Осмысление** заключается в том, что писатель **выделяет и усиливает** те свойства, стороны, отношения характеров, которые он считает **наиболее существенными**. Если усилие определенных свойств заслоняет собой все прочие, то в результате эти свойства приобретают широкое обобщающее значение. Образы персонажей, основанные на таком осмыслении их характеров, легко приобретали **нарицательное значение** (образ Манилова, Ноздрева, Тартюф Мольера и другие). В этих образах следует

подчеркнуть их социально-историческую сущность.

При анализе проблематики надо иметь в виду, что писатели часто прибегают к сопоставлению характеров и приему контраста. То есть, отчетливо выступают те грани, которые представляются наиболее значительными и в которых заключена идейная проблема (Печорин-Грушницкий, Онегин-Ленский). Но контраст в какой-то степени примитивен, в произведении встречаются более сложные взаимоотношения между характерами (например, система «двойников» у Достоевского).

Проблематика составляет более активную сторону идейного содержания. Тематика в значительной степени определяется проблематикой.

Идея произведения понимается как эмоционально-обобщающая мысль, она не декларируется, а ассоциируется с осмыслением характеров. В произведении художественной литературы осмысление характеров проявляется в выделении и усилении определенных свойств и сторон жизни. Эмоциональная оценка — отношение писателя к характерам.

В процессе анализа литературного произведения нельзя разделять тему, идею, проблему, они находятся в органическом единстве. Осмысление образов и их идейно-эмоциональная оценка составляют идейно-эмоциональную направленность или *тенденцию* (*tendere* — направлять, стремиться) Тенденция всегда выражена в образах, но можно встретить в произведениях и рассуждениях писателя. Тенденция бывает образная, рассудочная, социальная.

О единстве содержания и формы в искусстве очень убедительно писал Гегель: «Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника, как такового, служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства».

Так что в любом случае, откуда взялась эта мысль о форме

— потому что мы начинаем думать о том, каким образом теория может занимать себя с формой — откуда она взялась? Ну, само собой разумеется, что это уходит корнями в начало. Когда Платон пишет «Республику», как я уверен, что большинство из вас знают, в качестве аргумента в эффект изгнания поэтов от идеальной республики, часть аргумента в том, что поэты — ужасные подражатели. Они чрезвычайно имитируют реальность. Они трижды удалены от идеальной формы объектов действительности. Они олицетворяют безнадежный беспорядок. Они получают все неправильно. Они думают, что палка преломляется в воде. Они могут являть всевозможные иллюзии, за что Сократ называет их лжецами.⁹

Когда Аристотель пишет «Поэтику», он намеренно обращается к Платону, опровергая все его доводы. Платон говорит, поэты подражают плохо. Аристотель говорит, что это ошибка, потому что поэты не имитируют реальность, а воссоздают ее. Поэты не подражают, говорит Аристотель, а показывают явления такими, какими они являются. Они имитируют вещи, какими они должны быть. Иными словами, цель поэтов состоит в организации формы, порядка реальности. Это не платоновская реальность, где за эталон принят идеал, эфемерность. У аристотелевского поэта все упорядочено, каждый элемент на том месте, где он должен быть. Это действительно происхождение формализма. Аристотель считается родоначальником различных мыслей о форме.

В период ренессанса поэт сэр Филипп Сидней создал изящный, великолепно написанный сборник под названием «Апология поэзии». В этом издании он, являясь горячим поклонником Платона, тем не менее развивает мысль Аристотеля о форме с поразительной изобретательностью. Сидни говорит о различных видах дискурса: божественность, песнопение, наука, философия, история, — иными словами, все способы, которыми вы можете способствовать улучшению человека и благополучию человека. Он говорит, что во всех случаях, кроме одного из них, каждый дискурс — «служение науке». То есть, он подвластен природному миру, его значение в том,

⁹ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 57.

подчеркнуть их социально-историческую сущность.

При анализе проблематики надо иметь в виду, что писатели часто прибегают к сопоставлению характеров и приему контраста. То есть, отчетливо выступают те грани, которые представляются наиболее значительными и в которых заключена идейная проблема (Печорин-Грушницкий, Онегин-Ленский). Но контраст в какой-то степени примитивен, в произведении встречаются более сложные взаимоотношения между характерами (например, система «двойников» у Достоевского).

Проблематика составляет более активную сторону идейного содержания. Тематика в значительной степени определяется проблематикой.

Идея произведения понимается как эмоционально-обобщающая мысль, она не декларируется, а ассоциируется с осмыслением характеров. В произведении художественной литературы осмысление характеров проявляется в выделении и усилении определенных свойств и сторон жизни. Эмоциональная оценка — отношение писателя к характерам.

В процессе анализа литературного произведения нельзя разделять тему, идею, проблему, они находятся в органическом единстве. Осмысление образов и их идейно-эмоциональная оценка составляют идейно-эмоциональную направленность или *тенденцию* (*tendere* — направлять, стремиться) Тенденция всегда выражена в образах, но можно встретить в произведениях и рассуждениях писателя. Тенденция бывает образная, рассудочная, социальная.

О единстве содержания и формы в искусстве очень убедительно писал Гегель: «Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника, как такового, служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства».

Так что в любом случае, откуда взялась эта мысль о форме

— потому что мы начинаем думать о том, каким образом теория может занимать себя с формой — откуда она взялась? Ну, само собой разумеется, что это уходит корнями в начало. Когда Платон пишет “Республику”, как я уверен, что большинство из вас знают, в качестве аргумента в эффект изгнания поэтов от идеальной республики, часть аргумента в том, что поэты — ужасные подражатели. Они чрезвычайно имитируют реальность. Они трижды удалены от идеальной формы объектов действительности. Они олицетворяют безнадежный беспорядок. Они получают все неправильно. Они думают, что палка преломляется в воде. Они могут являть всевозможные иллюзии, за что Сократ называет их лжецами.⁹

Когда Аристотель пишет “Поэтику”, он намеренно обращается к Платону, опровергая все его доводы. Платон говорит, поэты подражают плохо. Аристотель говорит, что это ошибка, потому что поэты не имитируют реальность, а воссоздают ее. Поэты не подражают, говорит Аристотель, а показывают явления такими, какими они являются. Они имитируют вещи, какими они должны быть. Иными словами, цель поэтов состоит в организации формы, порядка реальности. Это не платоновская реальность, где за эталон принят идеал, эфемерность. У аристотелевского поэта все упорядочено, каждый элемент на том месте, где он должен быть. Это действительно происхождение формализма. Аристотель считается родоначальником различных мыслей о форме.

В период ренессанса поэт сэр Филипп Сидней создал изящный, великолепно написанный сборник под названием “Апология поэзии”. В этом издании он, являясь горячим поклонником Платона, тем не менее развивает мысль Аристотеля о форме с поразительной изобретательностью. Сидни говорит о различных видах дискурса: божественность, песнопение, наука, философия, история, — иными словами, все способы, которыми вы можете способствовать улучшению человека и благополучию человека. Он говорит, что во всех случаях, кроме одного из них, каждый дискурс — «служение науке». То есть, он подвластен природному миру, его значение в том,

⁹ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 57.

что он относится к этому миру. В первом предложении: «Там нет искусства, но один доставлен человечеству, что не имеет и творения природы.» Это кстати — хотя то, что они служат, не совсем работа природы, поэтому даже то, что бесспорно лучше, чем светская поэзия, другими словами песнопение, а также божественное знание или богословие — даже в этих областях также «служение науке». Они подчинены мысли, что они должны выразить мысль о Боге, что Бог реален. Сидни истово религиозный человек и нет никакого подобия сомнений в его отношении, и все же он говорит что-то особенное о поэте, который находится где-то между божественностью и другими видами дискурса, с которыми поэзия традиционно в соперничестве: наука, философия и история. И вот уникальность в поэзии.¹⁰

Только поэт, гнушаясь быть привязанным к любому такому подчинению, поднял с энергией собственное изобретение: разве растет в действии другая природа. Она ничего не утверждает и, следовательно, никогда не ляжет. Другими словами, Платон не прав. Поэт не лжец, потому что он не говорит ни о чем, что это проверяемое или фальсифицированное. Он просто говорит о параметрах мира, которые он вызвал к жизни. Сидни думает о нем как своего рода о магии. Он ссылается, например, на астрологию. Поэт, по его словам, колеблется свободно в пределах зодиака собственного остроумия. Он также называет лженаукой алхимию, когда он говорит, что поэт населяет бесстыдный мир, и это — «бесстыдство» означает латунь, она создает золотой мир. Иными словами, поэзия трансформирующаяся. В представлениях не вещи как они есть, но вещи, как они должны быть, поэзия превращает реальность. Так что это аргумент, который в общих чертах, еще раз, оправдывает идею литературы как формы, то, что приносит форму, чтобы опереться на хаос и беспорядок реального.

Теперь я не хочу сказать, вещи просто остановились, как Сидни сказал, пока не дойдете до Канта. Много происходит, но один аспект Канта «революции Коперника» в истории философии является его идеи об эстетике и прекрасном, а также о

¹⁰ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 58.

специальном факультете, который, он считает, имеет отношение и опосредует наше эстетическое понимание вещей, факультет, который он называет «суд», так что в «Критике способности суждения» 1790, он излагает философию прекрасного и средство, благодаря которому «суд» судит прекрасное.¹¹

Вопросы и задания:

1. Как звучит основной закон искусства о форме и содержании?
2. Какие элементы произведения относятся к форме?
3. Назовите основные функции формы.
4. Что такое композиция произведения?
5. Как вы понимаете выражение «мотив» творчества художника?
6. Что такое тема произведения?
7. Как выражается проблема в произведении?
8. Что такое идейно-эстетическое содержание?
9. Дайте определение интерпретации произведения.
10. Объясните значение «нарицательный образ».

Опорные слова и выражения: Взаимосвязь формы и содержания. Предметная изобразительность. Язык художественного произведения. Композиция. Функции формы. Тема. Идея. Проблема. Тенденция. Мотив. Наричательный образ. Интерпретация произведения.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов - Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

¹¹ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 59.

ТЕМА 5

ТЕМА И ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Тема художественного произведения.
2. Идея художественного произведения.

Содержание художественного произведения включает в себе разные стороны, для определения которых служат три термина: *тематика, проблематика, идейно-эмоциональная оценка*. **Тема** – это предмет познания (гр. Thema – нечто, положенное в основу). **Тематика** – это те явления жизни, которые отражены в том или ином высказывании или сочинении, в произведении искусства. Предметом изображения могут быть самые различные явления человеческой жизни, жизни природы, животного и растительного мира, а также материальной культуры.

Другое значение термина «тема» насущно для разума познавательного аспекта искусства: оно восходит к теоретическим опытам прошлого столетия и связано не с элементами структуры, а впрямую с сущностью произведения как целого. Тема как фундамент художественного творения – это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Данный феномен Б.В. Томашевский назвал главной темой произведения. Говоря о тематике в этой ее стороне не структурной, а субстанциальной), он называл темы любви, смерти, революции. Тема, утверждал ученый, – это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей». Ту же мысль выражают современные ученые: «Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте».¹²

¹² Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 27.

Основным предметом познания в художественной литературе являются характерные особенности человеческой жизни в ее социальной сущности. Иначе – **социальные характеры людей** как в их внешнем проявлении, так и в их внутренней, душевной жизни. **Социальный характер** – это индивидуальное проявление тех или иных общих, существенных, социально-исторических особенностей человеческой жизни. Не всякая индивидуальность отличается ярко выраженной характерностью. **Характер** – это такая индивидуальность, которая воплощает в себе какие-то общие, существенные особенности социальной жизни людей со значительной степенью отчетливости и активности. Человеческие характеры формируются под воздействием среды, страны, эпохи. Они исторически конкретны. Тематика произведений является выражением особенностей национальной жизни определенной эпохи.

Проблематика – это идейное осмысление тех социальных характеров, которые писатель изобразил в произведениях (гр. Problema – нечто, брошенное вперед, то есть выделенное из других сторон жизни, требующее разрешения, обсуждения). **Осмысление** заключается в том, что писатель **выделяет и усиливает** те свойства, стороны, отношения характеров, которые он считает **наиболее существенными**. Если усилие определенных свойств заслоняет собой все прочее, то в результате эти свойства приобретают широкое обобщающее значение. Образы персонажей, основанные на таком осмыслении их характеров, легко приобретали **нарицательное** значение (образ Манилова, Ноздрева, Тартюф Мольера и другие). В этих образах следует подчеркнуть их социально-историческую сущность.

При анализе проблематики надо иметь в виду, что писатели часто прибегают к сопоставлению характеров и приему контраста. То есть, отчетливо выступают те грани, которые представляются наиболее значительными и в которых заключена идейная проблема (Печорин-Грушницкий, Онегин-Ленский). Но контраст в какой-то степени примитивен, в произведении встречаются более сложные взаимоотношения между характерами (например, система «двойников» у Достоевского). Проблематика составляет более активную сторону идейно-

ТЕМА 5

ТЕМА И ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Тема художественного произведения.
2. Идея художественного произведения.

Содержание художественного произведения включает в себе разные стороны, для определения которых служат три термина: *тематика, проблематика, идейно-эмоциональная оценка*. **Тема** – это предмет познания (гр. Thema – нечто, положенное в основу). **Тематика** – это те явления жизни, которые отражены в том или ином высказывании или сочинении, в произведении искусства. Предметом изображения могут быть самые различные явления человеческой жизни, жизни природы, животного и растительного мира, а также материальной культуры.

Другое значение термина «тема» насущно для разумения познавательного аспекта искусства: оно восходит к теоретическим опытам прошлого столетия и связано не с элементами структуры, а впрямую с сущностью произведения как целого. Тема как фундамент художественного творения – это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Данный феномен Б.В. Томашевский назвал главной темой произведения. Говоря о тематике в этой ее стороне не структурной, а субстанциальной), он называл темы любви, смерти, революции. Тема, утверждал ученый, – это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей». Ту же мысль выражают современные ученые: «Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте».¹²

¹² Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 27.

Основным предметом познания в художественной литературе являются характерные особенности человеческой жизни в ее социальной сущности. Иначе – **социальные характеры людей** как в их внешнем проявлении, так и в их внутренней, душевной жизни. **Социальный характер** – это индивидуальное проявление тех или иных общих, существенных, социально-исторических особенностей человеческой жизни. Не всякая индивидуальность отличается ярко выраженной характерностью. **Характер** – это такая индивидуальность, которая воплощает в себе какие-то общие, существенные особенности социальной жизни людей со значительной степенью отчетливости и активности. Человеческие характеры формируются под воздействием среды, страны, эпохи. Они исторически конкретны. Тематика произведений является выражением особенностей национальной жизни определенной эпохи.

Проблематика – это **идейное осмысление** тех социальных характеров, которые писатель изобразил в произведениях (гр. Problema – нечто, брошенное вперед, то есть выделенное из других сторон жизни, требующее разрешения, обсуждения). **Осмысление** заключается в том, что писатель **выделяет и усиливает** те свойства, стороны, отношения характеров, которые он считает **наиболее существенными**. Если усилие определенных свойств заслоняет собой все прочие, то в результате эти свойства приобретают широкое обобщающее значение. Образы персонажей, основанные на таком осмыслении их характеров, легко приобрели **нарицательное** значение (образ Манилова, Ноздрева, Тартюф Мольера и другие). В этих образах следует подчеркнуть их социально-историческую сущность.

При анализе проблематики надо иметь в виду, что писатели часто прибегают к сопоставлению характеров и приему контраста. То есть, отчетливо выступают те грани, которые представляются наиболее значительными и в которых заключена идейная проблема (Печорин-Грушницкий, Онегин-Ленский). Но контраст в какой-то степени примитивен, в произведении встречаются более сложные взаимоотношения между характерами (например, система «двойников» у Достоевского).

Проблематика составляет более активную сторону идейно-

го содержания. Тематика в значительной степени определяется проблематикой.

Идея произведения понимается как эмоционально-обобщающая мысль, она не декларируется, а ассоциируется с осмыслением характеров. В произведении художественной литературы осмысление характеров проявляется в выделении и усилении определенных свойств и сторон жизни. Эмоциональная оценка — отношение писателя к характерам.

В процессе анализа литературного произведения нельзя разделять тему, идею, проблему, они находятся в органическом единстве. Осмысление образов и их идейно-эмоциональная оценка составляют идейно-эмоциональную направленность или *тенденцию* (*tendere* — направлять, стремиться) Тенденция всегда выражена в образах, но можно встретить в произведениях и рассуждениях писателя. Тенденция бывает образная, рассудочная, социальная.

О единстве содержания и формы в искусстве очень убедительно писал Гегель: «Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника, как такового, служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства».

Элиот, в «Метафизических поэтах», говорит некоторые довольно интересные вещи, которые имели далеко идущие последствия для новой критики. Он говорит: «Поэзия в наше время — такая сложность мира, в котором мы живем — Должно быть, трудно». Он говорит, что поэзия должна примирить всякие разрозненные впечатления — чтение Спиноза, кухонные запахи, звуки пишущей машинки. Все это должно быть под чужим ярмом в образах хорошего стихотворения, особенно метафизического стихотворения, и эта модель сложности в том, что имеет значение как для современной литературы, так и для литературной критики. Теперь по той же причине, у других

модернистов, как Джеймс Джойс, также действуют эти идеи независимого единства произведения искусства. В «Портрете художника в юности», вы помните Стивена в его рассуждении о форме и Фоме Аквинском, и все остальные утверждают, что произведение искусства является то, что отрезано от своего создателя, потому что его Создатель выходит из него и просто сравнивает его ногти, в известном выражении. Это очень интересно. Вы помните, что у Уисэта, что вы читали в последний раз, он утверждает, — это произведение искусства «отрезать» от автора при рождении. Это пуповина, он говорит. Она имеет не больше связи с его автором с самого рождения и бродит по миру на своих собственных. Идеи взяты из эстетических и практических мышлениях о природе, произведениях искусства, которые можно найти в модернизме.¹³

Вопросы и задания:

1. Как звучит основной закон искусства о форме и содержании?
2. Какие элементы произведения относятся к форме?
3. Назовите основные функции формы.
4. Что такое композиция произведения?
5. Как вы понимаете выражение «мотив» творчества художника?
6. Что такое тема произведения?
7. Как выражается проблема в произведении?
8. Что такое идейно-эстетическое содержание?

Опорные слова и выражения: Взаимосвязь формы и содержания. Предметная изобразительность. Язык художественного произведения. Композиция. Функции формы. Тема. Идея. Проблема. Тенденция. Мотив. Нарисательный образ. Интерпретация произведения.

¹³ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 70.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов - Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

ТЕМА 6 СЮЖЕТ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ

1. Понятие о сюжете и его разновидностях.
2. Компоненты сюжета. Сюжетные и внесюжетные элементы.
3. Композиция сюжета.

Сюжет – это система событий в жизни персонажей, их действия, протекающие в пространстве и времени. Сюжет – это один из элементов формы (некоторые считают, что сюжет находится в пограничном положении, между формой и содержанием) Сюжет создает определенное пространство для действия персонажей. Термином *сюжет* обозначается как бы основная канва событий, совокупность событий в их взаимной внутренней связи. Мы говорим: *любовный сюжет в «Анне Карениной»*, и передаем при пересказе основную сущность любовного конфликта, то есть, что Анна полюбила Вронского и ушла из семьи, бросив вызов обществу. Но есть определенная последовательность событий в самом тексте произведения (роман «Анна Каренина» начинается с дома Облонских, куда приезжает Анна, и так далее по тексту романа). Эту последовательность событий в тексте называют композицией сюжета. Представители формальной школы внутреннюю связь событий в произведении называют *фабулой*, а последовательность событий в произведении собственно сюжетом.

Сюжет – плод воображения писателя, хотя сюжеты имеют свою жизненную достоверность: исторические события, биографические источники, уголовные истории и т.п. Сюжеты могут быть *заимствованные*, то есть, опирающиеся на уже известные литературные сюжеты, конкретные литературные произведения (Дон Жуан, Кармен, библейские и мифологические сюжеты).

Сюжет строится на различных типах действия, то есть, цепи поступков персонажей, их чувств, мыслей. Решительные поступки персонажей порождают действия, исполненные **внешней динамики**. В других сюжетах действия оказываются по преимуществу переживанием, размышлением, что обуславливает **внутреннюю динамику**. Например, произведения А.Чехова строятся на внутренней динамике.

В XIX–XX вв. изображаемые писателями события стали основываться на фактах реальности, близкой писателю, сугубо современной. Знаменателен пристальный интерес Достоевского к газетной хронике. В литературном творчестве отныне широко используются биографический опыт писателя и его прямые наблюдения над окружающим. При этом имеют своих прототипов не только отдельные персонажи, но и сами сюжеты произведений («Воскресение» Л.Н. Толстого, «Дело корнета Елагина» И.А. Бунина). В сюжетосложении явственно дает о себе знать автобиографическое начало (С.Т. Аксаков, Л.Н. Толстой, И.С. Шмелев). Одновременно с энергией наблюдения и самонаблюдения активизируется индивидуальный сюжетный вымысел. Широкое распространение получают сюжеты, являющиеся плодом авторского воображения («Путешествие Гулливера» Дж. Свифта, «Нос» Н.В. Гоголя, «Холстомер» Л.Н. Толстого, в наш век – произведения Ф. Кафки).¹⁴

Важнейшая функция сюжета – **обнаружение жизненных противоречий**, то есть, конфликтов. В произведениях с пафосом социальности конфликты осознаются и изображаются как порождение конкретно-исторических ситуаций (между группами, слоями, классами, национальностями). Причем, конфликты социальные могут изображаться **непосредственно**, открыто («Борис Годунов», «Петр Первый») и **опосредовано**, косвенно, то есть, преломляться в личных взаимодействиях персонажей («Евгений Онегин», «Рудин»). При обращении к философско-этической проблематике единичные события в жизни персонажей нередко соотносятся с универсальными противоречиями бытия. Таковы произведения, посвященные

¹⁴ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 139.

«вечным» темам: жизни и смерти, борьбе добра и зла, противостоянию гордости и смирения т.д.

Конфликт может возникать на фоне бесконфликтной ситуации, обостряться и разрешаться как бы на глазах читателя («Отелло»). Конфликт полностью воплощается и исчерпывает себя в ходе изображения событий. В основе такого конфликта лежит нарушение, которое должно быть устранено. Но бывают произведения, в которых события разворачиваются на постоянном конфликтном фоне. Происшедшее в жизни героев выступает как дополнение к имевшимся противоречиям (почти все произведения Достоевского).

События, составляющие сюжет соотносятся между собой по-разному. В одних случаях, находятся в тесной временной взаимосвязи (Б произошло после А), а в других имеются причинно-следственные связи (Б произошло вследствие А). Сюжеты с преобладанием временных связей называются сюжетами единого действия, или концентрическими (центробежными, центростремительными). Можно отметить и существование многолинейных сюжетов, где могут совмещаться разнообразные событийные направления. Сюжет мотивирован характерами. Героический характер требует напряженного конфликта в сюжете. Изображение «вялого» героя таких героических событий не требует. Вместе с тем, сюжет всегда конфликтен. А любой конфликт имеет начало, развитие действия и конец, свою структуру, свою композицию. В любом сюжете мы можем выделить в качестве обязательных составляющих **три основных элемента – завязку, развитие действия и развязку**. Никакой сюжет не обходится без этих элементов. Но в композиции сюжета можно выделить и другие его части, которые в различных произведениях принимают различные формы и располагаются волей автора. В качестве **сюжетных элементов** можно выделить: экспозицию, предысторию героя, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку, а также пролог и эпилог. Расположение данных частей в произведении очень вольно, для них нет строго закрепленного места, все зависит от целей автора.

Экспозицией является обрисовка среды, в которой возникает конфликт. Она обычно располагается в начале произведения и

представляет собой исходный пункт сюжетной организации.

Завязка действия – это следующий этап сюжета. Завязкой действия называется событие, с которого начинается действие, и благодаря которому возникают последующие события. Если экспозиция задает тон, то завязка определяет само действие.

Экспозицией в «Капитанской дочке» можно считать изображение жизни Гринева в родительской семье, а решение отца послать Петрушу на военную службу является завязкой.

Предыстория героя – это система событий, в которых рассказывается о предыдущей жизни главного героя. Она может располагаться в начале, а может быть расположена где-то в другой части произведения. Так, например, в поэме Гоголя «Мертвые души» история героя (то есть, данные о жизни Чичикова) находится почти в конце самой поэмы. По представлению автора, интерес к жизни героя должен возникнуть уже после того, как читатель узнает о занятиях Чичикова.

Развитие действия составляет основную часть сюжетной организации. Именно здесь происходит основное развитие конфликта, который становится ясен после ряда действий героев. Как правило, сюжет строится по *возрастающей*. То есть, накаляются противоречия между персонажами, или усиливается конфликт героя со средой, или герой приходит к каким-то существенным нравственно-психологическим выводам. Развитие действия в каждом произведении является показателем таланта и метода автора, структура сюжета обычно преследует авторскую цель. Можно отметить остроконфликтные ситуации в произведениях Достоевского, где развитие действия связано с выяснениями отношений между персонажами, убийством, драками, подлогами, страстной любовью и другими экстремальными ситуациями – как правило, много внешних событий. А в произведениях Чехова внешнего действия мало, все содержание сводится к постижению внутренней сущности героев.

В развитии действия большое значение имеют такие элементы литературного текста, как: деталь, портретные зарисовки, природные описания, диалог, монолог, внутренний монолог, различного рода сюжетные ходы, поступки персонажей и т.д.

В развитии действия есть эмоционально напряженные тексто-

вые куски, в которых явно обостряется конфликт, взаимоотношения между персонажами. Таких ситуаций в тексте может быть несколько, но можно выделить наиболее напряженную, после которой уже должна наступить развязка. Наивысший момент напряжения действия в произведении называется **кульминацией**. **Развязкой** называется разрешение конфликта или разрешение какого-то момента действия, потому что часто в произведении конфликт остается неразрешенным, он только обозначен. Можно привести пример так называемого «открытого» конца в произведении А. Пушкина «Евгений Онегин», потому что не ясно, как сложатся в дальнейшем пути героев.

Пролог – это текст, предворяющий все события, но отстоящий от основного действия. В нем содержится некая обобщенно значимая информация, которая становится понятной в процессе постижения последующих событий.

Эпилог находится в конце произведения. Это обобщенно-значимая часть событийных моментов, которая хронологически отстоит от основного действия значительным промежутком времени и является своеобразным событийным итогом всего конфликта, и является своеобразным эпилогом в романе Тургенева «Рудин», подводит своеобразную черту поиска смысла жизни героя, он заканчивает свою жизнь на баррикадах в Париже.

Кроме чисто сюжетных элементов есть *внесюжетные элементы*. Они не связаны непосредственно с основным действием, в них могут действовать герои или события совершенно «посторонние», но в идейном плане эти элементы несут определенную эстетическую нагрузку. К внесюжетным элементам относятся: лирические отступления, различные вставные новеллы, такая форма произведения, как рассказ в рассказе. В качестве примера можно вспомнить роман «Евгений Онегин», который наполнен разнообразными лирическими отступлениями (это и воспоминания автора о своей жизни, о друзьях, об особенностях эпохи, природные зарисовки и авторское к ним отношение и т.д.). В поэме «Мертвые души» есть эпизод с вставной новеллой – «Повесть о капитане Копейкине», которая важна с точки зрения социального вывода – в ней содержится обобщение о петербургском чиновничестве.

В рассказе Чехова «Крыжовник» можно видеть такую форму композиции как рассказ в рассказе.

Помимо внешних связей, временных и причинно-следственных, между изображаемыми событиями имеются связи внутренние, эмоционально-смысловые, которые составляют композицию сюжета. **Композиция сюжета** – это определенный порядок сообщения читателю о происшедшем. Так как литературное произведение действует через определенные эмоционально-психические центры, то этот порядок становится очень значимым в тексте любого произведения.

Как мы понимаем, что такое форма? Это очень важный вопрос для русских формалистов, который они обрабатывают очень смело. Часть их платформы является то, что все это формы. Там нет различия, другими словами, между формой и содержанием. Это фундаментальная ошибка, так как они видят это, что их враги различного рода в их понимании, в своем подходе к литературе. Но, вы знаете, формалистов собственные основные различия дуалистической, не так: различие между поэтическим и практическим языком, различие между сюжетом и историей, различие между ритмом и метром? В частности, очевидно, заговор «и» сюжета, «где» является конструируемости текста и «история» является то, что текст. Разве это не очень похоже на форму и содержание? Ну, я на самом деле думаю, что русских формалистов можно будет защитить от обвинений, что, незаметно для себя, они падают обратно в формы-содержания различия, настаивая на эту разновидность двойственности. Я хочу провести немного времени, предполагая, и развивающиеся, каким образом, что защита может быть проведена.¹⁵

Поэтический язык и практический: вы уже слышали это у И. А. Ричардса и в Новой критике. Хотя новый Критики, в различных формах, настаивают, что форма означает, форма содержания и так далее, они все еще на самом деле не разрушая различие между формой и содержанием. Там в очевидном смысле, в котором они понимают, поэтический язык, чтобы быть той, в которой форма преобладает и практические языком, чтобы иметь

¹⁵ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 114.

то, в котором содержание является преобладающим, но русских формалистов увидеть его в несколько ином виде. Содержимое функцию — или позвольте мне сказать, практический язык, цель, другими словами, факты общения или общения вообще, которое мы связываем с практическим языком — является функцией поэтического языка. То есть, она сосуществует с поэтическим языком. Это является одним из аспектов текста, то, как это связи, другими словами, которое должно быть понято как существующие в динамичной, функциональной связи с тем аспектам текста, в котором литературностью является доминирующим. Это не вопрос, другими словами, поэзии или романа бытия, так или иначе строго вопрос поэтического языка. В поэзии или романа, можно утверждать, что поэтическая функция — и это термин Якобсона, в конечном счете использовать его в своем эссе «Лингвистика и поэтика» — о том, что поэтическая функция является доминирующей, но это не значит, что что практические язык отсутствует, или что он не имеет свою собственную функцию.¹⁶

Вопросы и задания:

1. Дайте определение сюжету.
2. В чем разница между сюжетом и фабулой?
3. В каких родах литературы сюжет существует как система событий?
4. Какие виды сюжета вы знаете?
5. Как вы понимаете термин «композиция сюжета»?
6. Что такое система действующих лиц?
7. Перечислите сюжетные элементы и их особенности.
8. Какие элементы сюжета всегда присутствуют в произведении?
9. Перечислите внесюжетные элементы и их свойства.
10. Какие особенности сюжета влияют на развитие действия?

Опорные слова и выражения: Сюжет как система событий. Фабула и сюжет. Заимствованные сюжеты. Хронологические сюжеты. Концентрические сюжеты. Сюжетные элементы.

¹⁶ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 115.

Внесюжетные элементы. Открытая концовка. Пролог. Эпилог.
Кульминация.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов.- Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

ТЕМА 7 ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕЧИ

1. Основные особенности поэтического языка
2. Номинативные выразительные средства.
3. Переносная изобразительность.
4. Лексико-синтаксическая изобразительность.

Художественно-речевые средства разнородны и многоплановы. Они составляют систему, на что было обращено внимание в написанных при участии Р.О. Якобсона и Я. Мукаржовского «Тезисах пражского лингвистического кружка» (1929), где подведен итог сделанному формальной школой в области изучения поэтического языка. Здесь обозначены основные пласты художественной речи.

Это, во-первых, *лексико-фразеологические средства*, т.е. подбор слов и словосочетаний, имеющих разное происхождение и эмоциональное «звучание»: как общеупотребительных, так и не общеупотребительных, включая новообразования; как исконно отечественных, так и иноязычных; как отвечающих норме литературного языка, так и отклоняющихся от нее, порой весьма радикально, каковы вульгаризмы и «нецензурная» лексика. К лексико-фразеологическим единицам примыкают *морфологические* (собственно грамматические) явления языка. Таковы, к примеру, уменьшительные суффиксы, укорененные в русском фольклоре. Грамматической стороне художественной речи посвящена одна из работ Р.О. Якобсона, где предпринят опыт анализа системы местоимений (первого и третьего лица) в стихотворениях Пушкина «Я вас любил...» и «Что в имени тебе моем». «Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, — утверждает ученый, — глагольных форм и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции

отдельных стихотворений». И замечает, что в такого рода поэзии (безобразной, т.е. лишенной иносказаний) «грамматические фигуры» как бы подавляют образы-иносказания.

Это, во-вторых, *речевая семантика* в узком смысле слова: переносные значения слов, иносказания, тропы, прежде всего – метафоры и метонимии, в которых А.А. Потебня усматривал главный, даже единственный источник поэтичности и образности. В этой своей стороне художественная словесность претворяет и досоздает те словесные ассоциации, которыми богата речевая деятельность народа и общества.¹⁷

Язык художественной литературы – одно из важнейших средств художественного общения. Это языковая форма, которая функционирует в обществе как орудие эстетически значимого, словесно-образного отражения и преобразования действительности. Любое литературное произведение пользуется особым «поэтическим языком». Это язык словесного искусства. Он постоянно ориентирован на поиск новых выразительных возможностей, в нем есть установка на сознательное и активное «языкотворчество». Г. Винокур называет язык художественной литературы «языком образным». Поэтический язык – результат творческой деятельности многих художников слова. Своеобразие поэтического языка зависит от жанра, целей и задач автора, а также от конкретного исторического периода.

Понятие «язык художественной литературы» соотносится с понятием как «литературного языка» так и «речи художественной», то есть языковой формы выражения образного содержания конкретных произведений искусства. Несмотря на существование устойчивых филологических традиций, богатой достижениями и идеями, вплоть до 50-х годов XX века в лингвистике наблюдалась недооценка специфических (в том числе структурных) методов познания языка художественной литературы, а наука о литературе со своей стороны часто недооценивала возможности лингвистики. В современной филологии сотрудничество лингвистов и литературоведов приобретает первостепенное значение.

¹⁷ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 149.

Отношение между понятиями «языка художественной литературы» и «литературного языка» истолковывается по-разному. Нормы литературного языка, фиксируемые в словарях, – всего лишь «нулевая точка» эстетического отсчета для качественно иных норм языка художественной литературы, потому что множественные запреты и предписания в художественном произведении оказываются под вопросом. Они подчиняются у писателя «законам им самим над собой признанным», по которым его и должно судить» (А. Пушкин) – конечно в пределах общеэстетических требований как его собственной, так и нашей эпохи. Язык художественной литературы не поддается жесткому нормированию. Это неизмеримо более сложный язык, отчасти даже недоступный для человека, владеющего всеми нюансами норм литературного языка.

Язык художественной литературы в своей эволюции снимал одно за другим те ограничения, которые накладывали для него различные классические поэтики. В настоящее время он открыт для разнообразных факторов диалектного языка, жаргонной речи, разговорной. Писатель свободен в выборе средств, он руководствуется только внутренней логикой таланта, «чувством соразмерности и сообразности». Действительность самого языка в художественной речи не просто воспроизводится, но и преобразуется в результате творческих усилий художника и влияний его идеологии. В конкретном художественном тексте элементы обладают особой эстетической значимостью, они могут преобразовывать и приобретать особую значимость. Единицы языка художественной литературы многообразны и многонациональны. Сами эти единицы и их иерархия еще не установлены филологией в качестве общепринятых. Были попытки обозначить некоторые из них: символ, стилема, экспрессема – но они опираются на традиционную теорию тропов и фигур и направлены на выявление в словах особых эстетических значений, отсутствующих в толковых словарях. То есть структура языка художественной литературы включает в себя любые частные структуры всех ярусов литературного языка, а также просторечия, диалекты.

Речь художественных произведений отличается специфически

отдельных стихотворений». И замечает, что в такого рода поэзии (безобразной, т.е. лишенной иносказаний) «грамматические фигуры» как бы подавляют образы-иносказания.

Это, во-вторых, *речевая семантика* в узком смысле слова: переносные значения слов, иносказания, тропы, прежде всего – метафоры и метонимии, в которых А.А. Потебня усматривал главный, даже единственный источник поэтичности и образности. В этой своей стороне художественная словесность претворяет и досоздает те словесные ассоциации, которыми богата речевая деятельность народа и общества.¹⁷

Язык художественной литературы – одно из важнейших средств художественного общения. Это языковая форма, которая функционирует в обществе как орудие эстетически значимого, словесно-образного отражения и преобразования действительности. Любое литературное произведение пользуется особым «поэтическим языком». Это язык словесного искусства. Он постоянно ориентирован на поиск новых выразительных возможностей, в нем есть установка на сознательное и активное «языкотворчество». Г. Винокур называет язык художественной литературы «языком образным». Поэтический язык – результат творческой деятельности многих художников слова. Своеобразие поэтического языка зависит от жанра, целей и задач автора, а также от конкретного исторического периода.

Понятие «язык художественной литературы» соотносится с понятием как «литературного языка» так и «речи художественной», то есть языковой формы выражения образного содержания конкретных произведений искусства. Несмотря на существование устойчивых филологических традиций, богатой достижениями и идеями, вплоть до 50-х годов XX века в лингвистике наблюдалась недооценка специфических (в том числе структурных) методов познания языка художественной литературы, а наука о литературе со своей стороны часто недооценивала возможности лингвистики. В современной филологии сотрудничество лингвистов и литературоведов приобретает первостепенное значение.

¹⁷ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 149.

Отношение между понятиями «языка художественной литературы» и «литературного языка» истолковывается по-разному. Нормы литературного языка, фиксируемые в словарях, – всего лишь «нулевая точка» эстетического отсчета для качественно иных норм языка художественной литературы, потому что множественные запреты и предписания в художественном произведении оказываются под вопросом. Они подчиняются у писателя «законам им самим над собой признанным», по которым его и должно судить» (А. Пушкин) – конечно в пределах общеэстетических требований как его собственной, так и нашей эпохи. Язык художественной литературы не поддается жесткому нормированию. Это неизмеримо более сложный язык, отчасти даже недоступный для человека, владеющего всеми нюансами норм литературного языка.

Язык художественной литературы в своей эволюции снимал одно за другим те ограничения, которые накладывали для него различные классические поэтики. В настоящее время он открыт для разнообразных факторов диалектного языка, жаргонной речи, разговорной. Писатель свободен в выборе средств, он руководствуется только внутренней логикой таланта, «чувством соразмерности и сообразности». Действительность самого языка в художественной речи не просто воспроизводится, но и преобразуется в результате творческих усилий художника и влияния его идеологии. В конкретном художественном тексте элементы обладают особой эстетической значимостью, они могут преобразовывать и приобретать особую значимость. Единицы языка художественной литературы многообразны и многонациональны. Сами эти единицы и их иерархия еще не установлены филологией в качестве общепринятых. Были попытки обозначить некоторые из них: символ, стилема, экспрессема – но они опираются на традиционную теорию тропов и фигур и направлены на выявление в словах особых эстетических значений, отсутствующих в толковых словарях. То есть структура языка художественной литературы включает в себя любые частные структуры всех ярусов литературного языка, а также просторечия, диалекты.

Речь художественных произведений отличается специфи-

ческими особенностями. Основными свойствами художественной речи являются образность, иносказательность, эмоциональность, авторская оригинальность. Большое значение имеет принцип отражения жизни - романтический, реалистический и т.д. Развитие реализма в России 19 века открыло перед литературой новые творческие возможности. Герои произведений заговорили языком, соответствующим их социальному положению, характеру, ситуации.

Поэтический язык играет большую роль в формировании стиля писателя, который выражается в лексике и в интонационно-синтаксической организации. Вопрос о свойствах художественной речи особенно обсуждали следующие ученые: А.А.Потебня, В.В.Виноградов, Г.Винокур, Р.О.Якобсон, Б.Томашевский.

Из всех лексических средств наибольшими стилистическими возможностями обладают СИНОНИМЫ. Их разделяют на **идеографические синонимы**, то есть, различающиеся только по смыслу (конь-лошадь-кобыла), и **стилистические**, то есть, различающиеся по стилистической и эмоциональной окраске (кушать - есть - жрать).

Для решения сложных художественных задач может быть использована **многозначность**, или **полисемия** слова. Выбирая то или иное слово, писатель добивается наиболее точной передачи смысла. В художественном произведении можно встретить авторские неологизмы: "белибердоносец" (Салтыков-Щедрин), «кюхельбеккерно» (Пушкин). Слово представляется не как парадигма словоформ и значений, но как парадигма контекстов, конкретных словоупотреблений в их синтаксических связях. Возникает новое понятие парадигмы (кон)текстов на уровне языка художественной литературы. При его понимании необходимы и лингвистика текста, и его поэтика и эстетика.

Язык художественной литературы является наиболее полным выражением творческого аспекта национального языка. Его отличает **непрерывное использование эстетических функций языка**, тогда как в иных видах речи она проявляется иногда. **Нормы языка художественной литературы - это творческие нормы отношения к языку.** Сохраняя свое ядро, они могут

быть подвержены значительным изменениям в результате деятельности одного писателя, стилевого направления или течения. Следует отличать не только **внутренние нормы отдельного художественного произведения (сообщений текстов)** - неоднородные вследствие динамизма художественной структуры, несовпадения образов автора, рассказчика и персонажей, различия авторской и несобственно-авторской речи, но и нормы, характерные для разных идиостилей. Следует учитывать и так называемые **беллетристические нормы** - расхожий набор никому не принадлежащих и особенно популярных средств выражений, тяготеющих к штампам, который в силу его простоты и доступности обладает несомненными и сомнительными одновременно достоинствами элементарного стиля языка художественной литературы. И простота и сложность языка художественной литературы заключены в пределах **максимальной для данной эпохи системы выразительных средств.**

В языке художественной литературы можно выделить еще два стиля, кроме элементарно-беллетристического, противостоящих не только ему, но и друг другу: **сложный и простой** (или "классический"). Изобилием метафор-сравнений поэзия С. Есенина тяготеет к сложному стилю; почти полным отсутствием приемов паронимии - к простому; а некоторыми видами рифм (не тая - твоя) и видами повторов (ветры, ветры, о снежные ветры) - к беллетристическому. Стили различны по средствам выражения. Различно и содержание, которое каждый из них способен передавать. Беллетристика обычно не претендует на глубинное изучение жизненных проблем, результаты художественного познания лишь с течением времени возможно перевести на простой, избитый стиль.

В художественной речи язык выступает не только как средство отображения внеязыковой действительности, но и в качестве предмета изображения. Например, в драме речи персонажей получают характерологические функции, но это проявляется в самих способах организации существующих и вновь создаваемых языковых элементов, в их отборе, сочетании, употреблении. Те "приращения смысла", которые

они получают в динамической структуре художественного текста, зависят как от их потенциальной выразительности в системе языка, так и от приобретаемых ими внутритекстовых связей в композиции и сюжете произведения. Акцентируются связи слов в позиции рифмы, а на собственно семантическом уровне - связи собственных имен с их перифразами. Там, где художественный текст не обнаруживает семантических тропов, может усиливаться роль прямых значений слов и связей между ними, лексических и иных повторов, роль интонации и ритма и других способов выражения образов автора и персонажей. (Особый тон стихотворения Пушкина "Я вас любил", внутренние диалоги в романах Достоевского, особая значимость подбора обычных слов и фраз в драматургии и прозу Чехова, оппозиция авторского и "чужого слова").

Творческий процесс в литературе начинается с того, что писатель создает в своем воображении индивидуальность героев и всех отношений, переживаний, действий. Он должен назвать *определенными словами* все индивидуальные черты и подробности жизни - предметные детали образов. Он должен выбрать из огромного запаса слов национального языка те, что соответствуют творческому назначению, придать им определенно значимые и эмоциональные свойства. Слова из лексики национального языка приобретают семантическое значение, становятся элементами художественной речи. Большинство слов в эпосе, употребляемые писателями, "нейтральны", то есть, использованы в исконном, обычном значении, лишены собственно эмоциональной выразительности, но тот или иной текст с "нейтральными словами" достигает своей цели, имеет идейно-эмоциональное содержание. Это достигается художественно-образной речевой конструкцией. В художественной речи в определенных частях произведения действует **ЗАКОН КОНЦЕНТРИРОВАННОЙ СИСТЕМНОЙ ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННОСТИ** конкретно-образных речевых единиц на создание статической (в описании) или динамической (в повествовании) картины жизни, ситуации, объекта, человека и т.д. Писатель должен так "сконструировать" текст, чтобы читатель заметил *нужные* вещи. В одном случае он "использует"

заведомо имеющееся у читателя яркое образное представление (портрет героя) и строит следующий текст по контрасту или сходству с ним. Важна деталь, на которую писатель обратил внимание, важна последовательность появления этих деталей в тексте.

Художественный текст, особенно развернутый в деталях, нуждается в экспрессивных образных усилителях. Это не обязательно должны быть метафоры, эпитеты, сравнения. **НОМИНАТИВНЫЕ СЛОВА** при правильном их отборе и расположении имеют свою экспрессию. В каждом произведении есть своя мера соотношения ярко экспрессивных и косвенных, скрытых изобразительных средств. Экспрессивные средства оправданы не только как средства активизации читательского образного представления, в котором эти яркие точки освещают остальную часть образной картины, функционально способствуют реализации других средств.

Для образной восприимчивости большую роль играет **психологическая подготовка и ввод в образный мир**. Это могут быть слова автора или героя или еще какого-либо художественного средства. С помощью подобных вещей писатель хочет добиться именно такого психологического восприятия своего произведения. В одном случае писатель дает подробное описание детали, обстановки, портрета, в другом почему-то опускает вообще подробное описание, ограничиваясь частным замечанием. Психология читательского восприятия сближает близлежащие предметы или сочетания человека и животного, человека и предмета и т.д.

В художественном изображении действует **закон психологической перспективы**. Он находит отражение в определенном отборе самих объектов изображения, в их расположении, в их освещении. Автору достаточно упомянуть определенные предметы или явления в определенной ситуации, чтобы без особых пояснений читателю было ясно, что происходит. Например, в поэме Твардовского "Василий Теркин" герой лежит на поле боя раненый, замерзающий. Автор пишет:

Снег шуршит, подходят двое,
О лопату звякнул лом

То есть, его хотели похоронить, а “эти двое” были представителями похоронной команды. В тексте произведения своеобразно совместились - жизнь, как спасение, и смерть.

В связи с психологической перспективой художественной речи довольно активно проявляется способ изображения общего через частное, целого через часть. Частый прием передачи предмета не через описание самого предмета, а через его отражение в чем-то. Этот прием очень любил использовать в своем творчестве В. Набоков, а также все поэты часто прибегают к нему в малой форме стиха. Достаточно удачно упомянуть “ничто” в определенном контексте, чтобы читатель восстановил нужную картину.

В номинативно-изобразительной речи косвенно выражается внутренний мир автора или героя, его мысли и чувства - он как бы растворяется в формах отражения внешней действительности. Внутренний мир героя может выражаться в повествовании - материал организуется так, чтобы одновременно он вызывал у читателя внутреннего состояния персонажа (в произведениях Чехова).

При помощи состава слова можно передавать эстетическое содержание. Корни, приставки, суффиксы - это части слов, поэтому такую выразительность можно назвать лексико-морфологической выразительностью. Уменьшительно-ласкательные суффиксы в поэзии Некрасова имеют смысл сочувствия, а в романе Достоевского “Бедные люди” приобретают другой смысл - герой чувственно относится к тому, что на самом деле является признаком нищеты и не достойно умиления. Глагольные приставки часто использовал Маяковский для выражения экспрессии: исцелую, выменял, выщетинившиеся.

Слова могут снижать изображаемые характеры. Чаще всего - это слова бытовой разговорной речи. Например, у Гоголя: “Собакевич пристроился к осетру... и в четверть часа доехал его всего”. Слова могут выражать и возвышенную оценку, когда используют лексику высокого стиля. Иногда писатель дает намеренное несоответствие характера и слова.

Художественная речь в художественных целях использует следующую лексику: архаизмы, неологизмы, профессио-

нализмы, историзмы, диалектизмы, жаргонизмы. В системе художественного текста каждое слово несет в себе определенную эстетическую значимость.

Большое значение в художественной речи имеет семантическая словесная изобразительность, заключающаяся в том, что писатель употребляет слова в переносном, иносказательном смысле, при помощи вторичных смысловых оттенков, присущих этому слову, и уже непосредственно не связанных с его прямым значением. Такие слова называются ТРОПЫ (лат. - поворот, оборот речи). Троп представляет собой двухчастное словосочетание, в котором одна часть выступает в прямом, а другая - в переносном значении. Иносказательность в художественном тексте основана на разных явлениях.

Троп представляет собой общее явление языка, которое расширяет границы употребления слова, ибо использует множество присущих ему вторичных оттенков. Говоря о деревьях или растениях, мы обозначаем их цвет - “зеленые листья”, а в строчке “Среди зеленой тишины нахлынувшего лета...” слово “зеленый” дано в переносном значении, благодаря чему в воображении возникает картина: человек находится в лесу, где много зелени, где очень тихо, и тишина тоже окрашена в зеленый цвет.

Писатель прибегает к тропам, не руководствуясь целями “украшательства”. Тропы помогают создать образ, с их помощью можно выделить существенную сторону в изображаемом. Употребление тропа должно быть строго оправдано. Тропы усиливают эмоциональную окраску речи, углубляют представление о предметах и явлениях. Анализ тропа плодотворен только в том случае, если он рассматривается не только в формальном, но и в содержательном плане.

Некоторые ученые считают, что такие выразительные средства, как: сравнение, эпитет, перифраза относятся к тропам, - но единого мнения по этому поводу еще не сложилось.

Наиболее типичное для художественного текста изобразительное средство - это МЕТОНИМИЯ. Она строится не на сходстве явлений, а на их смежности (греч. - переименование). Она часто встречается в обыденной речи: Я три тарелки съел. Метонимия имеет дело только с теми предметами или явлениями,

которые существуют в действительности. В метонимии представление создается при помощи других понятий и слов. Можно выделить две большие группы метонимии - качественную и количественную. **КАЧЕСТВЕННАЯ МЕТОНИМИЯ** обозначает явления через название места, Среды, времени, название вещества, орудия действия и т.д. **КОЛИЧЕСТВЕННАЯ МЕТОНИМИЯ** называется **СИНЕКТОДОХОЙ**, называет множественное число единственным, употребляет часть вместо целого, частное вместо общего и наоборот, например: *По домам идет Европа; На заводе не хватает рабочих рук; Под его командой был отряд в двести штыков; Медведь в этих лесах не водится; Студент теперь пошел нахальный.* Синекдоха предполагает употребление собственных имен в нарицательном значении: *Нам Суворовы и Кутузовы нужны; Ты, что же, Пушкиным себя воображаешь; У нас драматургов много, а Шекспиров нет.*

МЕТАФОРА - это такой вид тропа, образ которого основан на сходстве (греч. - перенесение). Метафора не только средство лексической выразительности, но и способ построения образа. В "Поэтике" Аристотеля говорится: "Всего важнее быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; Это - признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры - значит подмечать сходство". Надо уметь видеть второй план метафоры, скрытое сравнение, которое в ней находится. Предшествующими метафоре элементами образности являются сравнение, эпитет, параллелизм. Например, если встречаются такие выражения, как "железный стих", "утро седое", то их называют метафорическими эпитетами.

Очень разнообразны метафоры в поэзии Маяковского. Она у него - своего рода микромодель, и является выражением индивидуального видения мира. Поэтом Р. Якобсон называл Маяковского поэтом метафор.

Метафора способна высветить предмет или явление с совершенно новой, необычной стороны. Метафоричность - одно из главных свойств художественного, словесно-образного мышления. В метафорах проявляется способность художественного слова открывать новые соотношения смысловых,

реальных понятий.

Примеры метафор из лирики Пушкина:

Духовной жаждою томим,

Улыбкой ясною природа

В пустыне мрачной я влачился

Сквозь сон встречает утро года

Из лирики Б. Пастернака:

Мирозданье - лишь страсти разряды,

Человеческим сердцем накопленной...

Метафора может быть бытовой (сошел с ума, наступает вечер), индивидуально-авторской. Она содержит высокую степень информативности, так как выводит предмет из автоматизма восприятия.

В литературе XX века происходит своеобразная метафоризация мира. О. Мандельштам отметил, что метафора в какой-то степени стала перерастать функции тропа: "...только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение".

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ - особый вид метафоры: перенесение человеческих черт (шире - черт живого существа) на неодушевленные предметы и явления. Это один из распространенных тропов.

ГИПЕРБОЛА - преувеличение, художественный прием, основанный на преувеличении тех или иных свойств предмета или явления. Гипербола - это количественное усиление или признаков. Например, у Маяковского: *В сто сорок солнц закат пылал.* Иногда сюжетная гипербола может переходить в гротеск - в смелое отклонение от жизненного правдоподобия ("Прозаседавшиеся" у Маяковского).

ГРОТЕСК - в смелое отклонение от жизненного правдоподобия ("Прозаседавшиеся" у Маяковского).

ЛИТОТА (греч. - простота) - троп, обратный гиперболе (более правильное название - **МЕЙОСИС**) - художественное преуменьшение: *мужичок с ноготок, мальчик-с-пальчик, это*

дело мне стало в копеечку. Литотой называют и прием отрицания какого-либо явления или понятия через отрицание противоположного, что ведет к изменению объективных качеств

определяемого, двойное отрицание: *Это небезынтересно* (то есть интересно), *Не без торжественных затей* (то есть с

торжественными затеями).

ИРОНИЯ (греч. - притворство) - осмеяние, содержащее в себе оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания. Отличительным свойством иронии является двойной смысл, где истинный - не прямо высказанный, а подразумевающийся. Ирония предполагает употребление слов в контрастном контексте: *"Откуда, умная, бредешь ты, голова?"* (об осле); *"Какой большой человек к нам пожаловал!"* (о ребенке); *"какая красавица к нам пожаловала"* (о явно уродливой женщине). Ирония распространена как стилистическое средство повествования в творчестве Гоголя, А.Платонова, А.Франса, К. Чапека и других.

САРКАЗМ (греч. - терзание) - сатирическая по направленности, особо язвительная ирония, с предельной резкостью изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям. Сущность сарказма не исчерпывается более высокой степенью насмешки, а заключается в особом соотношении двух планов - подразумеваемого и выражаемого. В иронии дан лишь второй план, в сарказме иносказание ослабляется. Например, Некрасов в стихотворении *"Размышления у парадного подъезда"* отрицательно характеризует вельможу:

И сойдешь ты в могилу ... герой,

Втихомолку проклятый отчиною,

Возвеличенный громкой хвалой!

Образность художественной речи зависит не только от выбора слов, но и от того, как эти слова сочетаются в предложении и других синтаксических конструкциях, с какой интонацией они произносятся и как звучат. Образной выразительности речи способствуют особые приемы построения фраз и предложений, получивших название синтаксических фигур. **ФИГУРА** - обобщенное название стилистических приемов, в которых слово не обязательно выступает в переносном значении. Фигуры построены на особых сочетаниях слов, выходящих за рамки обычного *"практического"* употребления и имеющих целью усиление выразительности и образительности.

Существуют различные классификации синтаксических фигур, но их можно разделить на две большие группы:

1) фигуры прибавления (убавления), которые связаны с прибавлением (уменьшением) объема текста и несут определенную смысловую нагрузку

2) фигуры усиления, которые связаны с повышением эмоциональности и расширением смыслового содержания.

К первой группе относятся: различные виды повторов, анафора (единоначалие), эпифора (повтор в конце), рефрен, многосоюзие, умолчание, эллипсис (пропуск слова).

К фигурам усиления можно отнести: градацию, риторический вопрос, восклицание, обращение, утверждение, антитезу (резкий контраст, противопоставление), оксюморон (сочетание антонимичных слов), инверсия (нарушение последовательности в предложении), параллелизм.

Я думаю, что многое покажется ясным, когда мы на самом деле попадем в то, что называется «структурализм», и вы читали эссе Романа Jakobsonа которое, называется «Лингвистика и поэтика». Jakobson, потратив в начале своей карьеры в качестве ярого защитника члена ОПОЯЗ, журнал русских формалистов, а потом в силу различных сил, эмигрировал в Прагу, Чехословакию, где он присоединился к лингвистическому кружку, который в различные способы оказались происхождением того, что называется структурализмом. Тогда, конечно, он переехал в Париж, где он знал Клода Леви-Стросса, и там повлияли на него и, наконец, в Соединенные Штаты. Эссе «Лингвистика и поэтика», которые вы будете читать на следующей неделе, я думаю, даст вам, возможно, более четкое представление, каким образом работа русских формалистов, и работы Соссюра — новополагающая работа Соссюра - в общий курс по лингвистике сливается способами, которые являются глубоко плодотворными и влиятельными для дальнейшего хода структуралистского и деконструктивистского мышления.¹⁸

Итак, мы начинаем думать о русских формалистах, но я также хочу думать о них как начав традицию, которая, как раз для того, чтобы разместить их — визави, что вы читали и слышали о них уже, можно сказать нечто подобное об этой традиции: она заметно отличается, и это отличие, герменевтика в этом

¹⁸ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 82.

одном конкретном. Это одно, что, может быть, изначально нелогичным, но на самом деле, я думаю, весьма важно, как только вы начинаете думать об этом. То есть, искусство интерпретации используются в целях обнаружения, выявления смысла. Очень часто, как это имеет место в Гадамер, это значение называется «предметом»: то есть, то, что - в размышлениях о литературе с точки зрения формы и содержания, скажем - вызов «содержания». Так что в любом случае, герменевтика посвящена открытию значения, и искусство, что оно связано с этим искусством интерпретации.¹⁹

Вопросы и задания:

1. Охарактеризуйте лексические группы языка, определите их образно-эстетические возможности.
2. Какую роль играют архаизмы и историзмы в художественном произведении?
3. Перечислите художественные средства номинативной образности.
4. Дайте определение тропа и перечислите его разновидности.
5. Чем символ отличается от метафоры?
6. Что такое метонимия и каковы ее разновидности?
7. Объясните смысл метафоры и приведите примеры метафор из поэзии А.Блока.
8. Назовите основные синтаксические фигуры.
9. В чем отличие литературного языка от языка художественной литературы?
10. Как создаются «живописные» и «музыкальные» эффекты в стихах Н.Гумилева и М.Волошина?

Опорные слова и выражения: Художественная речь. Номинативные выразительные средства. Экспрессивная лексика. Многозначность слова. Закон психологической перспективы. Функция неологизмов, архаизмов, диалектизм, профессионализмов. Тропы. Метафора. Метонимия и ее разновидности. Гипербола. Литота. Ирония. Морфологические средства. Синтаксические средства. Фигуры прибавления. Фигуры усиления.

¹⁹ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 82.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов.- Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

ТЕМА 8 ОСНОВЫ СТИХОВЕДЕНИЯ

1. Характеристика основных понятий в стихосложении.
2. Системы стихосложения.
3. Строфа и ее архитектурное построение.

Художественная речь осуществляет себя в двух формах: стихотворной (*поэзия*) и нестихотворной (*проза*).

Первоначально стихотворная форма решительно преобладала как в ритуальных и сакральных, так и в художественных текстах. Ритмически упорядоченные высказывания, отмечает М.Л. Гаспаров, ощущались и мыслились как повышено значимые и «более других способствующие сплочению общества»: «Из-за своей повышенной значимости они подлежат частому и точному повторению. Это заставляет придать им форму, удобную для запоминания. Удобнее запоминается то, что может пересказываться не всякими словами и словосочетаниями, а лишь особым образом отобранными». Способность стихотворной (поэтической) речи жить в нашей памяти (гораздо большая) чем у прозы) составляет одно из важнейших и неоспоримо ценных ее свойств, которое и обусловило ее историческую первичность в составе художественной культуры.²⁰

Стихотворная речь и художественная проза представляют собой два типа организации художественной речи, между которыми подчас нет четкой границы. Основными критериями, позволяющими достаточно четко разграничить стих и прозу, являются следующие особенности: 1) стихотворная речь ритмически организована (гр. *Rhythmos* – мерность, складность, стройность в движении), и деление на стихотворные строчки происходит посредством не логических пауз, обусловленных

²⁰ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 152-153.

смысловым и синтаксическим строем, а ритмических пауз, не всегда совпадающих с синтаксическим членением речи; для прозаической речи не характерна ощутимая ритмичность, в основе ее членения лежат интонационно-смысловые (логические) ударения и паузы; 2) стихотворная речь делится на сопоставимые между собой ряды слов, или стихи. Стихи (*stichos* – ряд) – это такие ряды слов, на которые речь делится не логическими, а ритмическими паузами. Каждый стих записывается отдельной строкой, в то время как прозаическая речь записывается сплошным текстом. Но можно отметить и различные варианты построения стиха. Например, стих Маяковского находится в противоречии со структурой стиха, где графически изображенные строчки не совпадают с каждым отдельным стихом. Стихотворное членение речи возникло в хоровых народных песнях, которые сопровождалось ритмическими телодвижениями. Постепенно ритмические звуки, звукоподражания, эмоциональные восклицания, повторение звуков и целых фраз наполнялось эстетическим содержанием. Слово приобрело богатые эстетические функции – наряду с прямым значением появлялось переносное, вырабатывались приемы композиции, образные средства, усложнялся ритм.

Стихи отделены друг от друга ритмическими паузами, ритмической паузе предшествовал сильный ритмический акцент, падавший на последнее слово каждого стиха. Стихотворная ритмичность перешла в собственно литературные стихи, став отличительной чертой стихотворной речи. Из всего сказанного следует, что *основной ритмической единицей стихотворной речи является строчка или стих*. В стихах наиболее сильное ритмическое ударение, неизменно падающее на последнее слово стиха, получило название **константное ударение**, или **константа стиха**. При изучении ритмичности важно обращать внимание на различия в окончаниях стихов. **Клаузула** – последние слоги стиха, начиная с константного ударения. В одних стихах константа стоит на последнем слоге, значит клаузула *односложная* или мужская. В других константа стоит на предпоследнем слоге, значит, окончания в них *двусложные*, или женские. Когда клаузула состоит из трех

слов, то она называется дактилической, более трех слогов гипердактилической.

Важное место в стихотворной речи занимает рифма — это звуковая, фонетическая согласованность, или созвучие стиховых клаузул. Рифмы стали применяться относительно поздно. В отношении звуков, составляющих рифму, она может быть: *бедной*, состоящей из малого количества звуков (друзья — меня), *богатой*, включающей в себя много звуков (восторг — расторг), *полной*, в точности повторяющей звуки в клаузулах стихов (безбрежной — зарубежной), *неполной*, повторяющей лишь некоторые звуки (набат — гроба). В отношении слов, входящих в рифму, она может быть *однословной* (волосы — вполголоса) и *двухсловной* (сама ты — запах мяты). Необычно звучит каламбурная рифма (Милкой мне на память бурка и носки подарены / Мчит Юденич через Бугу, как наскипидаренный).

Наиболее ранней системой стихосложения была система *песенно-тоническая*. Эти особенности стиха можно найти в народном песенном эпосе — былинах, исторических песнях, обрядовой поэзии. Ритмическую организованность этих стихов трудно понять, если ограничиться их печатным вариантом, не слушая их хорового пения. Именно в устном исполнении они сохраняют свою систему ритмической акцентации. Дело заключается в том, что вокальная мелодия песни не считается со словными ударениями и навязывает свои акценты. В клаузуле стихов константный акцент всегда получает последний слог стиха, не имеющий словного ударения. То есть стихи имеют как бы двойную константу: первую, более сильную на третьем-четвертом слоге, со словным ударением, вторую, более слабую, — на последнем слоге стиха, обычно неударном. Например, в строчке «Из славного Ростова красна город» не поставлено ударение на слове «красна», но в последнем слове есть как бы два ударения. Каждый стих былины получает по четыре ритмических акцента и все стихи становятся соразмерными друг другу, починаясь единому и строгому вокальному ритмическому движению.

Силлабические, или слоговые стихи имеют свою особенную внутреннюю ритмическую организованность, резко

отличающуюся от песенно-тонических стихов. В силлабической системе ритмическая соразмерность определяется равным количеством слогов в каждом стихе (гр. *syllabos* — слог). Для эстетического осознания равенства слогов в силлабических стихах необходимо, чтобы все слоги обладали хотя бы относительным акустическим равенством, звучали более или менее одинаково. Поэтому силлабический принцип развился в языке тех народов, в которых есть постоянное место ударения. Тем не менее, во второй половине ХУП века сначала Симеон Полоцкий и Антиох Кантемир впоследствии ввели эту систему в русское стихосложение. Но вскоре обнаружилось, что не все декламационно-ритмические возможности реализовываются в этой системе, и в 30-х годах ХУШ века Третьяковский уже делал первые попытки преобразования этой системы, которое завершил М. Ломоносов.

Силлабо-тоническая система основана на применении *стоп*, каждая из которых представляет собой определенное количество слогов с определенным местом в нем ритмического акцента. Впервые силлабо-тоническая система возникла в древнегреческом языке, в котором стопы определялись по соотношению долготы и краткости. Стихи такой системы называли «метрическими». В русском стихосложении в стопах сочетались слоги ударные и неударные, каждый слог оказывается на эстетическом учете, каждый ощутим в общем ритмическом движении стихов.

В силлабо-тонических стихах следует различать *метр* (общую, заранее заданную «схему» стихов) и *ритм* (конкретное применение этой заданной «схемы» в каждом конкретном стихе). Например, стихотворение написано ямбом — это метр, а в каждой строчке ямб повторяется 4 раза — это ритм. В наличии мы имеем четырехстопный ямб.

Существует пять основных метрических размера. Два из них двустопные — ямб и хорей, и три трехстопные — дактиль, амфибрахий и анапест. В русском стихосложении редко встречаются «чистые» размеры, чаще всего существуют отклонения от правил — это акцентные «облегчения» и «утяжеления» стоп: пиррихий — двусложная неударная стопа (vv), спондей —

двусложная ударная стопа (--)

Есть *традиционные* приемы стихосложения, основанные на своеобразной ритмической заданности. Таков, например, знаменитый древнегреческий **гекзаметр** (шестистопие), которым написаны поэмы Гомера. Стих состоит из шести дактилей, имеет обязательную «белую» женскую клаузулу и некоторые дактилические стопы могут заменяться хорееми и спондеями.

Другой традиционный прием стихосложения – александрийский стих. Это шестистопный ямб, в котором попарно чередуются мужские и женские рифмованные клаузулы:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю

Слугу, несущего мне утром чашку чаю,

Вопросами: тепло ль? Утихла ли метель?

Пороша есть иль нет? И можно ли постель

Покинуть для седла, иль лучше до обеда

Возиться с старыми журналами соседа?

Для поэзии классицизма характерна еще одна разновидность ямбических стихов – так называемые *вольные ямбы*, которыми обычно писались басни:

Проказница Мартышка

Осел

Козел

Да косолапый Мишка

Затеяли играть Квартет...

Такими стихами написана комедия Грибоедова «Горе от ума».

В силлабо-тонике есть еще одна возможность – соединения в одном стихе двух- и трехсложных размеров. В Древней Греции разноstopные стихи получили название *логаэдических*, то есть, полудекламационных-полупесенных. Русские поэты применяли смешанные размеры очень редко, но в поэзии XX века, начиная с творчества символистов, это стало обычным явлением и привлекло внимание стиховедов. Были предложены два термина: «дольники» и «паузники», из которых первый получил большее признание. В сочетании дву- и трехсложных стоп обнаруживались два варианта. Один – это соединение ритмически нисходящих размеров – хорей и дактиля; другой – ритмически восходящих размеров – ямба и анапеста:

Двух бо/калов влю/бленный/ звон

Тушит/ музыка/ мену/эта, -

Это /празднует/ Триа/нон

День Мар/рии Ан/туа/нетты (М.Светлов)

Все стихи состоят из хореев, но во вторых стопах заменяются дактилями. Дольники – это, конечно, разновидность силлабо-тонического стопового стиха, которые подготовили появление стиха Маяковского. Именно в творчестве Маяковского оформляется *тонический стих*, или *акцентный*. Ритм в нем определяется соразмерностью строк по количеству ударений в каждой строчке. Есть двух ударные акцентные стихи:

Будет папа

Крыть и рвать

Прячься за шкапы

Лезь под кровать

Есть трех ударные акцентные стихи:

Не счел бы лучший казначей

Звезды тропических ночей

У Маяковского используются и четырех... и пяти ударные. В тонике рифма кажется более эффектной, *тонический стих* обладает богатым набором интонаций, мог выразить более сложные чувства. Силлабо-тоника развивает мелодические возможности языка, и слово на ритмико-мелодическом фоне то выдвигается, приковывая к себе внимание, то растворяется в общем ритмическом движении. Тоника всегда выдвигает слово, оно емко, компактно и «весомо, грубо, зримо». Это происходит потому, что ударный слог произносится с большой интенсивностью, очень энергично, а безударные тесно сплачиваются вокруг акцентного стержня. По существу размер строки определяется количеством входящих в нее слов. У Маяковского много неточных рифм, но они очень необычны и привлекают внимание: чердак - Четырдаг, сын – носы, Исчезло море, нет его / В тумане фиолетовом.

Верлибр – свободный стих. Эта система утвердилась за формой, которую ввел Артур Рембо в стихотворениях «Мариана», «Движение». Долгое время считали, что эта форма стиха свободна от всех известных признаков стиха. А.Жовтис предложил следующее определение верлибра: «Свободный стих

строится на повторении сменяющих одна другую фонетических сущностей разных уровней. Причем, компоненты повтора могут быть разные: фонема, слог, стопа, клаузула, слово, группа слов.

Л. Тимофеев определил верлибр как систему, опирающуюся на интонационно-синтаксическую однородность. Ритм свободного стиха складывается из повторения внутренне интонационно соразмерных строк. Благодаря этому словосочетания, на которые поэт делит речь в верлибре, независимо от упорядоченности в расположении ударений воспринимаются как целостные, завершённые единства, стихотворная интонация является основным признаком и определителем свободного стиха. Ю. Тынянов именно это имел в виду, когда писал, что в верлибре «метр как систему заменяет метр как динамический принцип – собственно установка на метр». Большое значение имеет графическое изображение. Пауза делается там, где автор обрывает строку:

Рой серых сел
Маячит
В голый дол;
Порывы пыли,
Вырывы ковыли,
Сюда отдай бунтующий
Глагол.
В маячущие
Дующие
Плачи (А. Белый)

Современное стиховедение использует все наработанные веками системы, которые варьируются в пространстве стиха и зависят от таланта автора.

Эстетически ощутимым и важным проявлением ритмической заданности стихотворения явилась **строфа** (гр. *strophe* – круг, оборот), в которой использована определенная система рифмовки. Классическим, наиболее распространенным видом является *четверостишие*, в котором стихи могут рифмоваться по-раному: или парно (аабб), или перекрестно (абаб), или же по принципу кольца (абба). В меньшей мере распространены в силлабо-тонике строфы, состоящие из пяти и шести стихов (пятистишия, шестистишия). Из шестистиший распространены

секстины – обычно рифмующиеся по такому принципу: абабсс. Из них впоследствии образовалась октава, которая рифмуется как абабабсс. Так построен «Домик в Коломне» Пушкина. Оригинальной строфой явилась «онегинская» строфа, состоящая из 14 строчек, рифмующихся тремя классическими видами рифмовки – перекрестной, парной, кольцевой и замыкается парным двустушием: абаб / ccdd / effe / gg. Такое строение ямбической строфы делает ее очень емкой, интонационно очень гибкой, прекрасно приспособленной для ведения непринужденного, легкого по тону и разнообразного по проблематике и пафосу романического повествования.

Русские формалисты очень резко отличались в этом отношении, потому что они были заинтересованы в том, именно так, в которой «литературность», как они это называют – устройства литературности – могут быть развернуты таким образом, чтобы препятствовать, вмешиваться и разрушить наше прибытие в смысле. Если, другими словами, герменевтика посвящена возможности общения и понимания, русские формалисты заинтересованы в особом аспекте речевого общения, который называют «литературность», на самом деле мешающий эти самые процессы общения и взаимопонимания. Придать поверхности шероховатость – отмечает Шкловским как форма «остранения» – это то, что замедляет нас, что попадет на пути нашего прибытия в смысле, и делает это по целому ряду причин, по которым формалисты заняты тем, чтобы проявить внимание.²¹

Теперь вы можете принять к сведению тот факт, что то, что я говорю, не является полностью убедительной информацией, пожалуй, для тех, кто читал Новую Критику и Вольфганга Изера и заметили, что они тоже очень заинтересованы в том, каким образом литературность действительно подразумевает специальные методы и устройства, которые могут нас сдерживать. Другими словами, заменив кратчайшее расстояние между двумя точками, которые мы испытываем в практическом сообщении, «литературность», как называют его формалисты, или «поэтический язык», как иногда называют его и в качестве новой критики, конечно, замедляет нас. Это создает

²¹ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 84.

строится на повторении сменяющих одна другую фонетических сущностей разных уровней. Причем, компоненты повтора могут быть разные: фонема, слог, стопа, клаузула, слово, группа слов.

Л. Тимофеев определил верлибр как систему, опирающуюся на интонационно-синтаксическую однородность. Ритм свободного стиха складывается из повторения внутренне интонационно соразмерных строк. Благодаря этому словосочетания, на которые поэт делит речь в верлибре, независимо от упорядоченности в расположении ударений воспринимаются как целостные, завершенные единства, стихотворная интонация является основным признаком и определителем свободного стиха. Ю. Тынянов именно это имел в виду, когда писал, что в верлибре «метр как систему заменяет метр как динамический принцип – собственно установка на метр». Большое значение имеет графическое изображение. Пауза делается там, где автор обрывает строку:

Рой серых сел
Маячит
В голый дол;
Порывы пыли,
Вырывы ковыли,
Сюда отдай бунтующий
Глагол.
В маячущие
Дующие
Плачи (А. Белый)

Современное стиховедение использует все наработанные веками системы, которые варьируются в пространстве стиха и зависят от таланта автора.

Эстетически ощутимым и важным проявлением ритмической заданности стихотворения явилась строфа (гр. *strophe* – круг, оборот), в которой использована определенная система рифмовки. Классическим, наиболее распространенным видом является *четверостишие*, в котором стихи могут рифмоваться по-раному: или парно (аабб), или перекрестно (абаб), или же по принципу кольца (абба). В меньшей мере распространены в силлабо-тонике строфы, состоящие из пяти и шести стихов (пятистишия, шестистишия). Из шестистиший распространены

секстины – обычно рифмующиеся по такому принципу: абабсс. Из них впоследствии образовалась октава, которая рифмуется как абабабсс. Так построен «Домик в Коломне» Пушкина. Оригинальной строфой явилась «онегинская» строфа, состоящая из 14 строчек, рифмующихся тремя классическими видами рифмовки – перекрестной, парной, кольцевой и замыкается парным двустушием: абаб / ссdd / effe / gg. Такое строение ямбической строфы делает ее очень емкой, интонационно очень гибкой, прекрасно приспособленной для ведения непринужденного, легкого по тону и разнообразного по проблематике и пафосу романтического повествования.

Русские формалисты очень резко отличались в этом отношении, потому что они были заинтересованы в том, именно так, в которой «литературность», как они это называют – устройства литературности – могут быть развернуты таким образом, чтобы препятствовать, вмешиваться и разрушить наше прибытие в смысле. Если, другими словами, герменевтика посвящена возможности общения и понимания, русские формалисты заинтересованы в особом аспекте речевого общения, который называют «литературность», на самом деле мешающий эти самые процессы общения и взаимопонимания. Придать поверхности шероховатость – отмечает Шкловским как форма «остранения» – это то, что замедляет нас, что попадет на пути нашего прибытия в смысле, и делает это по целому ряду причин, по которым формалисты заняты тем, чтобы проявить внимание.²¹

Теперь вы можете принять к сведению тот факт, что то, что я говорю, не является полностью убедительной информацией, пожалуй, для тех, кто читал Новую Критику и Вольфганга Изера и заметили, что они тоже очень заинтересованы в том, каким образом литературность действительно подразумевает специальные методы и устройства, которые могут нас сдерживать. Другими словами, заменив кратчайшее расстояние между двумя точками, которые мы испытываем в практическом сообщении, «литературность», как называют его формалисты, или «поэтический язык», как иногда называют его и в качестве новой критики, конечно, замедляет нас. Это создает

²¹ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 84.

как расстояние между двумя точками, а не прямой линией, арабски. Другими словами, это делает паузу над тем, что мы читаем. Она становится слишком быстро прибывать на смысл. Формалисты однозначно обеспокоены тем, с каким литература вместе взяты. Те названия, о которых Эйхенбаум говорит: как «Дон Кихот» был сделан, как Гоголя «Шинель» была сделана — отражают заботу русских формалистов о том, что литература — это совокупность содержательного и формального.²²

Вопросы и задания:

1. Чем отличается лирика от прозы?
2. Что такое ритм в лирике?
3. Что является одним из основных признаков в организации стихотворного текста?
4. На чем основана силлабическая система стихосложения?
5. На чем основана силлабо-тоническая система?
6. Что такое рифма и ее разновидности?
7. Что такое константное ударение?
8. Что такое клаузула.
9. Дайте понятие акцентного стиха.
10. Когда возник верлибр и каково его значение?
11. Что такое строфика? Назовите виды строф.

Опорные слова: Лирика как род. Ритм. Метр. Силлабика. Силлабо-тоника. Устный народный стих. Акцентный стих. Верлибр. Сильная позиция в стихе. Рифма. Клаузула. Двусложные размеры. Трехсложные размеры. Строфа.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов. — Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

²² Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 84.

ТЕМА 9 ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ. ЭПОС И ДРАМА

1. Особенности эпоса как литературного рода.
2. Особенности драмы как литературного рода.

Произведения художественной словесности принято объединять в три большие группы, получившие название литературных родов — это эпос, драма и лирика. Каждый литературный род имеет свои особенности в плане структуры художественного образа и системы художественно выразительных средств.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, говорится здесь, 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): «И когда он (поэт—В. Х.) приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование». Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем без привлечения речи действующих лиц (*др.-гр. diegesis*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (*др.-гр. 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».²³

Эпос и драма имеют ряд общих свойств. Здесь воссоздаются события, протекающие во времени и пространстве. Изображается система персонажей, их переживания, поступки, высказывания. Произведения эпоса и драмы могут создавать иллюзию полной объективности.

Драма и эпос действуют в бескрайне широкой содержательной форме, им доступны любые темы. Оба эти рода имеют развернутый сюжет как систему событий, в которой и формируются характеры персонажей.

Эпос отличается, прежде всего, наличием особого «героя» - повествователя. Как правило, эпические произведения повествуют о прошедшем событии. Система повествователей может быть различной: от первого лица (авторского или от лица одного из героев), от нейтрального третьего лица (автор скрыт и только подразумевается), а также разноплановое повествование, когда система рассказчиков меняется. Очень интересно повествование, которое называется сказ. Оно организовано от лица одного из героев, в форме непосредственного рассказа-монолога о прошедших событиях, с сохранением индивидуальных особенностей речи героя.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле – это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания*, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося. «Бывало, он еще в постеле: /

²³ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 190.

К нему записочки несут», – говорится, например, об Онегине в первой главе пушкинского романа. Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения*, играющие немалую роль у Л. Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна.

В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц – их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей.²⁴

В эпических произведениях текст наиболее многопланов, он может включать **разнообразные описания** природы, бытового интерьера, психического состояния, деталей одежды и т.д. В драме все эти описания отсутствуют, или представлены минимально.

Эпос дает возможность разнообразных «переключений» от описания к диалогу, от мнения одного героя к мнению другого героя, от общих планов к личностному плану и т.д. В событийном плане возможны «скачки» в разные временные пласты, в различные пространственные обстоятельства с их подробностями описания. К примеру, в драме нельзя увидеть целиком Бородинского поля боя, можно лишь создать отдельную мизансцену боевых действий, а в эпосе мы видим Бородинское поле в разных ракурсах.

В эпосе всегда действует **система персонажей**. Персонажи очерчены в соответствии с идейным замыслом автора. Персонажи познаются в поступках, жестах, мимике, диалогах, описании и оценке других персонажей. Система персонажей раскрывает содержание произведения, но сама являет одну из сторон композиции. Персонажи сплетены между собой не только ходом событий, но и логикой художественного мышления автора.

В каждом литературном роде можно выделить литературный жанр. Этот термин образован от французского слова «род, вид». **Литературный жанр** – это исторически складывающийся тип

²⁴ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 193.

литературного произведения. Жанры выделяются на основе принадлежности к тому или иному литературному роду, а также по преобладающему эстетическому качеству (трагический, комический, элегический). Любой жанр есть конкретное единство особенных свойств формы в ее основных моментах — своеобразной композиции, образности, речи, ритма. Большое значение для жанра играет объем. Так, в эпосе можно выделить малые и большие формы жанров: роман, повесть — это большие жанры, а рассказ, новелла — это малые.

Жанры подразделяются на виды исходя из разнородных принципов: по тематике (роман бытовой, авантюрный, психологический), по свойствам образности (сатира гротескная, аллегорическая, фантастическая). Очень существенна проблема исторических и национальных видов того или иного жанра (древняя эпопея и современная, поэма эпохи Возрождения, классицизма или современная). Литературный вид — это устойчивый тип поэтической структуры в пределах литературного рода. Таким образом в эпосе можно выделить, например, роман как жанр и следующие его виды: роман-эпопея, психологический, нравственно-философский, исторический, научно-фантастический, сатирический.

Важнейшую сторону предметной изобразительности эпоса и драмы составляют высказывания персонажей, их диалоги и монологи. Это выразительно значимые высказывания, подчеркивающие свою «авторскую» принадлежность. Для диалога характерно чередование кратких высказываний, для монологов не требуется чьего-либо безотлагательного ответа. Монологи могут быть «уединенными» и «обращенными», призванными воздействовать на слушателя, читателя.

Драма как литературный род организуется высказываниями персонажей. Собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична, она может проявляться в указании места действия, списке персонажей с их краткой характеристикой и ремарках по ходу пьесы. Основной текст в драме — это цепь диалогических реплик и монологов самих действующих лиц.

Драма принадлежит как бы двум видам искусства — литературе и театру. В ней больше условности. Автор обязательно должен

учитывать размер и возможности сценической постановки, сюжетное время должно уместиться в рамки сценического времени — 3-4 часа. Цепь диалогов и монологов создает иллюзию настоящего времени, действие будто бы протекает перед глазами зрителя.

Драма не допускает суммарных характеристик событий и поступков, все выражается в речи персонажей: и сюжетное действие, и психологическое состояние героев, и конфликт, и проблему. По сравнению с эпосом, драма более сосредоточена на изображении внутреннего мира персонажей. В структурном плане драма должна быть остро конфликтной, чтобы держать в напряжении театрального зрителя. Все действия в широком пространстве вынесены в драме за пределы сцены. Чаще всего персонажи сообщают о том, что произошло за определенное время. Описания в драме существуют в немногочисленных монологах героев. Это могут быть впечатления от природы, характеристики другого героя, портретная характеристика, данная в рассказе одного лица о другом.

Драма как литературный род была очень популярна в эпоху классицизма, с ней связывались наиболее существенные преобразования в области структуры и метода. Классицизм предполагал четкое определение границы жанра, поэтому именно в драме существовали три принципа организации драматургического произведения (единство времени, места и образа действия).

В драме существуют два основных жанра: трагедия, комедия. Позже появляется определение *драма* как жанр. В качестве литературного вида можно выделить историческую трагедию, трагикомедию, бытовую комедию, комедию нравов, мелодраму. Жанрами более мелкими по объему являются фарс, водевиль. Их отличает особый конфликт, количество действующих лиц, тематика и проблемы.

Возьмем, к примеру, «Тони эвакуатор». Я упомянул, что интересное явление в Тони, текст Тони, является тройственностью из «Т» звук: «грузовиком» «Тони», «буксир» Сразу после мы читаем в тексте, «Тони эвакуатор,» мы сталкиваемся с триадической или тройные столкновения с транспортных средств: Нито, Спида, неровный. Другими словами, есть триа-

да, которая появляется на различных уровнях в тексте Тони эвакуатора, который в точности соответствует афоризму, Осипа Брика, цитирует Эйхенбаум в тексте: «повторение в стихе - аналогичное тавтологии в фольклоре».

Теперь мы обнаружили кое-что о форме, структуре, о Тони эвакуаторе, говоря это, но мы не обнаружили вещи о смысле Тони эвакуатора. Ничего из этого на самом деле — я думаю, что — весьма интересное наблюдение. Ничего из этого наблюдения о фактическом значении текста. Теперь, если вы достаточно умны, может, вы поставить на кон его в чувство смысла текста. Кто знает? Может быть, мы постараемся на некоторых других случаях, но на данный момент я думаю, что вы можете видеть, что, делая замечания такого рода о тексте одной сместила внимание от смысла к структуре. Именно в этом контексте, с какой большей частью наблюдений мы сталкиваемся в русском формализме должны быть поняты.²⁵

Вопросы и задания:

1. Какие два рода литературы имеют несколько точек соприкосновения?
2. Назовите существенные особенности эпоса как литературного рода.
3. Какие формы повествования вы знаете?
4. Какой род литературы объединяет в себе особенности всех трех литературных родов?
5. Перечислите существенные черты драмы как рода литературы.
6. Почему особое внимание в драме уделено конфликту?
7. Назовите жанры эпоса и их особенности.
8. Назовите жанры драмы и их особенности.

Опорные слова и выражения: Эпос и его возможности. Образ повествователя и способы повествования. Характер описаний в эпосе. Сюжет и система образов в эпосе. Свойства драмы как рода. Система выразительных средств в драме. Ограничения в драме. Сюжет и система образов в драме.

²⁵ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 84.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов.- Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

ТЕМА 10

ЛИРИКА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД

1. Особенности лирики как литературного рода.
2. Психологизм в лирике.
3. Анализ лирического героя.
4. Поэтический мир как особый характер поэтического видения.

Лирика – род литературы, отличающийся и от эпоса, и от драмы тем, что в ней всегда выражен сам поэт, его личное, субъективное отношение к действительности, к обществу, к самому себе. Личность поэта, его мировоззрение больше всего интересуют нас и при анализе лирики. Настоящее содержание лирики, писал Гегель, составляет поэт, «поэтический, конкретный субъект». Если эпос и драма воспроизводят человеческое бытие, объективную сторону жизни, то лирика – человеческое сознание и подсознание, субъективный момент. Эпос и драма изображают, лирика выражает. Можно даже сказать, что лирика принадлежит совсем к другой группе искусств, чем эпос и драматургия – не изобразительным, а к экспрессивным. Поэтому к лирическому произведению, особенно, что касается его формы, неприменимы многие приемы анализа. Лирика выработала свои приемы. Трудности анализа заключаются в том, что мы должны избежать, с одной стороны, излишне социологического подхода к стихотворению, а с другой – слишком формального разбора; как упрощения или огрубления поэтической мысли, так и ненужной утонченности и затемнённости в терминологии и выводах. О стихах приходится говорить прозой, и с этим тоже связана неизбежная трудность, мы не должны переводить стихи в прозу, а для этого необходимо умение. Анализ лирического произведения представляет собой вид наиболее полного анализа.

Слово в стихотворном контексте становится более весомым, приобретает добавочные смыслы, погружается в своеобразную ритмическую реальность.

Изображенный мир в лирике строится совсем не так, как в эпосе и драме. Стилевая доминанта, к которой тяготеет лирика, – это психологизм, но психологизм своеобразный. В лирике он экспрессивен, субъект высказывания и объект психологического изображения совпадают. Вследствие этого лирика осваивает внутренний мир человека в особом ракурсе: она берет по преимуществу сферу переживания, чувства, эмоции и раскрывает ее в статике, но зато более глубоко и живо, чем это делается в эпосе. Подвластна лирике и сфера мышления; многие лирические произведения построены на развертывании не переживания, а размышления (правда, оно всегда окрашено не каким-то чувством). Такая лирика называется *медитативной*. Но в любом случае – это прежде всего психологический мир. Если детали в стихотворении встречаются, то они являются психологическими, предметная детализация полностью отсутствует. Пейзажные зарисовки создают определенное настроение, пейзаж является объектом осмысления, дан в восприятии лирического героя, меняющиеся картины природы составляют содержание лирического размышления. В эпосе от пейзажа требуется точность, а в лирике он передает впечатление.

Детали портрета и мира вещей выполняют ту же психологическую функцию. Так, красный тюльпан в стихотворении Ахматовой «Смятение» становится ярким впечатлением лирической героини, косвенно обозначая напряженность переживания.

Иногда в лирике мы можем видеть некое подобие сюжета и системы персонажей, но они выполняют здесь совершенно иную функцию – психологическую. Если даже герой социально обозначен, у него есть возраст, внешность, приметы бытийной определенности, но «бытие» героя несамостоятельно, призрачно, образ служит эмоциональному накалу произведения. Например, в стихотворении Пушкина «Арион» намечена какая-то динамика действий, но бессмысленно искать в ней сюжетные элементы. Событийная цепь – это осмысление лирическим героем

ТЕМА 10 ЛИРИКА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД

1. Особенности лирики как литературного рода.
2. Психологизм в лирике.
3. Анализ лирического героя.
4. Поэтический мир как особый характер поэтического видения.

Лирика – род литературы, отличающийся и от эпоса, и от драмы тем, что в ней всегда выражен сам поэт, его личное, субъективное отношение к действительности, к обществу, к самому себе. Личность поэта, его мировоззрение больше всего интересуют нас и при анализе лирики. Настоящее содержание лирики, писал Гегель, составляет поэт, «поэтический, конкретный субъект». Если эпос и драма воспроизводят человеческое бытие, объективную сторону жизни, то лирика – человеческое сознание и подсознание, субъективный момент. Эпос и драма изображают, лирика выражает. Можно даже сказать, что лирика принадлежит совсем к другой группе искусств, чем эпос и драматургия – не изобразительным, а к экспрессивным. Поэтому к лирическому произведению, особенно, что касается его формы, неприменимы многие приемы анализа. Лирика выработала свои приемы. Трудности анализа заключаются в том, что мы должны избежать, с одной стороны, излишне социологического подхода к стихотворению, а с другой – слишком формального разбора; как упрощения или огрубления поэтической мысли, так и ненужной утонченности и затемнённости в терминологии и выводах. О стихах приходится говорить прозой, и с этим тоже связана неизбежная трудность, мы не должны переводить стихи в прозу, а для этого необходимо умение. Анализ лирического произведения представляет собой вид наиболее полного анализа.

Слово в стихотворном контексте становится более весомым, приобретает добавочные смыслы, погружается в своеобразную ритмическую реальность.

Изображенный мир в лирике строится совсем не так, как в эпосе и драме. Стилевая доминанта, к которой тяготеет лирика, – это психологизм, но психологизм своеобразный. В лирике он экспрессивен, субъект высказывания и объект психологического изображения совпадают. Вследствие этого лирика осваивает внутренний мир человека в особом ракурсе: она берет по преимуществу сферу переживания, чувства, эмоции и раскрывает ее в статике, но зато более глубоко и живо, чем это делается в эпосе. Подвластна лирике и сфера мышления; многие лирические произведения построены на развертывании не переживания, а размышления (правда, оно всегда окрашено каким-то чувством). Такая лирика называется *медитативной*. Но в любом случае – это прежде всего психологический мир. Если детали в стихотворении встречаются, то они являются психологическими, предметная детализация полностью отсутствует. Пейзажные зарисовки создают определенное настроение, пейзаж является объектом осмысления, дан в восприятии лирического героя, меняющиеся картины природы составляют содержание лирического размышления. В эпосе от пейзажа требуется точность, а в лирике он передает впечатление.

Детали портрета и мира вещей выполняют ту же психологическую функцию. Так, красный тюльпан в стихотворении Ахматовой «Смятение» становится ярким впечатлением лирической героини, косвенно обозначая напряженность переживания.

Иногда в лирике мы можем видеть некое подобие сюжета и системы персонажей, но они выполняют здесь совершенно иную функцию – психологическую. Если даже герой социально обозначен, у него есть возраст, внешность, призрачно, определенности, но «бытие» героя несамостоятельно, призрачно, образ служит эмоциональному накалу произведения. Например, образ служит эмоциональному накалу произведения. Например, в стихотворении Пушкина «Арион» намечена какая-то динамика действий, но бессмысленно искать в ней сюжетные элементы. Событийная цепь – это осмысление лирическим героем

событий недавнего прошлого, данное в аллегорической форме. На первый план выступают не поступки, а эмоциональная окрашенность сюжета. То есть, в лирике сюжет выступает как средство психологической выразительности.

Лирический герой – это образ человека в лирике, носитель переживания в лирическом произведении. Он несет в себе уникальные черты личности (как и всякий образ), но и определенное обобщение, поэтому недопустимо его отождествление с реальным автором. Он бывает близок автору по складу личности, характеру переживаний, но различие между ними является принципиальным и сохраняется во всех случаях. Автор актуализирует в лирическом герое какую-то часть своей личности, типизируя и обобщая лирические переживания. Благодаря этому читатель легко отождествляет себя с лирическим героем. Можно сказать, что лирический герой – это не только автор, но и всякий, читающий данное произведение и испытывающий те же эмоции. В редких случаях лирический герой является антиподом автора («Нравственный человек» Некрасова). У лирического героя, как правило, нет имени, возраста, черт портрета, иногда даже не ясно к какому полу он относится. Лирический герой почти всегда существует вне обычного времени и пространства: его переживания протекают «везде» и «всегда». Для облика лирического героя характерно некое единство, Прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое. С единством внутреннего облика может сочетаться единство биографическое. В этом случае разные стихотворения могут объединяться в эпизоды жизни некоего человека. Судить о лирическом герое по одному стихотворению нельзя, он раскрывается в цикле или во всем творчестве.

Лирика тяготеет к малому объему, к напряженной и сложной композиции. В лирике чаще применяются приемы повтора, противопоставления, монтажа, усиления. Исключительную важность в композиции лирического произведения приобретает взаимодействие образов, часто создающее двуплановость и многоплановость художественного смысла. Главная опорная точка композиции лирического произведения – в его финале, что особенно чувствуется в произведениях небольших по объему.

Например, в миниатюре Тютчева «Умом Россию не понять» весь текст служит как бы подготовкой к последнему слову, заключающему в себе идею произведения. То есть, композиция представляет собой прямое восходящее развитие от начала к последней, ударной строфе.

Лирически запечатленное переживание ошутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция – это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы, – писала о лирике Л. Я. Гинзбург, – она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей». Лежащее в основе лирического произведения переживание – это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры, – писал о Пушкине Н. В. Гоголь, – когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность <...> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать».²⁶

Стилевые доминанты в лирике в области художественной речи – монологизм, риторичность и стихотворная форма. Лирическое произведение построено как монолог лирического героя, поэтому нам нет необходимости выделять речь повествователя (она отсутствует) или давать речевую характеристику персонажам (их тоже нет). Однако некоторые лирические произведения построены в форме диалога «действующих лиц» («Разговор книгопродавца с поэтом», «Сцена из «Фауста» Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова). В этом случае «персонажи» воплощают в себе разные грани лирического

²⁶ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 199-200.

событий недавнего прошлого, данное в аллегорической форме. На первый план выступают не поступки, а эмоциональная окрашенность сюжета. То есть, в лирике сюжет выступает как средство психологической выразительности.

Лирический герой – это образ человека в лирике, носитель переживания в лирическом произведении. Он несет в себе уникальные черты личности (как и всякий образ), но и определенное обобщение, поэтому недопустимо его отождествление с реальным автором. Он бывает близок автору по складу личности, характеру переживаний, но различие между ними является принципиальным и сохраняется во всех случаях. Автор актуализирует в лирическом герое какую-то часть своей личности, типизируя и обобщая лирические переживания. Благодаря этому читатель легко отождествляет себя с лирическим героем. Можно сказать, что лирический герой – это не только автор, но и всякий, читающий данное произведение и испытывающий те же эмоции. В редких случаях лирический герой является антиподом автора («Нравственный человек» Некрасова). У лирического героя, как правило, нет имени, возраста, черт портрета, иногда даже не ясно к какому полу он относится. Лирический герой почти всегда существует вне обычного времени и пространства: его переживания протекают «везде» и «всегда». Для облика лирического героя характерно некое единство. Прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое. С единством внутреннего облика может сочетаться единство биографическое. В этом случае разные стихотворения могут объединяться в эпизоды жизни некоего человека. Судить о лирическом герое по одному стихотворению нельзя, он раскрывается в цикле или во всем творчестве.

Лирика тяготеет к малому объему, к напряженной и сложной композиции. В лирике чаще применяются приемы повтора, противопоставления, монтажа, усиления. Исключительную важность в композиции лирического произведения приобретает взаимодействие образов, часто создающее двуплановость и многоплановость художественного смысла. Главная опорная точка композиции лирического произведения – в его финале, что особенно чувствуется в произведениях небольших по объему.

Например, в миниатюре Тютчева «Умом Россию не понять» весь текст служит как бы подготовкой к последнему слову, заключающему в себе идею произведения. То есть, композиция представляет собой прямое восходящее развитие от начала к последней, ударной строфе.

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция – это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы, – писала о лирике Л. Я. Гинзбург, – она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей». Лежащее в основе лирического произведения переживание – это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры, – писал о Пушкине Н. В. Гоголь, – когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность <...> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать».²⁶

Стилевые доминанты в лирике в области художественной речи – монологизм, риторичность и стихотворная форма. Лирическое произведение построено как монолог лирического героя, поэтому нам нет необходимости выделять речь повествователя (она отсутствует) или давать речевую характеристику персонажам (их тоже нет). Однако некоторые лирические произведения построены в форме диалога «действующих лиц» («Разговор книгопродавца с поэтом», «Сцена из «Фауста» Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова). В этом случае «персонажи» воплощают в себе разные грани лирического

²⁶ Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005, с. 199-200.

сознания, поэтому не имеют своей речевой манеры.

Лирическая речь – речь с повышенной экспрессивностью отдельных слов и речевых конструкций. В лирике наблюдается большой удельный вес тропов и синтаксических фигур по сравнению с эпосом и драматургией. Отдельные же стихотворения могут отличаться и отсутствием риторичности, номинативностью. Пушкин, Бунин, Твардовский тяготеют к номинативности. В большинстве случаев требуется анализ и отдельных приемов речевой экспрессивности, и общего принципа организации системы речи. Для Блока общим принципом будет символизация, для Есенина – олицетворяющий метафоризм, для Маяковского – овеществление. В любом случае лирическое слово емко, заключает в себе «сгущенный» эмоциональный смысл. Например, в стихотворении Анненского «Среди миров» слово «Звезда» имеет смысл, явно превосходящий словарный: оно не зря пишется с заглавной буквы. Звезда имеет имя и созданный многозначный поэтический образ, за которым можно видеть и судьбу поэта, и женщину, и мистическую тайну, и эмоциональный идеал, и, возможно, еще ряд других значений, приобретаемых словом в процессе свободного, хотя и направляемого текстом хода ассоциаций.

Анализ стихотворных особенностей лирической речи – это во многом анализ ее темповой и ритмической организации, что чрезвычайно важно для лирического произведения, так как темпоритм обладает способностью опредмечивать в себе определенные настроения и эмоциональные состояния и с необходимостью вызывать их в читателе. Так, в стихотворении А. Толстого «Коль любить, так без рассудку...» четырехстопный хорей создает бодрый и жизнерадостный ритм, чему способствует также смежная рифмовка, синтаксический параллелизм и сквозная анафора; ритм соответствует бодрому, веселому, озорному настроению стихотворения. В «Размышлении у парадного подъезда» Некрасова сочетание трех- и четырехстопного анапеста создает ритм медленный, тяжелый, унылый, в котором и воплощается соответствующий пафос произведения. Четырехстопный ямб по своему темпоритму приближается к прозе, не превращаясь, однако, в

нее. Все остальные размеры обладают своей специфической эмоциональной содержательностью. Применение трехсложных размеров связано с ритмом четким, обычно тяжелым, выражающем уныние, переживание.

Имея дело с лирическим стихотворением, важно осмыслить его пафос, уловить и определить ведущий эмоциональный настрой. Верное определение пафоса делает ненужным анализ остальных элементов художественного содержания, особенно идеи, которая растворяется в пафосе и не имеет самостоятельного существования.

Путь к пониманию отдельного стихотворения лежит через анализ всей лирической системы поэты. Под *лирической системой* следует понимать совокупность лирических стихотворений, объединяемых отчетливо выраженным отношением к действительности и художественным строем. Мы можем анализировать отдельное стихотворение, отвлекаясь от системы. Но такой подход связан с отдельными трудностями, и некоторые существенные стороны могут быть незамеченными. Лирическая система организуется образом автора, а важнейшая форма выражения авторского сознания проявляется в лирическом герое и поэтическом мире. Если система реализует себя в какой-то одной форме, то такие системы называются одноэлементными (Майков, Фет, Лермонтов).

Существуют лирические системы, в которых при восприятии вопрос о субъекте речи не имеет главенствующего значения. В таких лирических системах ощущение определенного носителя речи уступает место ощущению резко своеобразного поэтического мира. Представление о поэтическом мире складывается из представлений о наиболее близкой поэту сфере жизни и об особом характере поэтического видения. Между поэтическим миром и читателем при непосредственном восприятии нет личности как главного предмета изображения или остро ощутимой призмы, через которую преломляется действительность. Характерным примером может служить творчество А. Фета. Он постоянно говорит в лирике о своей любви, о своем отношении к миру, о своем восприятии природы. Он широко пользуется личным местоимением первого лица

единственного числа. Однако это «я» не лирический герой Фета: у него нет ни внешней, ни внутренней определенности, позволяющей говорить о нем как об известной личности. Лирическое «я» поэта – это взгляд на мир, по существу отвлеченный от конкретной личности. Поэтому, воспринимая поэзию Фета, мы обращаем внимание не на человека, в ней изображенного, а на особый поэтический мир. Каков же поэтический мир Фета?

Для реального, «биографического» Фета жизнь распалась на две сферы. Одна сфера включала в себя повседневность, житейские отношения и т.д. Все это была для него область пошлости и безобразия, скуки. Другая сфера – прекрасного, красоты отождествлялась с миром природы и человеческой души и составляла предмет лирики Фета. Не вся природа прекрасна, и не все в душе человека прекрасно; то, что некрасиво поэтом отбрасывалось. И в этом нашел выражение реакционный характер его мировоззрения. В исключительной сосредоточенности на красоте – и сила, и слабость поэзии Фета. Здесь кроется и секрет обаяния его стихов, и причина, по которой в самом наслаждении ими есть какая-то неполнота и неудовлетворенность. Мгновения любви – лишь мгновения жизни, всегда наступает и отрезвление. Но Фет отрешается от быта, борьбы и труда. Фет видит задачу поэзии в превращении красоты преходящей в красоту вечную («Этот листок, что иссох и свалился, Золотом вечным горит в песнопеньи»).

Пейзаж в его лирике – это проекция внутреннего строя человека на природу. Внутренний мир этот неуловим, зыбок, «фетовский человек» растворяется во всех этих алмазах, бриллиантах, контрастах света и тени. В живописании природы мы находим у поэта два ряда образов: один ряд составляет образы необычайно яркие, четкие, интенсивно окрашенные; образы другого выдержаны в приглушенной цветовой гамме. Эти два образных ряда выражают разные стороны мировоззрения Фета и по существу имеют общий источник: равнодушие поэта к социальной и исторической проблематике. Это равнодушие лишало мир прекрасного в поэзии Фета достаточной нравственной опоры. Отсюда один образный ряд

служил утверждению красоты как самодовлеющей ценности, другой же вырос из интереса поэта исключительно к внутреннему миру личности, сосредоточенной на глубинных переживаниях собственного «я». Пристрастие к возвышенным эпитетам нужно ему для противопоставления пошлости и скуке. То есть, злу противопоставляется красота. Но у Фета есть и блеклые тона, гаснущий свет, неясность контуров и форм, красок и звуков. Это связано с тем, что он удален предметов и вещей. Внимание часто сосредоточено на отраженной воде, колеблющейся воде, на необычных ракурсах. Во многих случаях изображаются «сдвинутые картины», деформированные образы действительности либо необычным углом зрения, либо своеобразными условиями восприятия. Охотно Фет изображает фантастические картины. Но живет поэт преимущественно жизнью чувства, а не мысли, жизнью души, а не разума. Чувства его смутные, неясные, на них иногда только можно намекнуть. Сам поэт и не стремится подвергать их анализу, осмыслить («... не знаю сам, что буду петь, Но только песня зреет»). В связи с этим у него сложная система поэтических средств, которые имеют общую функцию – создания зыбкого настроения. Все эти особенности лирики Фета определяются особенностями его мироощущения.

Существует своего рода связь общества и государства все более бюрократизированного и строгие формы наблюдения и управления социальными вопросами. Ли и в какой степени русских формалистов и их союзников, футуристы — среди них Маяковский и другие — была какая-то антагонизм или растущей угрозе со стороны правительства не вполне ясно. Это было оспорено и не знаешь наверняка. Существует еще огромное количество интеллектуального брожения и волнения в столицах России. Это - не пустырь мысли. Русские формалисты являются важной частью того, что происходит. Это вызов, и эссе Эйхенбаума которые вы прочитали на сегодняшний день является, в частности — до такой степени, что он не может действительно выйти и поговорить.²⁷

Так появились критики в воздухе — но, очевидно, он

²⁷ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 86.

не хочет много говорить об этом. Там один из способов, в которых он говорит об этом, все же. Это чудесный обмен между этнографическими критиками Веселовским и Шкловским 1917, я вернусь к этому, но по большей части, он остается в стороне, кажется, по крайней мере, остаться в стороне, от провокаций и просто отстаивает право формалистов на существование и целостность того, что они делают. Очевидный «враг» — и, конечно, это язык Эйхенбаум, поэтому не нужно вздрагивать от ее использовании — явных врагов, в данном случае, являются фигуры, как академик А. Потебня, который таким образом защищал помещений символистов, который был другой очень живой группой антагонистов формалистов — о том, что поэзия все образы. Это все о модели мышления. В случае символистов, он думал, вытекающих из бессознательного и подкрепляется звуком и по языку, так что язык является вспомогательным образы и мысли, своего рода служанка это — судна, другими словами, в которые энергии символического мышления льют. Именно этот основной антагонизм, это расхождение во мнениях, что Эйхенбаум хочет сосредоточиться, по сути может сосредоточиться.²⁸

В то же время, есть ощущение, так или иначе есть ощущение — и это очень ясно в сочинении Якобсоном называется «Поколение, которое растратило себя поэтами», — что-то вроде бюрократизации который взяв, что-то вроде атмосферы, в которой наше восприятие окружающих нас вещей становятся автоматическими. Шкловский, в частности, очень озабочен смыслом автоматизации или автоматизм. Я предпочитаю последнее слово — восприятия, то, каким образом мы больше действительно не вижу, что происходит вокруг нас. Я привел на днях, Уоллес Стивенс говорит, что поэзия должна «сделать видимым то, немного трудно увидеть». К тому же, настаивает на том, Шкловский, и его коллеги настаивают, что дело шероховатой поверхности с помощью различных видов является литературность автоматизированного восприятия; чтобы заставить нас вдруг увидеть снова, чтобы увидеть природу языка, который вы используете, и, по сути, и увидеть

28 Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 87.

— это очень ясно, кстати, в эссе «Литература как техника» в вашей антологии, что я рекомендовал, чтобы вы прочитали - то же самое, чтобы увидеть в мире себя заново с помощью устройств, языка.²⁹

Вопросы:

1. Дайте общую характеристику лирике как роду литературы.
2. Какое значение в лирике играет психологизм?
3. Какого рода психологизм используется в лирике?
4. Есть ли в лирике сюжет и система событий?
5. Что обозначает термин «лирический герой»?
6. Какие стилевые доминанты можно выделить в лирике?
7. Что такое лирическая речь? Назовите некоторые составляющие лирической речи.
8. В чем выражается понятие «лирическая система»?
9. В чем проявляется особенность поэтического языка в лирике?
10. Выделите составляющие поэтической системы А.Фета.
11. Дайте анализ поэтической системе А.Блока.

Опорные слова и выражения: Лирика как род. Особенность психологизма в лирике. Изображенный мир в лирике. Лирический монологизм. Медитативная лирика. Лирический герой и автор. Поэтическая система. Ритм и метр в лирике. Художественная речь в лирике. Пейзаж в лирике Фета. Характер чувства в лирике Фета. Поэтическое кредо Фета.

Литература:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов.- Ташкент: УзГУМЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.

²⁹ Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012, p. 87.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК

Античное стихосложение - система стихосложения в древней

Греции, где она возникла ещё в VII веке до н.э.

Его называют также метрическим стихосложением.

Амфибрахий - трёхсложная стопа в русском силлабо-тоническом стихосложении.

Авторская речь - слова, которыми автор прямо, от себя, характеризует своих героев, оценивает их поступки, описывает события, обстановку, пейзаж.

АЛЛЕГОРИЯ (от греч. - иносказание) - литературный прием, основой которого является иносказание: изображение отвлеченного понятия или суждения при помощи конкретного образа, наделенного жизненными реалиями. Так, зеленая ветка в руках человека с давних пор считается аллегорическим изображением мира, змея и чаша являются аллегорией врачевания, медицины. Библейское изречение: «Перекуем мечи на орала» - аллегорический призыв к миру, к окончанию войн.

АКРОСТИХ (от греч. - краестишие) - стихотворение, в котором начальные буквы (реже - слоги или слова) каждой строки, читаемые сверху вниз, составляют слово или фразу и обычно указывают, кому посвящено стихотворение или имя его автора. Акrostих прежде всего рассчитан на зрительное восприятие.

АНАПЕСТ (от греч. - отраженный назад, обратный дактилю) - в силлабо-тоническом стихосложении - размер, образуемый стопами из трех слогов, где первый и второй слоги безударные, а третий ударный. В самом звучании анапестического стиха всегда слышно нечто песенное, напевное, что особенно видно, когда строка состоит из двух стоп.

БАЛЛАДА (фр., от прованс. - танцевальная песня) - жанр лирической поэзии, носящий повествовательный, сюжетный характер. Развивалась баллада из народной плясовой песни любовного содержания.

ВУЛЬГАРИЗМ (от лат. - грубый, простой) - неправильное или грубое слово, выражение, не принятое в литературной речи.

В словесно-художественных произведениях различных жанров вульгаризмы применяются с разными целями (стилизация, указание на принадлежность конкретного лица к определенной социальной среде, подчеркивание уровня культуры и др.) в прямой речи персонажей. Реже вульгаризмы встречаются в авторской речи, хотя в прозе и поэзии андеграунда, постмодернизма и других течений новейшей русской литературы им принадлежит весьма заметное место.

ДАКТИЛЬ - (от греч. - палец) в силлабо-тоническом стихосложении - трехсложный размер, образуемый стопами из трех слогов, первый из которых обязательно является ударным

ЖАНР (от фр. - род, вид) - тип словесно-художественного произведения как целого, выделяемый в рамках литературных родов, обладающий определенным комплексом устойчивых свойств.

ИРОНИЯ (от греч. - насмешка, притворство, когда человек притворяется глупее, чем он есть; В.И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» определяет термин следующим образом: «<. > речь, которой смысл или значение противоположен буквальному смыслу слов; насмешливая похвала, одобрение, выражающее порицание <. >>>») - употребление слова или выражения в смысле, обратном действительному, с осознанной целью открытой на смешки. Ироническое отношение, как правило, пред полагает превосходство или снисхождение, скептицизм или насмешку, как бы скрытые, но по сути определяющие собой стиль художественного произведения

КЛАССИКИ (от лат. - самый выдающийся, образцовый) - все писатели, определенных исторических периодов, считающихся временем расцвета той или иной национальной культуры, чьи творения сохраняют значение образцовых и «знаковых», а также все крупные писатели, творчество которых вошло в сокровищницу не только национальной, но и всемирной литературы. К такому представлению восходят понятия классической традиции и классической манеры. Классиками, кроме того, именуют специалистов по классической филологии.

КЛАССИЦИЗМ (от лат. - первоклассный, образцовый) - литературно-художественное направление, зародившееся в

эпоху Возрождения и продолжавшее свое развитие до первых десятилетий XIX века.

КОМЕДИЯ (от греч. - веселая процессия и песнь) - один из двух основных драматургических жанров, отражающий смешное и «низкое»; всякая смешная пьеса. По Аристотелю, разница между трагедией и комедией состоит в том, что одна «стремится подражать худшим, другая лучшим людям, нежели нынешние».

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. - складывание, построение) - одна из формальных сторон литературного произведения: соответствующее расположение деталей в крупных частях текста и их взаимное соотношение.

НОВЕЛЛА (от итал. - новость) - жанр повествовательной литературы, небольшой по объему рассказ, отличающийся от обычного рассказа острым, нередко парадоксальным сюжетом, четкостью композиции, отсутствием описательности, словесной отточенностью и неожиданной концовкой. Жанр сложился в Италии в эпоху Возрождения.

ОЧЕРК - одна из разновидностей эпической литературы, находящаяся на соединении литературы художественной и литературы публицистической. Можно с полным правом говорить о том, что границы между очерком и другими прозаическими жанрами не только условны, но и достаточно подвижны, потому что он, сохраняя особенности образно-художественного отражения освещаемого материала, широко применяет различные средства словесно-художественной изобразительности, порой приближаясь к рассказу.

ПАФОС (от греч. - воодушевление, страсть) - совокупность определенных страстей, ярких порывов и движений души, составляющих в словесно-художественном произведении содержание человеческого поведения.

ПОВЕСТЬ - эпический прозаический жанр, занимающий срединное положение между романом и рассказом.

ПОЭМА (от греч. - делаю, творю) - всякое большое многочастное или среднее по объему стихотворение. На протяжении всей истории литературы жанр претерпел существенные изменения и потому лишен формальной

устойчивости.

ПОЭЗИЯ (от греч. - создаю, творю) - 1) Искусство слова вообще, литературно-художественное произведение в стихах и прозе. 2) Стихотворные художественные произведения, в отличие от художественной прозы.

ПРОЗА (от лат. - свободная, прямая, простая речь) - первоначально все нехудожественные произведения (философские, научные, публицистические, информационные, ораторские), впоследствии прозой стали называть самые разнообразные жанры литературно-художественных текстов от короткой миниатюры, дневниковой записи до эпоеи. Характерная примета прозы - отсутствие сложившейся системы композиционных повторов, присущих поэзии. Проза, с точки зрения стиля, противоположна поэзии и стиху.

ПЬЕСА (от фр. - кусок, часть) - драматическое произведение, которое обычно употребляется в качестве синонима литературоведческого понятия «драма». Термин заимствован из музыки, где обозначал небольшое по объему музыкальное произведение.

РАССКАЗ - малый прозаический эпический жанр, имеющий значение «повествование», «история какого-нибудь события».

РОМАН (от фр. - первоначально всякое произведение, написанное на французском, а не на латинском языке) - весьма неопределенная с точки зрения формально-содержательных признаков система эпически организованного повествования

САТИРА (от лат. - смесь; так определялся стихотворный жанр античной литературы, в котором разнообразная тематика была представлена в виде пародий, юмористических посланий, памфлетов и т.д.) - особый способ художественного воспроизведения действительности, ставящий своей задачей нелицеприятную критику, обличение, высмеивание, изображение несообразности различных ее явлений.

ТРАГЕДИЯ (от греч. - козлиная песнь) - драматургический жанр, основанный на коллизии (обязательного трагического содержания), противоположный комедии, патетично изображающий конфликты в предельно напряженной форме. Трагедия изначально воплощала собой экстремальные противостояния

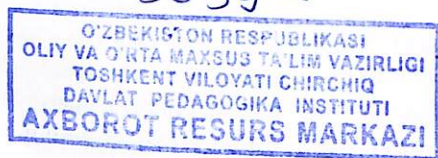
между личностями и обществом.

ЭЛЕГИЯ (от греч. - жалобная песня) - лирическое стихотворение среднего объема, обычно наполненное печальным эмоциональным содержанием, лишенное отчетливой композиции, как правило, написанное от первого лица.

ЭПИГРАФ (от греч. - надпись) - короткий текст, представляющий собой изречение, точную или измененную цитату, предпосланную автором сочинению или его части.

ЭПИЛОГ (от греч. - послесловие, подытоживание) - заключительный компонент, завершающая часть произведения, в которой повествуется о том, как сложились судьбы героев романов, повестей, поэм после событий, рассказанных в основной части.

ЭПОС (от греч. - слово, повествование, рассказ) - термин, употребляющийся в двух значениях. 1) Один из трех литературных родов (наряду с лирикой и драмой), представленный такими жанрами, как эпопея, роман, повесть, рассказ, новелла, эпическая поэма, отдельные виды очерка, сказка, предание и т.п. Как и драма, эпос воспроизводит действие (происходящие события в жизни персонажей), разворачивающееся в пространстве и времени. Главная черта эпоса заключается в организующей роли повествования. Повествование в эпосе ведется от лица, называемого повествователем, который выступает своеобразным посредником между автором и читателем. 2) В специфическом понятии употребляется словосочетание «героический эпос», т.е. героическое повествование о прошлом, изображающее подробную картину народной жизни и представляющее, по определению Е.М. Мелетинского, «в гармоническом единстве некий эпический мир и героев-богатырей».



СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Paul H. Fry «Theory of Literature». Yale University Press, 2012.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М., Варфоломеева Т. Введение в литературоведение. Учебник для педагогических институтов. - Ташкент: УзГУМУЯ, 2006.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва «Высшая школа», 2005.
4. Мещеряков В. П. Основы литературоведения. Москва «Дрофа», 2003.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: 1972.
7. Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. - М.: 1948, Т.2.
8. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей от Карамзина до Гоголя. - М.: Наука, 1990.
9. Винокур Г.О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. - М.: Высш. шк., 1991.
10. Гегель Г. В. Сочинения. В 14 тт. - Т. 12: Лекции по эстетике. Кн. 1. - М.: Изд-во Директ-Медиа, 2008.
11. Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. - Нижний Новгород: 1997.
12. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. - М.: Флинта; Наука, 1998.
13. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. - М.: 2001.
14. Лотман Ю.М. «О поэтах и поэзии». Анализ поэтического текста. - СПб: 1996.
15. Основы литературоведения: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» / Под общ. ред. В. П. Мещерякова. - М.: Дрофа, 2003.
16. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. - М., 1990.
17. Сухих И.Н. Двадцать книг XX века. - СПб.: 2004.
18. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. - М.: Изд. центр «Академия», 2004.
19. Томашевский Б. В. Теории литературы. Поэтика. - М.: 1996.
20. Федотов О. И. Введение в литературоведение: Учеб. пособие. - М.: Академия, 1998.
21. Хализев В.Е. Теория литературы. - М.: 2005.
22. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ художественного текста: Учеб. пособие. - М.: Флинта; Наука, 2004.

СЕРГЕЕВА ЭЛЬЯНОРА СЕРГЕЕВНА

ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Муҳаррир: Х. Тахиров
Техник муҳаррир: С. Меликузев
Мусахҳиҳ: М. Юнусова
Саҳифаловчи: А. Муҳаммадиев

Нашр. лиц № 2244. 25.08.2020 й.
Босишга рухсат этилди 09.04.2021 й.
Бичими 60x84 $\frac{1}{16}$. Офсет қоғози. “Times New Roman”
гарнитураси. Ҳисоб-нашр табағи. 5,0.
Адади 100 дона. Буюртма № 10.

«ZEBO PRINTS» МЧЖ босмахонасида чоп этилди.
Манзил: Тошкент ш., Яшнобод тумани, 22-ҳарбий шаҳарча.

СЕРГЕЕВА ЭЛЬЯНОРА СЕРГЕЕВНА

ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Муҳаррир: Х. Тахиров
Техник муҳаррир: С. Меликузев
Мусахҳиҳ: М. Юнусова
Саҳифаловчи: А. Мухаммадиев

Нашр. лиц № 2244. 25.08.2020 й.
Босишга рухсат этилди 09.04.2021 й.
Бичими 60x84 $\frac{1}{16}$. Офсет қоғози. "Times New Roman"
гарнитураси. Ҳисоб-нашр табағи. 5,0.
Адади 100 дона. Буюртма № 10.

«ZEBO PRINTS» МЧЖ босмахонасида чоп этилди.
Манзил: Тошкент ш., Яшнобод тумани, 22-ҳарбий шаҳарча.



