

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АЭРОКОСМИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени академика С. П. КОРОЛЕВА
(НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ)»

А. А. Косицин

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия*

Самара
Издательство СГАУ
2012

УДК 82
ББК 83
К 712

Рецензенты: д-р филол. наук, профессор Г.Ю. Карпенко;
канд. филол. наук, доцент М.А. Перепёлкин

Косицин А. А.

К 712 **Теория литературы: основные понятия и термины:**
учеб. пособие / *А. А. Косицин.* – Самара: Издательство
СГАУ, 2012. – 80 с.

ISBN 978-5-7883-0918-7

В предлагаемом учебном пособии дано изложение основных понятий и терминов курса «Теория литературы», рассмотрены вопросы, относящиеся к его базовым разделам (поэтике, эстетике, литературному процессу), приведены примеры анализа художественного произведения. В качестве приложения представлены список рекомендуемой литературы по курсу, перечень вопросов для самоконтроля, планы практических занятий, тезаурус.

Для студентов, обучающихся по направлению подготовки 035000.62 – «Издательское дело».

УДК 82
ББК 83

ISBN 978-5-7883-0918-7 © Самарский государственный
аэрокосмический университет, 2012

— ОГЛАВЛЕНИЕ —

<i>Предисловие</i>	5
Введение в курс	6
I. Некоторые вопросы литературной теории	10
Литература как условие: понятие литературности	—
Эстетические категории и их вспомогательные понятия	13
Трагическое и комическое	—
Прекрасное и безобразное	14
Возвышенное и низменное	15
Классификация литературных родов: теория и концепции	17
Эпичность, лиризм, драматизм	18
Эпос как род литературы	19
Лирика как род литературы	20
Драма как род литературы	21
Стихovedение: общие понятия и термины	23
Поэзия и проза	—
Метр и ритм	25
Размеры	—
Рифмы	27
Композиция: некоторые понятия и термины	29
Форма и содержание	—
Целое и целостность	30
Фабула и сюжет	31
Субъектно-объектная организация	32
Анализ художественного произведения: в поисках алгоритма	36
Анализ лирического стихотворения	—
Анализ драматического стихотворения	37
Анализ эпического стихотворения	—
II. Примеры анализа художественного произведения	39
1. <i>Анализ лирического произведения</i>	—
«Июльская ночь» В. Брюсова: ритмический рисунок, клаузулы и словоразделы	
2. <i>Анализ драматического произведения</i>	41
«Осенняя скука» Н. Некрасова: фазы действия и конфликт	

3. Анализ этического произведения	44
«На золотом крыльце сидели...» Т. Толстой: текст – интертекст (опыт комментария)	
III. Приложение	51
Рекомендуемая литература по курсу	—
Планы практических занятий	56
Творческие задания	59
Вопросы для самоконтроля	61
IV. Тезаурус (А–Я)	63

Предисловие

Курс «Теория литературы», читаемый студентам-издателям, имеет своей целью создать у учащихся четкое представление о структуре литературного произведения как системном единстве составляющих его элементов, усвоить и закрепить на практике принципы анализа художественного произведения.

Цель данного пособия – сориентировать студентов в изучаемом материале, помочь разобраться в вопросах литературного процесса, литературной эстетики и поэтики. Исходя из задач, ставящихся для достижения этой цели, структура пособия подразумевает четыре специфических блока: тематический, практический, методический и справочный. Первый блок посвящен обсуждению общих теоретико-литературных проблем, второй – практическому аспекту литературоведческого анализа; третий блок знакомит учащихся с основной литературой по курсу и трудами (монографиями и статьями), посвященными отдельным проблемам курса, содержит планы практических занятий курса и вопросы для самоконтроля; информация последнего, четвертого, блока носит справочный характер – здесь в алфавитном порядке даны основные понятия и определения, затрагиваемые в курсе теории литературы.

Изучение курса не только предполагает приобретение студентами теоретических знаний и навыков анализа художественного произведения, но и способствует активизации творческого осмысления литературного поля в русле как сложившихся традиций, так и новаций в области современной науки о литературе. Поэтому наряду с классическими темами о литературной эстетике и поэтике в планы семинарских занятий включены творческие задания, а после каждого теоретического подраздела предложены вопросы к размышлению по соответствующей теме.

В основе текста данного пособия – материалы лекционного курса «Теория литературы», читавшегося автором студентам-издателям института печати СГАУ, а также практические наработки, полученные по результатам семинарских занятий.

Введение в курс

Одним из первых вопросов, которым задается всякий, кто берется за изучение словесности, несомненно, является простой – но одновременно и самый сложный – вопрос: *что такое литература?* На этот, казалось бы, банальный вопрос даны десятки ответов. Достаточно заглянуть в пару-тройку толковых словарей, чтобы убедиться, что никакого единого и всеобъемлющего определения слову *литература* нет и быть не может. Словари будут нам представлять литературу как *вид словесного искусства, совокупность художественных, научных и других произведений, закрепленных в письменной или печатной форме, как печатные произведения, относящиеся к какой-либо отрасли знания* и т. д. Но, читая это, мы прекрасно понимаем, что все эти определения однобоки, они касаются лишь той или иной, вполне конкретной, стороны самого явления.

Этим вопросом я каждый раз открываю вводную лекцию курса теории литературы для студентов-издателей и, как и в случае со словарями, никогда не получаю от них единого определения. Не удовлетворившись ответом, я задаю аудитории следующий – не менее провокационный – вопрос: «Что такое литературоведение?» И вот тут в головах студентов начинают мелькать разнообразные мысли о том, что это изучение «истории развития и функционирования литературы», «влияния литературы на общество», «конструктов художественного мира», «взаимодействия творчества писателей», «соотношения писателей и читателей» и т. п. Потом мы думаем над тем, что из всего ими сказанного непосредственно относится к *теории* литературы, суживаем рамки, – так, в результате общего обсуждения начинает складываться картина того, с чем предстоит столкнуться, изучая курс теории литературы, и приходит осознание, что наука о предмете делает очевидным сам предмет, проясняет его границы.

NB! Сразу оговорюсь, что определения литературы курс не предоставит (и предоставлять не должен). Главное, что входит в его задачи, – рассмотреть литературный процесс в действии, осмыслить закономерности развития литературы, вникнуть в смысл, форму и содержание художественного произведения,

научиться читать и понимать прочитанное, выработать навыки анализа художественного текста. Но все-таки миновать поэтики вопрошания нам не удастся, мы вынуждены все время ставить вопросы – хотя бы для того, чтобы очертить сферу поиска ответа. Сам же ответ, применительно к некоторым проблемам курса, если не невозможен, то способен вызывать споры, быть неокончательным. Таково поле литературы, на котором нам зачастую приходится действовать подобно пещерным людям платоновского мифа. Здесь всякая попытка рассмотреть конкретный элемент общего механизма будет оборачиваться для нас движением к тому, что мы привыкли воспринимать в тени произведения во всей его нерасчленности. Потому всякое постижение необходимо начинать с постановки банальных вопросов и размышления над ними. Пусть они встают по мере освоения курса – ведь иначе никакого движения не свершится; чтобы познание произошло, нужно искать ответы там, где на первый взгляд все настолько просто, что спрашивать кажется излишним.

С другой стороны, не нужно бояться, если на поставленный вами вопрос не окажется однозначного ответа. Вспомните, какова специфика материала, подвергаемого изучению (!); едва ли половина из числа ваших вопросов будет здесь претендовать на безусловное решение (а чего ждать, когда сам объект, являющийся центральным сюжетом мысли теоретика, невероятным образом совмещает совершенно несближаемые пласты?). Ведь литература – не математика, где дважды два неизменно равно четырем. Язык математики – язык цифр и формул, которые нельзя увидеть или потрогать, они существуют лишь умозрительно, в то время как в литературе никакой умозрительности нет, и все наполняющие ее слова проецируют конкретные, вполне жизнеспособные образы. Если язык математики доступен всем, и посвященные в него могут, обходясь формулами, понимать друг друга, даже если в жизни они говорят на разных языках, то с литературой все по-другому. Можно быть блестящим знатоком поэтики и философии художественного произведения, блестящим интерпретатором и ученым, однако если произведение будет представлено на незнакомом читателю языке – рефлексия над произведением не

совершится, а даже если язык произведения будет читателю вполне знаком, то адекватное восприятие чужеродного произведения все равно не станет возможным, поскольку такое произведение будет воспринято читателем сквозь призму своего культурного сознания и для аутентичного прочтения ему необходимо как минимум погружение в то культурное поле, из которого такое произведение вышло. Литература сугубо национальна – и в этом ее отличительная особенность, теряющаяся при переводе, например, русскоязычного текста на любой другой. Так, к примеру, великий и совершенный в глазах всех соотечественников А. С. Пушкин, которого русские считают основоположником современного русского языка, не известен за пределами Отечества, и англичане, читая его произведения в переводе на неплохой английский говорят о нем как о плохом Байроне. Подумайте, например, о том, почему среднестатистический русский обыватель на вопрос, каких писателей он знает, станет называть в основном русскоязычных авторов? Возможно также, что он назовет и французских, немецких, чешских, польских... – но всегда тех, которые вышли из культурной среды, близкой в определенные исторические периоды культуре отечественной. Поле культуры многое определяет в отношении того, что, почему и сколько мы знаем. Если мы остановим на улице человека, со школьной скамьи не бравшего в руки книгу, и, попросив его назвать какого-нибудь зарубежного писателя, услышим фамилию Гете – у этого результата будут очевидные корни. Именно из-за близости России и Германии в определенные исторические периоды и установления культурных связей между ними и, в частности, литературных – «Фауст» Гете попал в школьную программу, получил жизнь на сцене и т.д., а ранее произведения Гете переводили на русский блестящие поэты, среди которых – В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов, А. А. Фет, Ф. И. Тютчев, В. Я. Брюсов, Н. А. Заболоцкий, Б. Л. Пастернак и др. Существует даже легенда о том, что однажды Гете прислал в подарок свое перо А. С. Пушкину. Так что укоренность имени Гете в русской культуре и знание о нем рядового школьника – явления неслучайного порядка.

И еще одно важное замечание об особенностях литературы. Литература не имеет определения, так как нет границ, которые могли бы ее обозначить. Более того, литературным фактом в действительности может стать какой угодно текст, даже не обладая особыми художественными достоинствами. Представьте себе, что вы еще школьником написали в стол мало примечательное в художественном смысле, явно не гениальное стихотворение, но со временем вместо того, чтобы оказаться на помойке, оно угодило в архив литературного музея (чем черт ни шутит!). Прошло сто лет, настал XXII век, и ваш опус оказался в руках исследователя, разбирающего бумаги столетней давности, – и вот для него ваше стихотворение, будьте уверены, станет настоящим открытием! В нем он непременно найдет и художественные образы, и интересный лексикон, отметит и особую фонетику, и забавные клише вашей, уже ушедшей навсегда, эпохи – все для исследователя покажется любопытным – ваш способ мыслить, складывать слова и предложения, организовывать строфику, рифму, ритм, сколь бы тривиально оно ни было в момент написания. Выходит, литература зависима от социокультурных обстоятельств, а литературу делают таковой границы литературности?.. И да, и нет. Давайте размышлять над этим и другими вопросами.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ

Литература как условие: понятие литературности

Поскольку литература не может быть исчерпывающе определена, то теория в первую очередь ставит вопрос о границах такой неопределенности. Этим вопросом в разное время занимались Р. О. Якобсон, Ю. Н. Тынянов, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, В. Б. Шкловский, Ю. М. Лотман и др. В центре внимания работ этих авторов – компоненты текста, позволяющие отнести его к литературе. Мы ясно понимаем, что не всякий текст можно назвать литературой, но задача и состоит в том, что ситуация и момент играют в этом решении главенствующую роль. То, что изначально являлось просто текстом, не имеющим отношения к литературе, со временем может стать ею: границы литературы подвижны.

Исторический контекст делает всякий текст интересным, художественный – в особенности. Жизнь языка во всех его проявлениях, в том числе в планах выражения мысли и изображения действительности, полноценно предстает в художественном тексте и через него может быть воспринята читателем в любую эпоху. Так что в исторической перспективе всякий текст потенциально обладает литературностью, художественный текст обладает ею всегда. Однако и среди художественных текстов мы можем что-то рассматривать как принадлежащее литературе, а что-то отвергать. Причины этого могут быть не субъективные, но вполне объективные, хотя соотнесение того или иного текста с литературой как определенной системой обуславливается той позицией, с которой мы к нему подходим.

Очевидно, текст становится литературным в особых условиях, словно подвергаясь определенной обработке. В данном случае литература понимается как производное текста и может рассматриваться в качестве его специфического состояния – так же, как и преобразованный из воды под влиянием низкой температуры лед или приготовленная на огне яичница: есть определенные условия, подготовлена

плодородная почва, – как результат есть и литература. По существу ее как бы и нет – она лишь имеет место быть при случае. Именно поэтому у нас есть склонность относить к классике давно утвердившееся в культуре и заслужившее признание, а весь «новодел», который еще не познан, оставлять на «дозревание».

Таким образом, некая литературность текста становится мерой его как литературы. Но она, эта литературность, может быть как проявленной, очевидной, так и неявной или вовсе отсутствующей (последнее условие выводит текст из сферы литературы). Стало быть, в противовес так называемой явной, конститутивной, литературности существует литературность неявная, возникающая при особых на то условиях, т.е. литературность кондициональная (что подтверждает факт дозревания «новодела», доведения его до готовности с последующим переходом исконно нелитературного текста в сферу литературы).

Сама мысль и постановка вопроса о соотношении текста и литературы, определение понятия литературности и выявление ее сущности, – принадлежала формалистам-структуралистам. По их справедливому наблюдению, есть разница между тем, как устроена речь обыденная, которую человек использует в общении с другими, и тем, как устроена речь, служащая не только (и даже не столько!) средством такого общения.

Р. О. Якобсон применил функциональный подход к определению литературности, выделив поэтическую функцию высказывания как свойство литературного текста. По Якобсону, каждое высказывание определяется шестью компонентами: адресантом, адресатом, контактом, кодом, контекстом, сообщением. Это простая модель коммуникативной цепочки: для того, чтобы что-то сообщить другому, – например, сказать: «Я еще в школе читал стихотворения Пушкина», – должны быть выполнены шесть условий. Во-первых, должен быть тот, кто говорит. Во-вторых, тот, кто все это слушает (воспринимает). Коммуницирующие не могут быть не взаимосвязаны, между ними не должно быть глухой стены, поэтому третье условие – это контакт. Ярким подтверждением тому служит, скажем, телефонная линия (система, связывающая общающихся),

обрыв линии или исчезновение сигнала сотовой связи ведет к разрыву всей коммуникативной цепочки. В-четвертых, должен быть общий язык, т.е. код, доступный всем участникам коммуникации. Ведь если двое будут говорить на разных языках, никто никому ничего сообщить не сможет. Однако код сам по себе не способен реализовать сообщение в полной мере, для этого необходимо еще одно условие – контекст. Иначе говоря, для того, чтобы сообщение было воспринято слушающим, ему нужно находиться в контексте описываемой собеседником ситуации: знать, что такое *школа* и *стихотворение*, что значит *читать* и кто такой *Пушкин*. Вот теперь, когда пять компонентов расставлены по местам, возможно условие сообщения.

С первым компонентом связана экспрессивная функция, со вторым – побудительная, с третьим – фатическая, с четвертым – метаязыковая, с пятым – референтивная, а с шестым – поэтическая. Вот эта-то – особая – функция ориентирована на само сообщение.

Таким образом, поэтическим, т.е. обнаруживающим литературность, высказыванием будет считаться такое, которое направлено на себя, на свою форму; в котором то, *как* оно построено оказывается столь же важно, как и то, *что* оно выражает.

Всякая художественная структура искусственна (неестественна), поэтому в литературном тексте всегда чувствуется рукотворность синтаксиса, очевидна строгость порядка слов. Неприемлемый с точки зрения обыденности, авторский синтаксис акцентирует внимание на высказывании как таковом.

К размышлению

- Как Вы понимаете высказывание Ю. М. Лотмана: «В равной мере возможны высказывания: “Это настоящий поэт – он печатается” – и: “Это настоящий поэт – он не печатается”? Предложите свой комментарий.

(Источник: *Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература», см.: Рек. лит. по курсу – Доп. лит., п. 36).*

Эстетические категории и их вспомогательные понятия

Осмысление многих проблем эстетики, рассматривающей различные аспекты восприятия художественного произведения, началось еще в античности. Уже тогда мыслители рассуждали о системе эстетических категорий – прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном, комическом и трагическом, литературе как специфическом виде искусства. Любопытно, что все виды искусства, кроме литературы, ограничены в своих возможностях материалом. Так, живопись использует только линии и краски, скульптура – только объемные формы, а вот словесное искусство – что использует оно? Само по себе слово – и целостный образ объекта и его части, при помощи него можно создать полную картину действительности, получаемую в реальности при помощи всех органов чувств – зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса. То есть литература – универсальное искусство, она способна отображать и пересоздавать мир при помощи слов – совершенно особого инструмента.

Трагическое и комическое

Аристотель посвятил драме – и, в частности, трагедии – первую часть своей «Поэтики», комедия же должна была стать предметом рассмотрения второй части, которая, вероятно, была утеряна (считается, что Коаленовский трактат сохранил краткий ее пересказ).

Трагедию Аристотель определил как воспроизведение действия серьезного и законченного, совершающего посредством сострадания и страха «очищение подобных чувств»¹. Это очищение от аффектов, иначе – катарсис, в учении Аристотеля стало полемикой против мысли своего учителя – Платона, утверждавшего социальную бесполезность искусства. Согласно Аристотелю, трагедия производит разряжение аффектов, направляя их при этом по безвредному руслу эстетической эмоции, и создает чувство облегчения, подобно

¹ *Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории.* Минск: Литература, 1998. С. 1072.

религиозному врачеванию кликушеского состояния посредством исполнения перед больным энтузиастических мелодий, которые вызывали повышение аффекта и последующий катарсис в его области.

Трагическое как эстетическая категория характеризуется напряженным переживанием конфликта, связанным с духовным преодолением, преображением (катарсисом), страданиями или аффектами героя; оно всегда предполагает не пассивное страдание человека под тяжестью обстоятельств, а наоборот – его активную деятельность, восстание против этих обстоятельств и борьбу с ними. В трагическом человек раскрывается в переломный, напряженный момент своего существования. Трагическое тесно связано с возвышенным и героическим, поскольку предполагает героическую личность, стремящуюся к достижению возвышенных целей.

Трагедия изображает людей нравственно высоких, с которыми случается нечто ужасное, в отличие от комедии, где изображаются низкие люди и их поступки. «Не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не жалко, а возмутительно, – пишет Аристотель. – И не следует изображать переход от несчастья к счастью дурных людей, так как это совершенно не трагично»². Комическое отражает степень несоответствия между сущим и должным, действительностью и идеалом, и представляет в эмоциональной форме противоречия общественной жизни и недостатки людей. Комическое является специфической формой оценки общественных противоречий, эмоционально насыщенной формой их критики.

Прекрасное и безобразное

Одним из наиболее общих эстетических понятий выступает также категория прекрасного, воплощающего представление о совершенстве. В категории прекрасного содержится положительная оценка предметов и явлений, свойств, сторон,

² Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1081–1082.

процессов природной и социальной действительности с позиций превосходной степени красоты. Проявления прекрасного описываются при помощи вспомогательных понятий, отображающих ту или иную модификацию прекрасного. К таковым относятся: *гармония* (непротиворечивое единство противоположностей в сложных объектах), *грация* (красота в движении), *изящество* (хрупкость, нежность формы), *прелесть* (проявление прекрасного в объектах малых форм), *мера* (необходимое количество), *порядок*, *ритм*, *симметрия*, *пропорция* и т. д.

Безобразное – наоборот – раскрывает представления о несовершенстве, которое обнаруживается во внешних качествах объектов и выявляет дисгармонию; оно противопоставлено совершенству как лишенное целостности, образности (дословно: без образа). Категория безобразного отражает негативную эстетическую ценность, обозначает нечто отталкивающее, вызывающее неудовлетворенность в соразмерности, упорядоченности, гармонии, отражает отсутствие совершенства. Безобразное есть диссонанс, противоречие между действительностью и идеалом. К вспомогательным понятиям категории безобразного относятся: *ужасное*, *мрачное*, *шокирующее*, *агрессивное*, *грубое*, *отвратительное*, *неприятное*, *несовершенное*, *демоническое* и т. д.

Возвышенное и низменное

Эстетическая категория возвышенного характеризует ценность предметов и явлений, которые обладают положительной значимостью в силу своей мощи. В искусстве возвышенное проявляется в таких формах, как *грандиозность*, *масштабность*, *монументальность*. В истории литературы сформировался ряд специальных жанров, посвященных отражению возвышенного: эпопея, героическая поэма, ода, гимн. Возвышенное обнаруживает двойственную природу человека – оно подавляет его как физическое существо, заставляет осознать свою ограниченность, но вместе с тем возвышает его духовную сущность, пробуждает в нем сознание нравственного превосходства над несоизмеримыми и

подавляющими его событиями, задает идеал преодоления, развития его способностей и возможностей.

Эстетическая категория низменного характеризует крайне негативные явления действительности и свойства общественной и индивидуальной жизни, связанные с проявлением дисгармонии и сопровождающиеся при восприятии переживанием чувства отвращения и презрения. Низменное непосредственно граничит с эстетическими категориями безобразного и комического. Эти смежные, пересекающиеся категории находят художественное отражение и оценку в целом ряде литературных жанров: комедия, памфлет, эпиграмма, фарс, пародия. Низменное в социальной жизни проявляется в тех случаях, когда в человеческих поступках наблюдается недостаток духовности и избыток биологического животного, телесного начала. К вспомогательным понятиям категории низменного относятся: *предательство, трусость, подлость, цинизм, дисгармония духовного и телесного.*

К размышлению

- Почему ребенок, еще не умеющий читать и рассказывать самостоятельную историю, может детально – почти пословно – воспроизвести прочитанную ему сказку, опираясь лишь на иллюстрации в книжке? Каковы взаимоотношения иллюстрации и художественного текста? Предложите свой комментарий.
- Как Вы думаете, почему в конфликтной ситуации возможен только один трагический герой?
- Как можно объяснить то, что мы смеемся, наблюдая за нелепой походкой бродяги в исполнении Ч. Чаплина? Почему образ бродяги комичен?
- Объясните, почему гофманский Крошка Цахес, не являясь злодеем, все же вызывает у нас чувство отвращения, а уайльдовский преступник Дориан Грей – нет?

Классификация литературных родов: теория и концепции

В современной науке литературу принято разделять на три рода – *лирику*, *драму* и *эпос*. В основе такого деления лежит модальность высказывания, характеризующая ситуацию произнесения текста в отношении категорий ‘автор–персонаж’. Иными словами, автор говорит от своего лица в лирике, от лица персонажей в драме, или смешивает оба вида модальностей в эпосе. Такая трактовка дифференциации литературных родов отсылает к аристотелевской классификации, согласно которой произведения различались по типу подражания действительности: простое подражание определяло драму, а опосредованное (когда персонажи передоверяли свою речь повествователю) – эпос.

Помимо способа подражания Аристотель разделял литературу и по предмету подражания, которых также было два – высокий и низкий, но трех родов не выделял. Это разделение было положено позже Г.-В.-Ф.Гегелем, на рубеже XVIII–XIX веков. Согласно Гегелю, три рода литературы определялись как три типа соотношения субъективного и объективного начал: доминанту субъективного являет лирика, объективного – эпос, а драма примиряет эти два начала, обнаруживая синкретизм. Основываясь на типах соотношения субъективного и объективного, Гегель выстраивал соподчинение родов и жанров, что впоследствии послужило объектом критики его концепции. Жанры, в отличие от родов, плохо подчинялись подобной схематизации, зачастую выявляя взаимодействие двух начал, поэтому гегелевская классификация была оспорена, и родовидовому членению литературных форм потребовались новые логические основания.

Модальность высказывания, положенная в основу современной классификации, не претендует на сопряжение формы и содержания, поскольку ситуация произнесения текста не может быть обусловлена конкретной тематикой. Жанровая классификация в современной науке понимается как различение тем высказывания, зависимость которого от способа высказывания невозможна. Стало быть, теория классификации литературных родов и жанров и сегодня вновь обращается к

аристотелевскому различию способа подражания, отсылающего к родовому характеру литературного произведения, и предмета, определяющего его жанр.

Понятое таким образом разделение литературы на роды и жанры снимает вопрос о соотношении поэзии и прозы с типами высказывания. Лирические произведения могут быть облачены в прозу (напр., «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева), а эпические – в стихи (как, напр., роман в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина).

Эпичность, лиризм, драматизм

В связи с утверждением новой концепции литературных родов, настаивающей на несоотнесенности формы и тематики высказывания, в современной науке переосмысляются родовые особенности литературы, выделяемые по гегелевскому принципу доминанты субъективного и объективного начал. Так, всякое высказывание, независимо от обозначающей его принадлежности к тому или иному роду модальности, может характеризоваться мерой эпичности, лиризма или драматизма. Эпичность здесь является лишь выразителем широты авторского взгляда на мир, устанавливающим эпическое миросозерцание как идейно-эмоциональную настроенность. Такая эпичность свойственна не только эпосу, но и драме, и лирике. Драматизм и лиризм, выражающие напряжение, взволнованность или возвышенную эмоциональность, как особые умонастроения, наполняющие художественное произведение, также в равной степени могут присутствовать или даже соприступствовать в эпосе (напр., роман «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, повесть «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) и других литературных родах. Таким образом, эпичность, лиризм и драматизм никак не характеризуют художественное высказывание в отношении трех родов литературы.

Эпос как род литературы

Одной из важнейших родовых характеристик эпического высказывания является эпическая дистанция, т. е. обозначенный временной интервал между временем события, о котором рассказывается в произведении, и временем самого рассказа о нем (эпический текст, как правило, задействует глаголы прошедшего времени, подчеркивающие удаленность события от момента говорения). Поэтому для эпоса характерна позиция всеведущего автора, знающего все подробности произошедшего и показывающего события во временной перспективе. Арсенал художественных средств, используемых эпосом, разнообразен в силу того, что этот род, в отличие от лирики и драмы, не скован пространственно-временными рамками. Эпос может изображать события, охватывающие удаленные друг от друга временные и пространственные точки.

Позиция повествователя в эпическом тексте – позиция бесстрастного наблюдателя. Но вместе с тем, поскольку невозможна ситуация описания без описателя, правомерно говорить об образе повествователя – точке зрения на объект описания, характеризующей через него (объект) сам субъект говорения. В самой повествовательной манере угадывается своеобразный жизненный опыт. Так, об одном и том же объекте могут писать А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский и т. д., но сам характер того, как они это описывают, всякий раз воплощает конкретные, отличные друг от друга, образы повествователей.

Стоит отметить, что эпос может как обозначать дистанцию между повествователем и персонажами, разграничивая голоса автора и героев, так и устранять эту дистанцию, совмещая их голоса, – тогда в повествование внедряется посредством синтаксической конструкции с несобственно-прямой речью точка зрения персонажа.

Формы эпического повествования, таким образом, различны. Даже простая форма говорения «от третьего лица» может быть оформлена в произведении как абстрактное alter ego автора, так и вполне персонифицированное «Я», рассказчик. Чаще всего рассказчик повествует о событиях, в которых он сам

принимал участие (или о которых слышал от непосредственных участников), т. е. в общем смысле рассказчик, – в отличие от повествователя, – персонифицированный посредник между историей и повествованием, причем посредничество может множиться (ср.: Рудый Панько в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, И. П. Белкин в «Повестях Белкина» и в «Истории села Горюхина» А. С. Пушкина, Максим Максимыч в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова). Рассказчик может говорить за себя, пересказывать то, что слышал от своего знакомого (или даже незнакомца) или выступать в роли издателя-комментатора подобных пересказов, но при этом различие жизненных позиций рассказчика и автора будут заметными.

Лирика как род литературы

Лирика, в отличие от эпоса, наоборот, характеризуется отсутствием всякой дистанции, вынося в план изображения единичные состояния человеческого сознания. Событие в лирическом тексте обозначено всегда скупое, детали заменены моментом. Лирика показывает эмоцию, выражает энергию, раскрывает движение человеческой души. Она субъективна по отношению ко всему изображаемому и, концентрируясь на отдельно взятом моменте, замыкается в определенных пространственно-временных рамках. Ей, в отличие от эпоса, свойственна компактность рассказа, небольшой объем.

Лирическое произведение всегда обладает медитативностью – психологически напряженным размышлением о чем-либо. Лирический текст не может быть нейтрален или беспристрастен к своему объекту описания, что отражается в особом строе фраз – синтаксическом, лексическом, фонетическом и т. д. (поэтому на первый план в лирике выдвигаются семантико-фонетические эффекты, взаимосвязь лексики, синтаксиса и ритма). Особенность звукового строя лирического произведения, отсылающего к эмоциональной природе искусства, роднит этот род литературы с музыкой, выделяет его на фоне эпических и драматических произведений.

Точно так же, как и в случае с эпическим произведением, в лирике всегда создается образ говорящего – лирического субъекта. Там, где он не персонифицируется, мы ведем речь о *лирическом я*, alter ego автора; там, где он воплощается в конкретном образе, мы говорим о *лирическом герое*. Лирику, в которой создается образ лица, чьи переживания заметно отличаются от авторских, называют *ролевой лирикой* (ср.: «Я убит подо Ржевом» А. Т. Твардовского); если такого размежевания не происходит – лирику называют *автопсихологической*.

В лирическом произведении автор и его читатель образуют нераздельное целое, своеобразное «мы». С помощью поэтических формул лирического произведения между автором и читателем устанавливается прямой и безошибочный контакт: мысли и чувства поэта становятся одновременно и нашими переживаниями.

Драма как род литературы

Драма, в отличие от эпоса и лирики, не дает нам образа повествователя или лирического субъекта. Авторское присутствие в драме минимально – в виде афиши и ремарок. Все персонажи драматического текста говорят сами за себя, без посредника. Разумеется, такая непосредственность самовыражения – условность, поскольку авторское присутствие все же будет обнаруживаться в сопроводительных комментариях к действиям, пометках «(медленно)», «(тихо)», «(в сторону)» и т. д. Условностью обладает и все драматическое действие в целом, ориентированное на требования сцены и изображающее в ограниченных пространственно-временных рамках сгущенный событийный ряд. Неестественными и аляповатыми выглядели бы в быту монологи, произносимые героями наедине с самими собой, в ситуации одиночества, – тем не менее, именно они заключают в себе ключевые высказывания, представляют центральные смысловые точки драматического произведения.

Как правило, драма организует всякое событие через речь, представляет действие через слово. Гегель, рассматривавший

драму как соединение лирики и эпоса, выделял в ней два разнородных начала – событийность и речевую экспрессию, подчеркивал тяготение драмы к внешне эффективной подаче изображаемого. Развитие действия в драме создается как будто бы непосредственно: время сценических эпизодов не сжимается и не растягивается (как это обычно происходит в лирике и эпосе), читатель/зритель словно оказывается свидетелем развития ситуации.

К размышлению

- Почему, с точки зрения соотношения субъективного и объективного начал, синкретическим родом, соединяющим в себе эпос и лирику, является драма, а с точки зрения модальности – эпос?
- Поясните, почему наряду с традиционно рассматриваемой триадой литературных родов в теории литературы принято обозначение внеродовых форм – например, эссеистики, критического очерка, романа?
- Как Вы понимаете высказывание Л. Я. Гинзбург о том, что лирика – «самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, тяготеет к всеобщему»? Предложите свой комментарий.

(Источник: *Гинзбург Л.Я. О лирике, см.: Рек. лит. по курсу – Доп. лит., п. 17).*

Стиховедение: общие понятия и термины

Стиховедение изучает стихотворную речь, ее устройство и принципы ее анализа. Здесь принципиально важным для нас будет уяснение соотношения таких явлений и понятий как поэзия и проза, метр и ритм, размер, рифма.

Поэзия и проза

Обыденное представление о том, что *поэзия* – это ‘то, что написано стихами и зарифмовано’, а *проза* – ‘нерасчлененный на стихи текст’, далеко от истины. В действительности же поэтический текст может быть записан стихами и не зарифмован или вовсе не расчленен на стихи. В качестве примера поэтического текста приведу стихотворение Арс. Тарковского «Белый день»:

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней –
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад.

Поэзия ли это? Безусловно. Здесь – налицо все признаки поэтической речи, главным образом – ритмика, поддерживаемая

сегментацией текста на стихи. Именно ритм, заостряющий формально-звуковую сторону текста и делающий ее преобладающей над смысловой, является одним из показательных критериев различия поэзии и прозы.

В прозе мы всегда видим преобладание смысловой стороны, обеспечивающейся естественным (точнее, тяготеющим к естественному) синтаксическим строем предложения:

«Дико чернеют промеж ратующими волнами обгорелые пни и камни на выдавшемся берегу. И бьется об берег, подымаясь вверх и опускаясь вниз, пристающая лодка. Кто из козаков осмелился гулять в челне в то время, когда рассердился старый Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей»

(Н. В. Гоголь).

В приведенном выше отрывке из «Страшной мести» Н. В. Гоголя не наблюдается преобладания формально-звуковой стороны текста над содержательной – нет членения текста на стиховые отрезки, порядок и строй предложений словно напоминает чей-то непринужденный, спокойный рассказ. Однако всякая инверсионная операция, произведенная с тем или иным предложением в этой цепи, приведет к нарушению авторской компоновки слов и предложений и, соответственно, разрушит гоголевский стиль.

Получается, что применительно к прозе мы можем говорить лишь о своеобразной доминанте смысловой стороны, но значимость роли формально-звуковой стороны в прозе умалять нельзя. Как в поэзии, так и в прозе формально-звуковая организация текста является «лицом» автора. То есть поэт и прозаик изобретают и совершенствуют, прежде всего, формально-звуковую технику текстостроения, графоман же ее имитирует, ориентируясь на искомый образец.

Метр и ритм

Для того чтобы раз и навсегда уяснить соотношение метра и ритма, сравним метрический и ритмический рисунки одного мандельштамовского стиха – начала известного стихотворения:

Образ твой, мучительный и зыбкий...

Метрика

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Ритмика

— ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡

В первом случае мы видим не осложненный пиррихией пятистопный хорей, а во втором наблюдаем такое осложнение. То есть когда мы рисуем схему стиха, изображая то, как он звучит (Образ твоЙ мучИтельный и зЫбкий), мы воспроизводим его ритм. Потом – на основании подразумеваемого идеального состояния стиха (Образ твоЙ мучИтельныЙ и зЫбкий) – мы делаем вывод об имеющемся в его четвертой стопе пиррихии. Этот идеальное состояние и есть метр. Таким образом, соотношение метра и ритма есть соотношение нормы и действительности.

Размеры

Стихотворных размеров пять – два двухсложных (ямб, хорей) и три трехсложных (дактиль, амфибрахий, анапест). Все они различаются местом ударного слога в стопе (соответственно, стопа может состоять из двух или трех слогов). Ямбическая стопа отличается от хореической тем, что в ней ударный слог – второй, т. е. ударными в стихе будут все четные слоги (в хореической стопе, соответственно, ударные – все нечетные слоги). Таким образом, принято говорить о восходящей и нисходящей интонациях в ямбе и хорее. Ямбом писались торжественные оды, его интонация («по возрастающей») рождает определенный спектр смыслов. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «Зимнее утро» (см. Тезаурус: *Ямб*), вопреки тому, что перед нами – картина морозного утра,

не создается ощущения холода, а наоборот – мы видимо тепло, веселье, радость этого утра. Иначе все в стихотворении А. С. Пушкина «Зимний вечер» (см. Тезаурус: *Хорей*), где хореическая мелодика стиха создает заунывное ощущение бури, мглы, вихрей и т. д. Метрическая структура строфы словно программирует соответствующую лексику и смыслы стихотворения.

То же самое мы видим и в трехсложных размерах. *Анапест*, как и ямб, имеет «восходящую» интонацию (ямб с дополнительным предударным), ритмически утверждающую жизнелюбие и подчас выступающую в конфликтно-диалектическом противоречии с тематико-смысловым наполнением стихотворения. Ср., например, стихотворения С. А. Есенина «Да! Теперь решено. Без возврата...», заканчивающееся упоминанием смерти старого пса и предположением о собственной смерти лирического героя «на московских изогнутых улицах», и «Ах, как много на свете кошек...», сюжет которого – тоска героя по прошедшему времени, где он потерял «бабку, / А еще через несколько лет / Из кота того сделали шапку, / А ее износил наш дед». В этих произведениях анапест, сочетающийся с ямбом (довольно распространенное явление), дает нам жизнеутверждающую ритмическую организацию на фоне изображения рассыпающегося мира – разочарования, неотвратимости конца, смерти.

Дактиль, имеющий, подобно хорее, «нисходящую» интонацию (один ударный и два безударных слога, хорей + дополнительный безударный), ритмически утверждает обратное. Это, например, видно в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Тучи», наполненном минорной тональностью. В нем мысль об изгнании/странничестве сопряжена с «нисходящим», словно олицетворяющем вздох или выдох, ритмом: «Тучки небесные, вечные странники...». Недаром В. А. Сологуб вспоминал, что Лермонтов сочинил это стихотворение на квартире у Карамзиных в день отбытия в ссылку на Кавказ, и когда прочел его, глаза его были влажные от слез.

Амфибрахий, с «восходящей» ко второму слогу и «нисходящей» к третьему интонацией, редко сочетается с другими размерами. Его монотонно «раскачивающаяся» интонация в стихотворении М. Ю. Лермонтова «И скучно и грустно» создает ощущение тоски и грусти лирического субъекта (записанный в один стих фрагмент предложения «И скучно и грустно, и некому руку подать» также способствует этому ощущению).

В тех случаях, когда метрическая схема претерпевает систематические сбои, принято выделять особый стиховой размер – *дольник*. Его метрический ряд состоит из ударных слогов, между которыми может стоять либо один, либо два безударных слога. Дольники различаются по количеству метрических ударений в строке. Ср., стихотворения А. А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» и О. Э. Мандельштама «Я ненавижу свет / Однообразных звезд...». В них – классические примеры 4-ударного и 3-ударного дольников.

Рифмы

Рифма – это созвучие слов. Оно может быть выражено различно, в связи с чем получило оформление несколько типов рифм. Рассмотрим эти типы подробнее.

1. Рифма может характеризоваться соотношением ударной позиции и конечной части стиха (клаузулы): если ударение падает на конечный слог стиха – рифма называется *мужской*, если на предпоследний – *женской*, если на третий от конца – *дактилической*, если на четвертый слог и дальше – *гипердактилической*.

2. Рифма может различаться по точности созвучий и способам их создания: если, помимо гласного, совпадает и опорный согласный звук, рифма называется *богатой* (*обман – туман*), если совпадают гласный и заударный согласный – *бедной* (*страх и размах*). Если кроме гласного ударного больше почти ничего не совпадает – такая рифма называется *неточная ассонансная* (*разумных – трудно*), а если совпадают согласные и при этом не

совпадает гласный ударный – *неточная диссонансная (слово – слава)*.

3. Существует также тип *усеченной рифмы*, которая неполностью покрывает созвучие рифмуемого слова (*летучий – тучи*).

4. *Составной рифмой* называется созвучие двух и более слов к рифмуемому слову (*обниму я – поцелую*).

5. *Банальная рифма* – та, которая является общепотребительной (*любовь – кровь, розы – слезы*).

Бытуют также и другие типы, усложненные, являющиеся уже не столько рифмами, сколько поэтическими приемами – например, *панторифма*, когда все слова в строке и в последующей рифмуются между собой («Поэта путь мой – по этапу тьмой», Дм. Авалиани) или *анаграмма* (*мир – рим, остр – рост*).

К размышлению

- Определите размер нижеследующего стихотворного фрагмента. Дайте его характеристику:

*У жиды была собака, он ее любил,
Она съела кусок мяса – он ее убил.*

- Какие типы рифм встречаются в VII строфе «Евгения Онегина»? Дайте им исчерпывающую характеристику; рассмотрите систему рифмовки «онегинской строфы»:

*Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.
Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита
И был глубокой эконо-
м, то есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог.*

Композиция: некоторые понятия и термины

Под композицией понимается взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого, организация художественной речи, понимаемая как форма литературного произведения, взятого в его целостности.

Форма и содержание

Аристотель в «Поэтике», говоря о литературных произведениях, выделил предмет и средства подражания, тем самым разграничив их содержательную (*как изображено*) и формальную (*что изображено*) стороны и указав на их взаимосвязь: «Формой я называю суть бытия каждой вещи»³. По мысли Аристотеля, идея вещи воплощается в бытии посредством формы, ибо вне формы вещь никак себя не являет.

Форма не может существовать вне содержания, в чистом виде, а содержание не может быть не оформлено. Иначе говоря, очки являются очками в своей форме, как стол является столом по своей форме и именно благодаря этому не становится стулом. А потерять форму – значит, потерять смысл своего содержания (сломанный стул уже не стул, а то, что от него осталось).

Соответственно, форма не может быть понята как вторичная содержанию и следует говорить о единстве формы и содержания. Применительно к языку об этом писал выдающийся лингвист Ф. де Соссюр, утверждавший, что материальная единица способная существовать лишь в силу наличия у нее смысла, а «смысл, функция существуют лишь благодаря тому, что они опираются на какую-то материальную форму»⁴. М. М. Бахтин также писал, что художественная форма не имеет смысла вне ее корреляции с содержанием, что в каждом мельчайшем элементе поэтической структуры мы найдем химическое соединение познавательного определения,

³ Аристотель. Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1975. Т. 1. С. 198.

⁴ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: Прогресс, 1977. С. 172.

этической оценки и художественно-завершающего оформления⁵.

Целое и целостность

Созвучно мысли о неделимости формы и содержания высказывался и А. Ф. Лосев, считавший, что художественная структура оказывается мироподобной, а целостность произведения возникает как «эстетическое выражение целостности самой действительности»⁶.

В трудах литературоведа М. М. Гиршмана на материале художественных произведений выявлена взаимосвязь содержания и формы как идеи и ее воплощения. Тщательный, скрупулезный анализ отдельных творений конкретно взятого автора показывает единство художественных установок, вскрывает взаимосвязь части и целого, целого и целостности, обнаруживает диалогическую сопричастность языка и личности, автора и читателя.

Целостность произведения, по Гиршману, является предпосылкой и результатом художественного произведения. Она складывается из идеи, понятой почти в платоновском смысле, т.е. предшествующей воплощению, и выраженного посредством текстового построения итога. Иначе говоря, произведение есть целостность материально не выраженная, но тайно-постижимая, как постижим или не постижим скрытый в мире замысел, просвечивающий в осуществленной реальности. Мир доматериальный, не ставший еще словами, конструкциями, фразами, законами речи и т.д. – это целостность, исходящая из сознания автора. Материальность – всего лишь сторона этой целостности, а значит – ее выражение (в слове, речевых конструкциях, законах художественной речи и т.д.) есть результат доматериального бытийного единства. Реализация произведения как целого, согласно концепции Гиршмана,

⁵ См. об это работы: *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994; *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении (Бахтин под маской. Маска вторая). М.: Лабиринт, 1993.

⁶ *Лосев А.Ф.* Форма. Стил. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 301.

означает обособление структурных элементов (частей, представляющих собой разные целые), и преодоление их самостоятельной сущности и значимости в общем замысле.

Таким образом, существует понимание целостности вообще и целостности в частности (как целостности отдельных целостностей), т.е. разных целых.

Практически это выражается в следующем. К примеру, есть художественный мир А. С. Пушкина, коренящийся в его художественном сознании. Этот мир будет преломляться в малых целых, – например, в конкретно взятых произведениях «Анчар» и в повести «Капитанская дочка». То есть все произведения суть преломления одного художественного мира-сознания, у них будет общее онтологическое начало, общее бытие, точки пересечения двух дробных миров (в данном случае – отдельных пушкинских произведений, восходящих к единому миру автора с его установками, ценностями и т.д.). Далее будут разные материальные выражения двух дробностей целостности: языковые особенности, стих/проза, ритм, строфика и т.д. и т.п., но каждая художественная деталь того или иного мира – мира «Капитанской дочки» или «Анчара» будет отсылать к общему художественному миру автора, его мировоззрению, художественной идее, ценностной установке и т.д. С другой стороны, есть читатель, который диалогизирует с малыми целостностями, проникая посредством разных целых в мир произведения и далее (в мир автора), в итоге осознавая, что явления целостности (результата) есть явления того же самого мира (предпосылки). Таким образом, целостность сопоставляет автора и читателя, выводя их к бытию-общению.

Фабула и сюжет

В теории литературы принято разделять *фабулу* (историю, последовательность событий, которые излагаются в произведении) и *сюжет* (способ изложения фабулы в тексте). Б. В. Томашевский разграничивал два понятия как 'то, что было в действительности' (фабула) и 'то, как узнал об этом читатель' (сюжет). Наглядно это различие продемонстрировал Л. С. Выготский в седьмой главе книги «Психологии искусства»

на примере рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание», показав, как сюжетно-композиционное оформление истории воздействует на читателя⁷.

Фабула и сюжет различаются как содержание и форма. С. Н. Зенкин справедливо отмечал, что «сюжет деформирует фабулу, делает ее ощутимой»⁸. Это сходно с мыслью, – озвученной еще Аристотелем, – что содержание являет себя посредством формы. Отталкиваясь от этого утверждения, можно сказать, что фабула в художественном произведении являет себя посредством сюжета, ибо всякое произведение есть художественная, сюжетно-композиционная, обработка линейно развивающейся истории. Даже в том случае, когда в произведении нет нарушений хронологического порядка повествования, фабула все равно представлена в деформированном виде, поскольку к повествованию имеет отношение не только исключительно событийная структура, но и элементы, безразличные по отношению к повествованию (например, оценки).

Современная теория литературы производит замену устаревшей терминологической паре «сюжет» и «фабула» на более привычную в рамках структурализма оппозицию «дискурс» и «история» (под дискурсом понимается уровень речи, повествующей о событиях, в отличие от самих этих событий).

Субъектно-объектная организация

Осмысление субъектно-объектных отношений в художественном произведении вырастает из природы самого художественного текста, его многоуровневости, и исследовательского подхода к нему с лингвистической и эстетической позиций.

⁷ См.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998.

⁸ См.: *Зенкин С.Н.* Введение в литературоведение. Теория литературы. М.: РГГУ, 2002.

По сути, субъектно-объектная системология, которую разрабатывал в своих трудах Б. О. Корман⁹, сводится к анализу текстовых единиц (речевых фаз) с точки зрения формы и содержания. Языковой, главным образом – речевой, пласт произведения рассматривается как набор определенных синтаксических, стилистических, грамматических и т. д. конструкций.

В центре кормановской системологии – то, как и посредством чего чье-то сознание отражается в конкретном речевом фрагменте произведения. Формальная сторона художественного текста (конструкция речевых отрезков) рассматривается как демонстрация соотношения субъекта и объекта изображения, что, безусловно, является выражением индивидуального авторского содержания, раскрывает творческий подход в изображении объекта описания. Большое внимание Б. О. Корман уделяет технике монтажа, совмещению точек зрения, функционалу частей речи, продуцирующему соотносимые с идейным замыслом целого смыслы.

Прежде всего Б. О. Корман разграничивает понятия *субъект речи* и *субъект сознания* как *'тот, чья речь передается в данном отрывке текста'* и *'тот, чье сознание передается в данном отрывке текста'*, соответственно. А значит, субъект речи и субъект сознания могут как совпадать, так и не совпадать. В случае, когда они не совпадают, мы имеем дело с «гибридной» конструкцией – высказыванием, принадлежащим по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам одному говорящему, но в котором по существу смешаны два высказывания, два смысловых и ценностных кругозора. Между этими кругозорами нет никакой формальной границы; раздел голосов и языков проходит в пределах простого предложения, одно и то же слово может принадлежать одновременно двум высказываниям, скрещивающимся в «гибридной» конструкции, и, следовательно, иметь два разноречивых смысла, два акцента.

⁹ Подробнее см. об этом: Скобелев В.П. Системно-субъектный метод в трудах Б. О. Кормана: Учеб. пособие. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2003.

Все то, что изображается, и все, о чем рассказывается в произведении, называется объектом речи; субъектом речи, соответственно, именуется тот, кто изображает, воспринимает и оценивает действительность. Отношение субъекта сознания к объекту речи называется *точкой зрения*. Она характеризует субъект высказывания и может быть прямо-оценочной (открытой) или косвенно-оценочной (пространственной, временной, фразеологической).

Для большей ясности приведем пару пейзажных примеров из произведений И. С. Тургенева.

1. Из романа «Рудин»: На вершине пологого холма <...> виднелась небольшая деревенька. К этой деревеньке, по узкой проселочной дорожке, шла молодая женщина, в белом кисейном платье, круглой соломенной шляпе и с зонтиком в руке. Казачок издали следовал за ней.

2. Из рассказа «Певцы» (цикл «Записки охотника»): Небольшое сельцо Колотовка <...> лежит на скате голого холма, сверху донизу рассеченного страшным оврагом, который, зияя как бездна, вьется, разрытый и размытый, по самой середине улицы и пуше реки, – через реку можно по крайней мере навести мост, – разделяет обе стороны бедной деревушки. Несколько тощих ракит боязливо спускаются по песчаным его бокам; на самом дне, сухом и желтом, как медь, лежат огромные плиты глинистого камня. Невеселый вид, нечего сказать...

По первому фрагменту можно судить следующее. Слово *виднелась* сообщает нам, что носитель речи находится на значительном расстоянии от изображаемого, в его поле зрения – холм с деревенькой, проселочная дорожка, женщина и казачок, следующий за ней издали. Перед нами – общий план, функция которого – дать общее представление о месте действия и об одной из второстепенных героинь романа. Физическая точка зрения определяется удаленностью субъекта речи от изображаемого предмета.

В другом тургеневском пейзаже определения *страшный* (овраг), *бедная* (деревушка), *тощие* (ракиты) и словосочетания *боязливо спускаются* и *зияя как бездна* показывают, что речь идет о чем-то дурном, и к тому моменту, когда озвучивается

общее, «суммарное» впечатление («невеселый вид»), нам уже все становится предельно ясно. В общем контексте даже словосочетания эмоционально нейтральной коннотации («по самой середине улицы», «на самом дне», «можно по крайней мере», «огромные плиты глинистого камня») приобретают иное, специфическое звучание. Функция этого пейзажа связана с центральной сценой произведения – состязанием двух певцов в деревенском кабаке – и его общим замыслом.

К размышлению

- Поясните, как, согласно теории целостности М. М. Гиршмана, на каждом уровне художественного произведения сказывается идея его общего замысла и запечатлевается современная ему эпоха? Проиллюстрируйте свой ответ на стихотворении А. А. Блока:

*Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.*

*Умрешь – начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.*

10 октября 1912

- Поясните, какова временная точка зрения и ее функция в следующих произведениях А. П. Чехова:
 1. Из рассказа «В родном углу»: За Верой Ивановной Кардиной выехали на тройке. Кучер уложил вещи и стал поправлять сбрую.
— Все, как было, – сказала Вера, оглядываясь. <...>
Степь, степь... Лошади бегут, солнце все выше, и кажется, что тогда, в детстве, степь не бывала в июне такой богатой, такой пышной...
 2. Из рассказа «Скучная история»: Когда подхожу и к своему крыльцу, дверь распаивается и меня встречает мой старый сослуживец, сверстник и тезка швейцар Николай. <...> Затем он бежит впереди меня и открывает на моем пути все двери.

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: В ПОИСКАХ АЛГОРИТМА

Небесспорным в литературоведении является вопрос о том, как подходить к художественному произведению: с чего начать? Можно услышать мысль о том, что начинать анализ следует с простого: пересказать произведение своими словами¹⁰. Так, разъяв содержание и форму, мы сделаем усилие осмыслить произведение в его замысле и воплощении. Наследие различных литературоведческих школ, в частности – формалистов-структуралистов, позволяет нам по-разному препарировать «тело» текста, однако следует выделять основные «параметры» художественного произведения, обращать внимание на определяющие его функциональные моменты.

Анализ лирического стихотворения

1. Определите свое впечатление о стихотворении. Каким настроением оно проникнуто? Каково состояние лирического субъекта (героя, лирического «я»)? Чем оно вызвано?

2. Обратите внимание на жанр, определите тему, проследите развитие лирического сюжета (смену событий или картин, реальных и воображаемых).

3. Рассмотрите поэтические приемы, определите их роль в сюжете и настроении стихотворения. Рассмотрите строфику, систему рифмовки, метр и ритм, размер, сильные позиции, языковые средства и т. д.

4. Обобщите наблюдения: уточните тему стихотворения, его художественную идею.

5. Рассмотрите динамику лирического конфликта и центрального художественного образа. Как это отражается на фонетическом уровне стихотворения?

6. Впишите (по возможности) произведение в контекст исторического времени, литературного процесса.

¹⁰ О полезности пересказа в анализе лирического произведения см.: *Перепелкин М.А.* Анализ лирического произведения. Самара: Самарский университет, 2001. С. 4–5.

7. Подумайте, что в стихотворении может быть созвучно современному читателю.

Анализ драматического произведения

1. Изучите заголовочный комплекс произведения (название, жанровый подзаголовок, посвящение, эпиграф, предисловие). Какое читательское ожидание он формирует?

2. Как характеризует героев афиша (список действующих лиц)? Как зовут героев? Какова последовательность их представления?

3. Рассмотрите оформительские ремарки пьесы. Какие «подсказки» режиссеру, актерам, сценографу и т.д. они предлагают? Как особенности временной и пространственной организации действия проясняют конфликт пьесы?

4. Как раскрываются действующие лица в монологах, диалогах, репликах «в сторону»?

5. Проследите основные этапы развития драматического конфликта. Каковы его кульминация и развязка? Как они связаны они с творческой концепцией пьесы?

6. Сделайте вывод о смысле произведения. Оправдалось ли Ваше читательское ожидание, сформировавшееся на первых подступах к тексту произведения?

7. Какие интерпретации пьесы, отдельных ее сцен Вам известны? Попробуйте объяснить и оценить некоторые из них.

Анализ эпического произведения

1. Изучите заголовочный комплекс произведения (название, жанровый подзаголовок, посвящение, эпиграф, предисловие). Какое читательское ожидание он формирует?

2. Какие смыслы порождают первые предложения? Что читателю сразу дано знать о героях, обстоятельствах действия, авторском отношении к описываемому? И почему?

3. Проанализируйте сюжет произведения. Какова фабула (рассказываемая история) и как выстраиваются события?

4. Проследите развитие действия (конфликта). Какие противоречия в жизни героев помогают им раскрыться?

5. Насколько закономерен финал произведения? Содержит ли он развязку или остается открытым?

6. Какую роль в развитии художественной идеи играют выбранные автором форма повествования, соотношение частей, ракурс изображения (точка зрения), хронотоп, субъектно-объектная организация?

7. Сделайте вывод о смысле произведения. Оправдалось ли Ваше читательское ожидание, сформировавшееся на первых подступах к тексту произведения?

— II —
**ПРИМЕРЫ АНАЛИЗА
 ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

В данном – практическом – разделе представлены опыты анализа художественных произведений, относящихся к различным родам литературы – лирическому, драматическому, эпическому. Все представленные ниже опыты отражают разнообразие подходов к изучению художественного произведения – от жесткого, математически выверенного, всматривания в его текст до рецептивной, почти что вольной, его интерпретации.

1. Анализ лирического произведения

**«Июльская ночь» В. Брюсова:
 ритмический рисунок, клаузулы и словоразделы**

1. Алый бархат вечереет,
2. Горделиво дремлют ели,
3. Жаждет зелень, и июль

4. Колыбельной лаской млеет...
5. Нежно отзвуки пропели...
6. Разостлался синий тюль.

7. Улетели феи – холить
8. Царство чары шаловливой,
9. Щебет едких эпиграмм.

10. Начинает сны неволить,
11. Мирю льет нетерпеливый
12. Юга ясный фимиам.

*Ритмический Место пиррихия в стихе
 рисунок (указана стопа)*

— ∪ | — ∪ | ∪ ∪ | — ∪ (3)

∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ (1)

— ∪ — ∪ ∪ ∪ —	(3)
∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪	(1)
— ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪	(3)
∪ ∪ — ∪ — ∪ —	(1)
∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪	(1)
— ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪	(3)
— ∪ — ∪ ∪ ∪ —	(3)
∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪	(1)
— ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪	(3)
— ∪ — ∪ ∪ ∪ —	(3)

Стихотворение написано четырехстопным хореем с нерегулярными осложнениями пиррихиями (регулярность пиррихийев намечается в шести последних стихах произведения) и с системой рифмовки АВсАВс (х2).

Рассмотрим ударные позиции в каждом стихе произведения и словоразделы, выделив мужские и женские окончания (клаузулы):

УДАРНЫЕ ПОЗИЦИИ

СЛОВОРАЗДЕЛЫ

1. 1 3 – 7	2ж — 4ж — — — 8ж
2. — 3 5 7	— — 4ж — 6ж — 8ж
3. 1 3 – 7	2ж — 4ж — — — 7м
4. — 3 5 7	— — 4ж — 6ж — 8ж
5. 1 3 – 7	2ж — — 5ж — — 8ж
6. — 3 5 7	— — 4ж — — 7м
7. — 3 5 7	— — 4ж — 6ж — 8ж
8. 1 3 – 7	2ж — 4ж — — — 8ж
9. 1 3 – 7	2ж — 4ж — — — 7м
10. — 3 5 7	— — 4ж 5м — — 8ж
11. 1 3 – 7	2ж 3м — — — — 8ж
12. 1 3 – 7	2ж — 4ж — — — 7м

Итак, теперь мы можем дать полную характеристику стихового сложения «Июльской ночи»: *СТС, Х4-4ус(3, 6, 9, 12), П (1-3, 2-1, 3-3; 4-1, 5-3, 6-1; 7-1, 8-3, 9-3; 10-1, 11-3, 12-3), Кл 1сл-0сл(3, 6, 9, 12), Кл АВсАВс.*

2. Анализ драматического произведения

«Осенняя скука» Н. Некрасова: фазы действия и конфликт

Правило трех единств – единства действия, времени и места – соблюдено: действие происходит в деревне Ласуковке, в глухой осенний вечер. Пьеса одноактная, художественное время – 2 часа 58 минут (вначале мальчик сообщает, что на часах «шесть часов без четверти», в конце – «сорок три девятого»).

Экспозиция. Начало пьесы наводит на читателя (зрителя) мрачное впечатление (за счет описания интерьера):

Театр представляет комнату, выкрашенную *синей краской* <...> *Диван* и перед ним *круглый стол*, на котором стоит *единственная* сальная свеча, сильно нагоревшая <...> Со двора доносится *завывание осеннего ветра* и *скрип ставней*.

Об остальных вещах, находящихся в комнате, автор поначалу умалчивает, но далее мы узнаем об обстановке больше уже из уст персонажей.

В первой своей реплике Ласуков замечает: *«А еще говорят: человек – царь творения»*. Этой фразой акцентируется, что Ласуков – полноправный хозяин и все в его доме зависят от него: мальчик, повар, портной и т.д. – все они – марионетки в его руках. Сам Ласуков относится к ним без капли уважения или, по крайней мере, свысока смотрит на них. В большей степени это прослеживается в отношениях к мальчику. Мальчик для него – безымянный слуга, которого он каждый раз именуется как ему, хозяину, вздумается: Свечкин, Храпаков, Козыревич, Ключарев, Молчалин, Мухоморов и т.д. – мальчик на все это послушно откликается.

Подозвав к себе мальчика, Ласуков выпытывает у него, что он видит вокруг. Тот отвечает: *«Стол, диван... стулья... свечку, гитару <...> Стены вижу... вас вижу... потолок вижу...»* В этих репликах, постоянно перебиваемых молчанием, подчеркивается скудость всей обстановки. Правда, здесь уже

добавляются к интерьеру стулья и гитара, о которых ранее не было упомянуто автором.

Ласуков заставляет мальчика искать ключ, который выпал у слуги из кармана в тот момент, когда тот по приказу хозяина пытался сплясать, и который Ласуков теперь незаметно взял себе, а затем ради веселья решил обернуть всю ситуацию в собственное развлечение. Здесь, со слов «Подай пороху», и начинается *завязка* действия. Ситуация, нарочно созданная Ласуковым, порождает в свою очередь цепную реакцию.

Завязка. С этого момента все монологи Ласукова – воспоминания о веселом: «Эх, молодость, молодость! И мы были молоды, и в кавалерии служили, и на балах танцевали...» Затея с поиском ключа заканчивается возвращением «потери» мальчику. Однако вряд ли Ласуков делает это из жалости, т. к. в финале истории он наслаждается мальчишеским удивлением:

То-то вы! Я вас пои, корми, одевай, обувай, да я же вам и нянюшкой будь... У, мерзавец! *(При этом он вернул пальцем его нос, отдавая ему ключ.)* Возьми, да потеряй у меня еще раз, так потолчешь воду целую неделю! <...> Не нужно [пороху], ступай.

На этом история с ключом (равно как и с порохом) заканчивается и забывается. Ласукову снова становится скучно, и поэтому следующее его действие – «поманипулировать» поваром Максимом. Ситуация с белым языком комична: «В маляры вместо поваров, в маляры – никуда больше не годен, – рассуждает Ласуков. – Потолки белить, крыши красить. Вот упадешь с крыши, расшибешься – туда тебе и дорога. Что мне с тобой делать? <...> Пошел, садись под окошком и пой петухом! да положи у меня еще раз грибов!!»

Окончив историю с поваром, Ласуков берет за домоправительницу Анисью: ему не столь важна шуба, сколько заставить всех что-нибудь сделать ради его веселья.

Ласуков *(прислушиваясь к общей тревоге и потирая руки)*. Ну, теперь пошли щелкать дверьми, отодвигать ящики, ключами греметь... засуетились, забегали... *(Заслышав*

тяжелые шаги Анисьи, он спешит принять спокойное выражение).

Ласуков играет со всеми оттого, что ему просто скучно. Далее следуют скотница Татьяна, дворецкий Егор, портной Дмитрий... Все они – объекты насмешек хозяина, ибо когда ему хочется спать, он, наконец-то, отпускает всех прочь.

Кульминация и развязка. Заканчивая историю с шубой (даже «не докончив выговора»), Ласуков начинает скучать от своего развлечения со слугами. «Лентяй! Лежебоки! – восклицает он. – Только есть!.. *(Ленивый голос плохо повинуется ему. Не докончив выговора, он умолкает.)* <...> Ступай». Активность Ласукова прекращается, и он вновь ложится спать. Финальная сцена по обстановке напоминает начальную:

Дмитрий уходит. Наступает тишина. Ласуков то закрывает, то открывает глаза, потягивается, зевает. Ветер продолжает выть, ставни скрипят, дождь стучит в крышу и окна.

Конфликт. Сами обстоятельства порождают конфликт (внешний), герой (Ласуков) так же, как и все, пассивен (его активность мнимая). Слуги являются его жертвами, но и он есть жертва осенней скуки, т. к. именно она, скука, побуждает его, помещика Ласукова, к подобным действиям, порождая череду умышленных деяний. Осенняя скука словно ставит эксперимент над ним, а он продолжает его ставить впоследствии над другими. Автор показывает, как все действия происходят последовательно, одно вытекает из другого. Создавая вид активного и бесполезного человека, Ласуков не становится таковым. История с его веселым развлечением и чтением книг (на его полках стоят книги Энгальчева, Кантемира, Удина и др.) показывает, что под маской кроется такой же, как и его подопечные, бездельник и лентяй.

3. Анализ эпического произведения

«На золотом крыльце сидели...» Т. Толстой: текст – интертекст (опыт комментария)

Название рассказа – «На золотом крыльце сидели...» – служит ему одновременно и эпитафией. В качестве названия рассказа автор использует лишь первую строчку считалки, завершая ее многоточием, которое соединяет детство и всю последующую жизнь. Иначе говоря, в многоточии и заключена вся жизнь в целом. В эпитафии сформулирована дальнейшая проблема: от царя до сапожника и портного. «Кто ты такой?» – ребенку на пороге будущего развития предлагается спектр возможностей.

Название произведения – это призма, через которую автор видит выстроенный художественный мир. Первые предложения рассказа: «В начале был сад. Детство было садом» отсылают читателя не только к собственному детству, но и к общекультурному – эпохе библейского зарождения мира.

Жизнь начинается рождением, после которого мир распаивается перед глазами ребенка, а путь в будущее лежит непосредственно через детство (обязательное звено в формировании личности, которая через него начинает свое бытие).

«На золотом крыльце сидели...» – рассказ о детстве, о детских впечатлениях, состоящий из воспоминаний автора. Сад – это самое раннее время, о котором удастся вспомнить повествователю: «Детство было садом <...> без конца и края, без границ и заборов, в шуме и шелесте, от вереска до верхушек солнца. Говорят, рано утром на озере видели совершенно голого человека». Выстраивая свой райский сад, повествователь неоднократно отсылает к библейской легенде создания Земли, создавая мир в той последовательности, в которой его творил Бог, начиная с сотворения бесконечного пространства и заканчивая сотворением человека. Здесь же есть и отсылка к эпизоду грехопадения, когда Адам и Ева впервые узрели свою наготу, вкусив плод от дерева познания добра и зла:

На озере видели *совершенно* голого человека. — И что вы видели? — *Всё*. — Вот это повезло! Такое бывает раз в сто лет. Потому что единственный доступный обозрению голый — в учебнике анатомии — ненастоящий. Содрав по этому случаю кожу, мясной и красный похваляется он перед учениками восьмого класса. Когда (через сто лет) мы перейдем в восьмой класс, он нам тоже все это покажет.

Человек, будучи ребенком, спешит стать взрослым, и ему кажется, что время движется медленно. Шесть-семь лет для героини-ребенка равняется столетию.

Таким же красным мясом старуха Анна Ильинична кормит кошку Мемеку. Мемека родилась уже после войны, у нее нет уважения к еде. В зарослях персидской сирени кошка портит воробьев. Одного такого воробья мы нашли. Кто-то содрал скальп с его игрушечной головки.

Погружаясь в детство, автор резко переходит от одного воспоминания к другому, словно комментирует комментарий. Говорит о саде, кошке, рожденной после войны, затем, забывая про кошку, вспоминает воробья. Повествование строится по аналогии коридора из зеркал, где зеркала — воспоминания. Ребенок еще не ощущает себя личностью, отдельным и единичным *я*, он слит с другими, с миром (говорит: *мы*). Так можно спрятаться за спину другого, если будет страшно, защититься от страшного внешнего мира и, повернувшись к нему спиной, повторять бесконечные слова считалки: «На золотом крыльце сидели...».

«Жизнь вечна. Умирают только птицы». — Ребенок еще не воспринимает всерьез окружающую действительность, говорит и думает по-детски.

«Четыре дачи стояли без оград. Пятая была “собственным домом”». — Ребенок цитирует взрослое выражение, говорит услышанную от взрослого человека фразу. Весь мир в описании автора живой, даже дом:

У дома (а что там внутри?) Вероника Викентьевна — белая огромная красавица — взвешивала клубнику. Красно-зеленый

петух скосил голову, смотрит на нас: что вам, девочки? – «Нам клубники».

Вероника Викентьевна – Царица! Это самая жадная женщина на свете!

Наливают ей заморские вина,
Заседает она пряником печатным,
Вкруг ее стоит грозная стража...

Очарованный ребенок словно оказывается в сказке, разговаривает с животными. Здесь же повествователь упоминает «Сказку о рыбаке и рыбке» Пушкина, показывая что героиня не может отличить реальность от сказки. Сказка прерывается рассказом – поддерживается Пушкиным. Повторяется возвращение к библейским мотивам:

Однажды с такими вот красными руками она вышла из сарая, улыбаясь: «Теленочка зарезала...» «Прочь отсюда! кошмар, ужас – холодный смрад – сарай, сырость, смерть... А дядя Паша – муж такой страшной женщины».

Каин убил Авеля, Вероника Викентьевна – теленочка. Ребенка постигает страх. Чтобы объяснить свое ощущение, он пытается подобрать слова: но не находит нужного: это страшнее смерти, что и символизирует используемое многоочие. Сильный испуг девочки подчеркивается также быстрой сменой мнения о Веронике Викентьевне, которая в глазах героини перевоплощается из «белой огромной красавицы» в «страшную женщину».

Говоря о дяде Паше, Толстая снова изображает мир глазами ребенка: «он старик: ему пятьдесят лет», переплетает быль и сказку: «он служит бухгалтером: встает в пять часов утра и бежит по горам, по долам. Клеенчатые двери, сейфы, накладные – дядипашина работа». Дядя Паша для ребенка целое, это неотъемлемая часть мира (вместо: дядя – функция, Паша – имя).

«После работы возвращается дядя Паша домой, где на огромной кровати о четырех ногах колышется золотоволосая Царица. Но стеклянные ноги мы увидели позднее. Вероника Викентьевна надолго поссорилась с мамой (*кульминация*)

события – А.К.). Дело в том, что летом 1950 года она продала маме яйцо», – с этого момента повествователь резко меняет стиль речи: появляется первая дата; предложение построено уже не по-детски; очевидно, это уже воспоминание взрослого человека о детстве:

Было неременное условие: яйцо сварить и съесть. Но мама подарила яйцо дачной хозяйке. Последствия могли быть чудовищными: хозяйка могла подложить яйцо своей курице, и та в своем курином неведении высидела бы такую же точно уникальную породу кур, какая бегала в саду у Вероники Викентьевны. Хорошо, что все обошлось. Яйцо съели. Но маминой подлости Вероника Викентьевна простить не могла.

Повествователь пытается разыграть трагедию, говоря при этом, что *дело яйца выеденного не стоит*. Прошло пять лет после войны, Вероника Викентьевна боится конкуренции. Обида, по тем временам, понятная. Яйцо здесь выступает в роли яблока раздора, произрастающего, по Библии, на древе познания добра и зла. На глазах у читателя рассказ заметно перестраивается. Сюжетная композиция меняет направление. Если с начала мы наблюдали ее центробежность, то сейчас рассказ набирает центростремительные обороты: повествователь заостряет свое внимание на конкретном событии, выявляется правовой признак рассказа:

Соседи замкнулись: укрепили металлическую сетку на железных столбах, насыпали битого стекла и завели страшного желтого пса. Этого, конечно, было мало. Ведь могла же мама сигануть через забор, убить собаку и, проползая по битому стеклу, с животом, распоротым колючей проволокой, истекая кровью, изловчиться и слабеющими руками вырвать ус у клубники редкого сорта? Ведь могла же добежать с добычей до ограды и последним усилием перебросить клубничный ус папе, который притаился в кустах, поблескивая профессорскими очками?

В тексте произведения будто бы появляются реальные герои (родители Т. Толстой: мать Наталья Михайловна и отец Никита

Алексеевич), повествование отчуждается от сказки. Но это резкое превращение вскоре снова сменяется центробежным повествованием. Все события мифологизируются, используются гротеск и гипербола. Ссора мамы с Вероникой Викентьевной – белой огромной красавицей – находит отражение в мифе о троянской войне. Поднимаясь на более высшую ступень развития, ребенок меняет свое отношение к окружающему миру, разочаровывается в нем. Детство не совсем ушло, оно уходит постепенно, событие за событием. После ссоры из-за яйца мир становится все реальнее и реальнее.

Ночь шла вперед. Где-то в сердцевине дома тихо, как мышь, лежал маленький дядя Паша. Высоко над его головой плыл дубовый потолок, еще выше плыла мансарда, сундуки со спящими в нафталине черными добротными пальто, еще выше – чердак с вилами, ключьями сена, старыми журналами, а там – крыша, рогатая труба, флюгер, луна – через сад, через сон плыли, покачиваясь, унося дядю Пашу в страну утраченной юности.

В этом отрывке наиболее ясно прослеживается мотив утраченного времени. Воссозданная памятью и воображением повествователя декорация куда-то движется, плывет. В тексте настойчиво повторяется глагол «плывет»: *плывет* потолок, *плывет* мансарда, *плывут* крыша, флюгер, луна...

Вскоре появляется и первая фраза о смерти человека: «...Эй, проснись, дядя Паша! Вероника-то скоро умрет». Героиня взрослеет, дает людям наставления и советы:

Ты побродишь без мыслей по опустевшему дому, а потом отгонишь воспоминания и привезешь – для помощи по хозяйству – Вероникину младшую сестру, Маргариту.

О, как на склоне наших лет...

А мы ничего и не заметили, а мы забыли Веронику.

С грустью вспоминая о прошедшем, повествователь делает паузу, пытаясь скрыть основной рефрен рассказа, который едва-едва пробивается сквозь речи автора, Ф. Тютчева, А. Пушкина, П. Ершова.

Мы скакали на одной ножке, лечили царапины слюной, зарывали клады. Пойдем к дяде Паше! Дядя Паша уже ждет, распахнул заветную дверь в пещеру Аладдина. О комната! О дядя Паша – царь Соломон! Рог изобилия держишь ты в могучих руках!

Дядя Паша – в сознании героини – самый удивительный человек на свете: у него есть дом, в котором есть комната, обставленная красивой мебелью. Дядя Паша – мудрый царь, а комната – прекрасное царство. Здесь есть все: «водопад бархата, страусовые перья кружев, ливень фарфора. Дядя Паша садится к роялю и играет лунную сонату. Кто ты, дядя Паша?..» – звучит строчка эпитафии: *кто ты такой?* Этот вопрос задает героиня дяде Паше, точно так же, как священники задали его Иоанну, в Евангелие. На протяжении всего текста повествователь связывает рассказ с библейскими историями, арабскими сказками, сказками Оскара Уайльда и другими. Переданная рассказу загадочность заставляет повествователя как героя задавать бесчисленные вопросы: «...кто дал тебе эту власть над нами, замороженными, кто подарил тебе эти крылья за спиной, осенил горним светом, овеял лунным ветром?..»

«А ты заметила, что у них в доме только одна кровать?» – «А где же спит Маргарита?» – «А может, они спят на этой кровати, валетом?» – «Да ведь любовники бывают только во Франции». Действительно. Это я не сообразила» – здесь мы уже видим, как подростки говорят о любовниках, о Франции, значит – читают романы.

«...Жизнь все торопливее меняла стекла в волшебном фонаре» – жизнь набирает темп, время героине уже не кажется столь медленным, теперь оно бежит. «И нас сразу узнал, и радостно кинулся к нам заждавшийся дефектный натурщик из курса анатомии, щедро протягивая свои пронумерованные внутренности, но бедняга уже никого не волновал» – прошли годы, пролетели «сто лет», и все, о чем раньше так мечтала героиня, кажется ей теперь скучным, блеклым, неинтересным. Рай рушится на ее глазах, детство уходит, но прежняя таинственность все же остается.

«Осень пришла к дяде Паше и ударила его по лицу» – слово «осень» здесь имеет двойственный смысл. «Осень» – время года, но прежде всего этим словом подчеркивается *старость* дяди Паши. «Что ты так суетишься? – обращается героиня к нему. – Ты хочешь показать мне свои сокровища? Ну так и быть. Как давно я здесь не была. Какая же я *старая!* Что же, вот это и было тем, пленявшим?» Исчезает и таинственность, вещи приобретают действительный вид. Героиня осознает утрату: «Вся эта ветошь и рухлядь, обшарпанные крашенные комодики, вытертый плюш, штопаный тюль, дешевые стекляшки. И это пело, переливалось и звало? Как глупо ты шутишь, жизнь! Пыль, прах, тлен».

Выросшая героиня обнаруживает, что волшебный мир ее детства порушен годами, от «пещеры Аладдина» – комнаты соседской дачи – остались только «пыль, прах, тлен». Но среди разрухи уцелели заводные часы: «Над циферблатом, в стеклянной комнатке, съезжились маленькие жители – Дама и Кавалер, хозяева Времени. Дама бьет по столу кубком, и тоненький звон пытается проклонуть скорлупу десятилетий». Часы в тексте появляются не случайно: часы – символ времени.

«...Дядя Паша замерз на крыльце» – многоточие в начале предложения поставлено не случайно, оно соединяет само предложение с названием рассказа, представляя, таким образом, возвращение к его истоку. Многоточие так же является символом жизни, соединяющей рождение и смерть дяди Паши. «Желтый пес тихо прикрыл ему глаза и ушел сквозь снежную крупку в черную высь, унося с собой дрожащий живой огонечек» – пес относит душу покойного дяди Паши в новый сад, в новый Рай, жизненный путь дяди Паши завершен. «Ночи холодны. Пораньше зажжем огни. И Дама времени, выпив до дна кубок жизни, простучит по столу для дяди Паши последнюю полночь».

Повествование, начавшее рассказ ассоциациями Ветхого Завета, завершает его намеком на образ, известный как элемент гефсиманской молитвы Христа, т. е. моление о чаше. Эдемский сад, в конечном счете, превращается в Гефсиманский.

— III —
ПРИЛОЖЕНИЕ

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО КУРСУ

Основная литература*

1. *Хализев В. Е.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999.
2. *Волков И. Ф.* Теория литературы. – М.: Просвещение; Владос, 1995.
3. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Академия, 2004.
4. *Тмарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М.: РГГУ, 1999.

Дополнительная литература**

1. *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989.
3. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. – М.: Искусство, 1986.
4. *Медведев П. Н.* (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993.
5. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Он же.* Эпос и роман. – СПб.: Азбука-классика, 2000. – С. 11–193.

* Порядок нумерации основной литературы приводится по принципу 'от большего к меньшему': наиболее полезные издания рекомендованы в первую очередь.

** Нумерация дополнительной литературы соответствует алфавитному порядку и другого значения не имеет.

6. *Богомолов Н. А.* Краткое введение в стиховедение. – М.: Факультет журналистики МГУ, 2009.
7. *Борев Ю. Б.* Эстетика. – М.: Феникс, 1997.
8. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.
9. *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. – М.: Гослитиздат, 1961.
10. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963.
11. *Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы. – М.: Искусство, 1978.
12. *Выготский Л. С.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1986.
13. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994.
14. *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996.
15. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. – М.: РГГУ, 1999.
16. *Гаспаров М. Л.* С русского на русский: «Переводчик» Д. С. Усова // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана / Отв. ред. А. Мальц. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1992. – С. 434–439.
17. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. – М.: Интрада, 1997.
18. *Гиришман М. М.* Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. – М.: Высшая школа, 1981.
19. *Гиришман М. М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
20. *Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. – М.: Советский писатель, 1982.
21. *Гиришман М. М.* Стилль как литературоведческая категория. – Донецк: ДонГУ, 1984.
22. *Гудков Л., Дубин Б., Страда В.* Литература и общество: введение в социологию литературы. – М.: РГГУ, 1998.

23. *Давыдова Т. Т., Пронин В. А.* Теория литературы. – М.: Логос, 2003.
24. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2-х т. Т.1–2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
25. *Жинкин Н. И.* Язык – речь – творчество. – М.: Лабиринт, 1998.
26. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. – Л.: Советский писатель, 1975.
27. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.: Прогресс, 1996.
28. *Зенкин С. Н.* Введение в литературоведение: Теория литературы. – М.: РГГУ, 2000.
29. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
30. *Кораблев А. А.* Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления. – Донецк: Лебедь, 1997.
31. *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвузовский сборник. – Куйбышев: Изд-во КуГУ, 1981. – С. 39–53.
32. *Косиков Г. К.* Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 1984. – С. 155–204.
33. *Левин Ю. И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998.
34. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988.
35. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб, 1996.
36. *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // *Он же.* Избранные статьи: В 3-х тт. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 203–215.
37. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // *Он же.* Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998.

38. *Маймин Е. А.* О русском романтизме. – М.: Просвещение, 1975.
39. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. – М.: Наследие, 1994.
40. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.
41. *Перепелкин М. А.* Анализ лирического произведения. – Самара: Самарский университет, 2001.
42. *Перепелкин М. А.* История русского литературоведения XX века. – Самара: Самарский университет, 2006.
43. *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1978.
44. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 7–313.
45. *Пропт В. Я.* Морфология «волшебной» сказки. – М.: Лабиринт, 1998.
46. *Путилов Б. Н.* Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997.
47. *Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. – Саратов: СГУ, 1990.
48. *Рымарь Н. Т., Скобелев В. П.* Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Логос, 1994.
49. *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? Слова. – Минск: ООО «Попурри», 1999.
50. *Скобелев В. П.* Слово далекое и близкое: Народ. Герой. Жанр: [Очерки по поэтике и истории литературы]. – Самара: Книжное изд-во, 1991.
51. Семиотика и художественное творчество / Под ред. Ю. Я. Барабаша, Е. М. Мелетинского, Л. Нире, М. Саболочи. – М.: Наука, 1977.
52. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001.
53. Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975.
54. Теория литературных стилей: В 4-х кн. Кн.4.: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982.
55. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3-х т. – М.: Наука, 1962–1965.

56. Теория метафоры: Сборник / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990.
57. Тимофеев Л. И. Слово в стихе. – М.: Советский писатель, 1982.
58. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 1999.
59. Тэн И. Философия искусства / Пер. с франц. А. Н. Чудинова. – М.: Республика, 1996.
60. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука-классика, 2000.
61. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006.
62. Фарыно Е. Введение в литературоведение. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.
63. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000.
64. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998.
65. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983.
66. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.
67. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Л.: Советский писатель, 1969.
68. Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. статей. – Л.: Художественная литература, 1969.
69. Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987.
70. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978.
71. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990.
72. Юнг К.-Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992.

ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Трактаты, научные труды, вынесенные на практические занятия:

1. *Аристотель*. Поэтика
2. *Буало Н.* Поэтическое искусство
3. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии
4. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды
5. *Бахтин М. М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа)

Художественные произведения, вынесенные на практические занятия:

1. *Пушкин А. С.* «Певец»
2. *Лермонтов М. Ю.* «Герой нашего времени»
3. *Маяковский В. В.* «Флейта-позвоночник»
4. *Бунин И. А.* «Легкое дыхание»
5. *Шекспир У. Д.* «Гамлет»
6. *Вампилов А. В.* «История с метранпажем»
7. *Толстая Т. Н.* «Свидание с птицей»

Тема 1. СПЕЦИФИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

Обсуждение трактата Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»

Вопросы для обсуждения:

1. Отличие трактовки мифа о Лаокооне скульпторами и Вергилием:
 - а) какие объяснения этих различий предполагались до Лессинга?
 - б) в чем причина этих различий по Лессингу?
 - в) как аргументирует Лессинг свою точку зрения на проблему датировки этих произведений?
2. Специфика пластики и поэзии:
 - а) почему возможности поэзии шире?
 - б) как поэт и художник изображают мир?
3. Какие мысли Лессинга, на Ваш взгляд, устарели, а какие остались современными?

Тема 2. МИМЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ИСКУССТВА

Обсуждение трактата Аристотеля «Поэтика»

Вопросы для обсуждения:

1. Аристотелевское учение о мимесисе:
 - а) Аристотель о средствах, предметах и способах подражания как мерах различения искусств.
 - б) какие три типа подражания выделяет Аристотель?
2. Трагедия. Понятие о катарсисе. Развитие трагедии. Составные части трагедии. Единство действия и времени в трагедии. Конфликт. Значение завязки и развязки.
3. Комедия. Развитие комедии.
4. Эпос и трагедия (сравнительная характеристика).

Тема 3. КЛАССИЦИСТСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА

Обсуждение трактата Н. Буало «Поэтическое искусство»

Вопросы для обсуждения:

1. Буало о поэтических жанрах (элегия, ода, сонет, эпиграмма, баллада и др.)
2. Соотношение смысла и рифмы в стихосложении.
3. Трагедия. Ее возможности и задачи. Сюжет в трагедии. Правда и правдоподобие. Единство действия. Характер трагического героя.
4. Комедия. Два типа греческой комедии. Эстетические пристрастия. Задачи комедии в свете концепции Буало.

Тема 4. РОДЫ И ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Обсуждение статьи В. Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды»

Вопросы для обсуждения:

1. Поэзия (литература) как высший род искусства, с точки зрения В. Г. Белинского.
2. Три рода литературы, критерии их различения – с точки зрения В. Г. Белинского.
3. Черты эпоса, лирики, драмы как литературных родов.
4. Проблема взаимопроникновения различных родовых начал.
5. Основные виды (жанры) в эпосе, лирике, драме.

Тема 5. РОМАН КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

Обсуждение статьи М. М. Бахтина «Эпос и роман»

(О методологии исследования романа)

Вопросы для обсуждения:

1. Отличие жанра романа от других жанров.
2. Основные черты эпопеи. «Абсолютное прошлое» и «эпическая дистанция».
3. Роль смеховых жанров в процессе становления романа.
4. Особенности романа.
5. Человек в романе.

Тема 6. СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ ЕДИНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

Вопросы по текстам лирических произведений («Певец»

А. С. Пушкина, «Флейта-позвоночник» В. В. Маяковского):

1. Понятие о лирическом сюжете. Лирическое «я» и формы его выражения.
2. Строфика: метр, ритм, размер, особенности рифмовки.
3. Система метафор. Глагольный ряд. Риторические конструкции.
4. Лирический конфликт, его реализация в сюжетно-композиционном единстве произведения.

Вопросы по текстам эпических произведений («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Легкое дыхание» И. А. Бунина, «Свидание с птицей» Т. Н. Толстой):

1. Фабула и сюжет в произведении.
2. Сюжетно-композиционная организация произведения.
3. Субъектно-объектная организация повествования: «субъект речи» (первичный и вторичный), «носитель речи», «субъект сознания» – их реализация в тексте произведения.
4. Функции хронотопа художественном произведении.

Вопросы по текстам драматических произведений ("Гамлет" У. Д. Шекспира, "История с метранпажем" А. В. Вампилова):

1. Трагедия, комедия, драма, трагикомедия как драматические жанры. Понятие трагического, комического, драматического, трагикомического.
2. Понятие внешнего и внутреннего конфликта. Соотношение коллизии и конфликта в произведении.
3. Стадиальность развития сюжета и драматического действия (экспозиция – завязка – развитие действия кульминация – развязка – постпозиция; пролог и эпилог). Смысл открытого финала в произведении.
4. Правило трех единств как драматургический закон, его соблюдение и нарушение.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Проанализируйте лирическое произведение (по выбору):

1. *Ахматова А. А.* «Мне ни к чему одические рати...»
2. *Блок А. А.* К музе
3. *Бродский И. А.* Пилигримы
4. *Гумилев Н. С.* Заблудившийся трамвай
5. *Левитанский Ю. Д.* «Часы и телефон в их сути сокровенной...»
6. *Лермонтов М. Ю.* «Когда волнуется желтеющая нива...»
7. *Мандельштам О. Э.* Ленинград
8. *Маяковский В. В.* Лиличка! (Вместо письма)
9. *Пастернак Б. Л.* Белая ночь
10. *Пушкин А. С.* «Не дай мне бог сойти с ума...»
11. *Самойлов Д.* Двор моего детства
12. *Тютчев Ф. И.* «Как хорошо ты, о море ночное...»
13. *Фет А. А.* «Шепот. Робкое дыханье...»
14. *Ходасевич В. Ф.* Перед зеркалом
15. *Цветаева М. И.* «Благословляю ежедневный труд...»

2. Проанализируйте драматическое произведение (по выбору):

1. *Булгаков М. А.* Кабала святош
2. *Вампилов А. В.* Утиная охота
3. *Вишневский В. В.* Оптимистическая трагедия
4. *Гоголь Н. В.* Женитьба
5. *Горький А. М.* На дне
6. *Есенин С. А.* Страна негодяев
7. *Лермонтов М. Ю.* Маскарад
8. *Маяковский В. В.* Баня
9. *Островский А. Н.* Волки и овцы
10. *Погодин Н. Ф.* Кремлевские куранты
11. *Пушкин А. С.* Пир во время чумы
12. *Сухово-Кобылин А. В.* Смерть Тарелкина
13. *Чехов А. П.* Медведь
14. *Шварц Е. Л.* Тень
15. *Эрдман Н. Р.* Самоубийца

3. Проанализируйте эпическое произведение (по выбору):

1. *Астафьев В. П.* Конь с розовой гривой
2. *Баратынский Е. А.* Перстень
3. *Бунин И. А.* Господин из Сан-Франциско
4. *Гоголь Н. В.* Пропавшая грамота
5. *Грин А. С.* Огонь и вода
6. *Достоевский Ф. М.* Бобок
7. *Карамзин Н. М.* Бедная Лиза
8. *Паустовский К. Г.* Робкое сердце
9. *Пелевин В. О.* Спи
10. *Пильняк Б. А.* Повесть непогашенной луны
11. *Пушкин А. С.* Станционный смотритель
12. *Толстая Т. Н.* Сюжет
13. *Хармс Д. И.* Старуха
14. *Чехов А. П.* Тапёр
15. *Шукин В. М.* Игнаха приехал

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. В чем заключается специфика науки о литературе?
2. Какова взаимосвязь литературоведения с другими науками?
3. Какое место занимает художественная литература в ряду других искусств?
4. В чем видит Г. Э. Лессинг особенность словесного творчества?
5. В чем заключается проблема границ литературы?
6. Что такое литературность и каковы ее типы?
7. Каким образом Р. О. Якобсон применяет функциональный подход в определении литературности?
8. Как А. Н. Веселовский объясняет происхождение литературных родов?
9. Как различаются аристотелевский и гегелевский принципы классификации литературных родов?
10. Каковы критерии различения родов литературы с точки зрения В. Г. Белинского?
11. В чем специфика поэтического текста в сравнении с обыденной речью?
12. Какова специфика эпоса как рода литературы?
13. Какова специфика драмы как рода литературы?
14. Какова специфика лирики как рода литературы?
15. Как соотносятся эпичность, лиризм, драматизм с литературными родами?
16. В чем, по мнению М. М. Бахтина, заключается особенность романа как литературного жанра?
17. Как соотносятся ритм и метр?
18. Как соотносятся стопа и размер?
19. Чем различаются сингуляристское и плюралистское понимания стиля?
20. Что такое троп?
21. Что такое фигуры речи?

22. Что изучает нарратология?
23. Что такое интертекстуальность?
24. Как различаются фабула и сюжет?
25. Чем различаются субъект и объект речи?
26. Как соотносятся первичный и вторичный субъекты речи?
27. Что такое физическая точка зрения?
28. Что такое временная точка зрения?
29. Что такое идейно-эмоциональная точка зрения?
30. Что такое хронотоп и какова его роль в организации художественного произведения?
31. Что такое композиция?
32. Как соотносятся тема и идея?
33. Что такое мотив?
34. Что такое художественный образ?
35. Как соотносятся форма и содержание?
36. В чем, по мнению М. М. Гиршмана, состоит целостность художественного произведения?
37. Что такое художественная система?
38. Что такое художественный метод?
39. Что понимается под системой персонажей в литературном произведении?

— IV —
ТЕЗАУРУС

Автор (от лат. *auctor* – создатель), понятие многозначное; следует различать: 1) *биографического автора*, т. е. реально существующего человека со своей судьбой и датой рождения (А. С. Пушкин, 1799–1837); 2) *конципированного автора*, т. е. понимаемого как художественный образ создателя (творца) произведения литературы, чьи представления о мире и человеке отражаются во всей структуре создаваемого им произведения (А. С. Пушкин, автор романа «Евгений Онегин»); 3) *образ, персонаж, действующее лицо* художественного произведения, рассматриваемое в ряду других персонажей (образ автора в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»).

Аллегория (от греч. *allos* – иной и *agoreuo* – говорю), вид иносказания; изображение абстрактного понятия или явления через конкретный образ (напр., воплощение хитрости в образе Лисы в сказках или баснях, старости – в образе осени, вечера или заката).

Аллитерация (от лат. *ad* – к, при и *littera* – буква), повтор одинаковых согласных звуков с целью усиления выразительности художественной речи; один из видов звукописи:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом»

Ф. И. Тютчев. «Весенняя гроза»

Алогизм (от греч. *a* – отрицательная частица и *logismos* – разум, рассудок), художественный прием, нарушение логической связи в литературной речи. Разновидностями А. являются: несоответствие синтаксической и смысловой структуры речи; нарушение логической связи между речевыми оборотами, фразами, репликами, отдельными частями диалога; противопоставление предметов и свойств, не заключающих в себе ничего противоположного, или сопоставление предметов и свойств, лишенных всякого сходства; разрушение причинных связей; движение речи по случайным ассоциациям; бессодержательное или бессмысленное высказывание. А. часто применяется для создания комического эффекта, иррациональности изображаемой действительности, для доказательства от противного некой логичности и, следовательно, истинности позиции автора, понимающего нелогичное словосочетание как образное выражение (напр., название романа Ю. Бондарева «Горячий снег»).

Амфибрахий (⊖ — ⊖, от греч. *amphibrachys* – краткий с обеих сторон), трехсложный стихотворный размер, при котором ударение падает на средний (второй) слог в стопе:

и скуЧно и груСтно и неКокому рУку подАть
в миНУту душЕвной невзГОды
желАнья что пользы напрАсно и вЕчно желАть
а ГОды прохОдят все лУчшие ГОды

М. Ю. Лермонтов. «И скучно и грустно»

Анапест (⊖ ⊖ —, от греч. *anapaistos* – отраженный назад), трехсложный стихотворный размер, при котором ударение падает на последний (третий) слог в стопе:

и цветЫ и шмелИ и траВА и колОсья
и лазУрь и полУденный знОй
срок настАнет госПодь сына блУдного спрОсит
был ли счАстлив ты в жИзни земнОй

И. А. Бунин. «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...»

Анафора (от греч. *ana* – опять и *phero* – несу), единоначатие, повтор слова или группы слов в начале нескольких фраз или строф. А. бывает звуковой («Грозой снесенные мосты, / Гроба с размытого кладбища», *А. Пушкин*), морфемной («Черноглазую девицу, / Черногривого коня!», *М. Лермонтов*), лексической («Не напрасно дули ветры, / Не напрасно шла гроза», *С. Есенин*), синтаксической («Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм, / Сижу ль меж юношей безумных, / Я предаюсь моим мечтам», *А. Пушкин*).

Анжамбан (от фр. *enjamber* – перешагнуть), в стихосложении несовпадение синтаксической паузы с ритмической (концом стиха, полустихия, строфы); употребление цезуры внутри тесно связанной по смыслу группы слов:

Мне всё равно, каких среди
Лиц – ошестиниваться пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной – непременно...

М. И. Цветаева. «Тоска по родине! Давно...»

Антитеза (от греч. *antithesis* – противоположение), стилистический прием, основанный на противопоставлении понятий и образов (чаще всего основывается на употреблении антонимов):

Они сошлись. Волна и камень,

Стихи и проза, лед и пламень.
Не столь различны меж собой.

А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»

Антифраз(ис) (от греч. *antiphrasis* – противоположение), стилистический приём, заключающийся в употреблении слова или словосочетания в противоположном смысле, обычно ироническом: «Ну, молодец!» (в качестве упрёка).

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

Динь-дон. Динь-дон.
В переулке ходит слон.
Старый, серый, сонный слон.
Динь-дин. Динь-дон.
Стало в комнате темно.
Заслоняет склон окно.
Или это снится сон?
Дин-дон. Динь-дон.

И. П. Токмакова. «Сонный слон»

Белый стих, нерифмованные стихи, метрически организованные через систему ритмически повторяющихся акцентов, т. е. имеющий определенный размер: белый ямб, белый анапест, белый дольник и т. д. Б. с. широко распространен в устном народном творчестве.

Я пришлА к поЭту в гОсти
рОвно пОлдень воскресЕньЕ
тИхо в кОмнате простОрной
а за Окнами морОз

А. А. Ахматова. «Я пришла к поэту в гости...»
(Александру Блоку)»

Верлибр (от фр. *vers libre* – свободный стих), тип стихосложения, для которого характерен отказ от формальных признаков стиховой речи: рифмы, метра, изотонии, изосиллабизма (равенства строк по числу ударений и слогов, свойственного белому стиху), регулярной строфики. Из особенностей стихотворной речи сохраняется деление на строки с паузой в конце каждой строки и ослабленная симметричность речи:

Она пришла с мороза,

Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

А. Блок. Из цикла «Фаина»

Вопрос риторический, вопрос, не требующий ответа (либо ответ принципиально невозможен, либо ясен сам по себе, либо вопрос обращен к условному собеседнику). Р. в. активизирует внимание читателя, усиливает его эмоциональную реакцию.

Герой лирический, персонифицированный образ поэта, чьи переживания, мысли и чувства отражены в лирическом произведении. Представление о Л. г. носит суммарный характер и формируется в процессе приобщения к тому внутреннему миру, который раскрывается в лирических произведениях не через поступки, а через переживания, душевные состояния, манеру речевого самовыражения:

Я московский озорной гуляка.
По всему тверскому околотку
В переулках каждая собака
Знает мою легкую походку.

С. А. Есенин. Из цикла «Москва кабацкая»

Гипербола (от греч. *hyperbole* – переход, избыток), средство художественного изображения, основанное на чрезмерном преувеличении; образное выражение, заключающееся в непомерном преувеличении событий, чувств, силы, значения, размера изображаемого явления: «море слез», «не виделась уже сто лет», «море по колено» и т. п.

Градация (от лат. *gradatio* – постепенность), стилистический прием, расположение слов и выражений, а также средств художественной образности по возрастающей или убывающей значимости. Г. может быть двух видов – возрастающая (восходящая) и убывающая (нисходящая):

Сошка у оратая кленовая,
Омешики на сошке булатные,
Присошечек у сошки серебряный,
А рогачик-то у сошки красна золота.

Былина о Вольге и Микуле

Муха! меньше мухи! уничтожился в песчинку.

Н. В. Гоголь

Гротеск (от фр. *grotesque*, итал. *grottesco* – причудливый), причудливое смешение в образе реального и фантастического, прекрасного и безобразного, трагического и комического – для более впечатляющего выражения творческого замысла. Примерами Л. г. могут служить повесть Н. В. Гоголя «Нос» или «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Э. Т. А. Гофмана.

Дактиль (– ∪ ∪, от греч. *daktylos* – палец), трехсложный стихотворный размер, при котором ударение падает на первый слог в стопе:

тУчки небЕсные вЕчные стрАнники
стЕпью лазУрною цЕпью жемчУжною
мЧИтесь вы бУдто как Я же изгнАнники
с мИлого сЕвера в стОрону Южную

М. Ю. Лермонтов

Деталь (от фр. *detail* – часть), подробность, подчеркивающая смысловую достоверность произведения достоверностью вещественной, событийной, конкретизируя тот или иной образ. Среди писателей, мастерски использовавших деталь, – А. П. Чехов и Н. В. Гоголь.

Дольник (от русск. *доля*), вид тонического стиха, в единицах которого совпадает только число ударных слогов; как размер Д. строится на основе основных метров, но с систематическими ритмическими сбоями. Д. достигает расцвета и популярности в первые десятилетия XX в.

Драма (от греч. *drama* – действие), 1) один из трех родов литературы, определяющий произведения, предназначенные для сценического воплощения. Отличается от *эпоса* тем, что имеет не повествовательную, а диалогическую форму; от *лирики* – тем, что воспроизводит внешний по отношению к автору мир; подразделяется на жанры: *трагедия*, *комедия*, *драма*; 2) литературный жанр преимущественно бытовой сюжетики (в противоположность трагедии, где герой находится в исключительных обстоятельствах). Д. изображает частную жизнь человека, конфликт произведения, как правило, связан с внутрисемейными противоречиями. Яркий пример – мещанская драма Дж. Лилло, Д. Дидро, П.-О. Бомарше, Г. Э. Лессинга, Ф. Шиллера.

Жанр литературный (от фр. *genre* – род, вид, племя), тип литературы по признаку содержания и эмоциональной характеристики

(напр., эпистолярный ж., детективный Ж., мелодраматический Ж., фэнтезийный Ж. и т. д.).

Завязка, событие, которое определяет возникновение конфликта литературного произведения. Как правило, З. совпадает с началом произведения.

Звукопись, прием усиления изобразительности текста путем звукового построения фраз, соответствующего воспроизводимой сцене. В З. используются аллитерации, ассонансы, звуковые повторы. Разновидностью З. является *звукоподражание* – использование звуковых сочетаний, способных отразить звучание описываемых явлений, сходных по звучанию с изображаемым в художественной речи (напр., «гром грохочет», «ревут рога», «кукушки кукованье», «эха хохотанье» и т. д.).

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

Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение), истолкование, объяснение идеи, темы, образной системы и других составляющих художественного произведения в литературе и критике.

Клаузула (лат. *clausula* – заключение, концовка), ритмическое окончание строки стиха, начинающееся с последнего ударного слога. К. бывают мужскими (если ударение падает на последний слог – *красотА*), женскими (если после последнего ударного имеется один безударный слог – *красОтка*), дактилическими (если имеется два безударных слога – *красОтками*), гипердактилическими (при наличии трех безударных слогов – *прихлОпывая, притОпывая*).

Коллизия (от лат. *collisio* – столкновение), противоречия, имеющиеся в потенциале действия и порождающие конфликт.

Комедия (от греч. *komos* – веселая процессия и *ode* – песня), жанр драматического рода литературы, средствами сатиры и юмора высмеивающий пороки общества и человека.

Композиция (от лат. *compositio* – составление), расположение, чередование, соотношение и взаимосвязь частей литературного произведения.

Конфликт (от лат. *conflictus* – столкновение), открытое осуществление коллизии в острой борьбе (интересов, страстей, идей, характеров и проч.), представленной как единый и логически законченный процесс.

Кульминация (от лат. *culmen* – вершина), сцена, событие, эпизод, где коллизия достигает наивысшего напряжения и происходит

решающее столкновение между характерами и устремлениями героев, после чего в сюжете начинается переход к развязке.

Лейтмотив (от нем. *leitmotiv* – ведущий мотив), выразительная деталь, конкретный художественный образ, многократно повторяемый, упоминаемый, проходящий сквозь отдельное произведение или все творчество писателя.

Лирика (от греч. *lyrikos* – произносимый под звуки лиры), один из трех родов литературы, отражающий жизнь при помощи изображения единичных состояний, мыслей, чувств, впечатлений и переживаний человека, вызванных теми или иными обстоятельствами. В центре художественного внимания Л. – образ-переживание. Характерные особенности Л.: ритмичность, отсутствие фабулы, небольшой размер, ясное отражение переживаний лирического субъекта.

Литота (от греч. *litotes* – простота), 1) прием преуменьшения явления или деталей его, «обратная гипербола» (напр., сказочный «мальчик-с-пальчик» или «мужичок ... в больших рукавицах, а сам с ноготок» Н. Некрасов); 2) прием характеристики того или иного явления не прямым определением, а отрицанием противоположного определения: «Ключ к природе не потерян, / Не напрасен гордый труд» (В. Шаламов).

Мелодрама (от греч. *melos* – песня и *drama* – действие), жанр литературы, произведения которого раскрывают духовный и чувственный мир героев в особенно ярких эмоциональных обстоятельствах на основе контрастов: добро – зло, любовь – ненависть, верность – предательство и т. п.

Метафора (от греч. *metaphora* – перенос), переносное значение слова, основанное на употреблении одного предмета или явления другому по сходству или контрасту: «Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой» (А. С. Пушкин). Разновидностью М. является *олицетворение*. М. могут быть: *лексическая* (стертая), в которой прямое значение полностью уничтожено – «дождь идет», «время бежит», «стрелка часов», «дверная ручка»; *простая*, построенная на сближении предметов или по одному какому-либо общему признаку – «град пуль», «говор волн», «заря жизни», «ножка стола»; *реализованная* – буквальное понимание значений слов, составляющих метафору, акцентирование прямых значений слов – «Да на вас же лица нет – на вас только рубашка и брюки» (С. Соколов); *развернутая* – распространение метафорического образа на несколько фраз или на все произведение (напр., стихотворение А. С. Пушкина «Телега жизни» или «Он долго не мог уснуть: оставшаяся шелуха слов

засоряла и мучила мозг, колола в висках, никак нельзя было от нее избавиться» (В. Набоков).

Метод художественный (от греч. *methodos* – путь, способ исследования, изложения), совокупность наиболее общих принципов эстетического освоения действительности, которое устойчиво повторяется в творчестве той или иной группы писателей, образующих направление, течение или школу.

Метонимия (от греч. *metonimiya* – букв. «перенос имени», переименование), сближение, сопоставление понятий по смежности, когда явление или предмет обозначаются с помощью других слов и понятий: «стальной оратор дремлет в кобуре» (револьвер); «сычок запел» (скрипач заиграл на своем инструменте).

Метр (от греч. *metron* – мера), упорядоченное чередование в стихе сильных мест (иктов) и слабых, по-разному заполняемых. Так, в силлабо-тоническом анапесте сильные места приходятся на каждый третий слог и заполняются исключительно ударными слогами (ударение здесь является константой), а слабые – на промежуточные слоги и заполняются преимущественно безударными слогами (безударность здесь является доминантой). М. в таком значении слова имеется в силлабо-тоническом стихосложении и отсутствует в силлабическом и тоническом.

Миф (от греч. *mythos* – предание), произведения народной фантазии, олицетворяющие действительность в образе богов, демонов, духов. М. предшествует религиозному и научному осмыслению мира.

Монолог внутренний, оглашение мыслей и чувств, раскрывающих внутренние переживания персонажа, не предназначенные для слуха других, когда персонаж говорит как бы сам с собой, «в сторону».

Мотив (от лат. *moveo* – двигаю), мельчайший элемент сюжета, стабильный и бесконечно повторяющийся, сущностный для понимания авторской концепции. Из многочисленных М. складываются различные сюжеты. Данное значение термина чаще используется в отношении фольклорных и классических произведений (напр., М. дороги, М. поиска пропавшей невесты, М. смерти в «Сказке о мертвой царевне...» А. С. Пушкина, М. холода в «Легком дыхании» И. А. Бунина).

Направление литературное, совокупность фундаментальных духовно-эстетических принципов многих писателей, а также ряда группировок и школ, их программно-эстетических установок, используемых средств. В борьбе и смене Н. наиболее отчетливо выражаются закономерности литературного процесса. Принято выделять следующие литературные Н.: классицизм, сентиментализм,

натурализм, романтизм, символизм, реализм (в котором выделяют ренессансный Р., просветительский Р., критический Р. и социалистический Р.). Н. х. часто отождествляется с *художественным методом*. Разновидностью Л. н. является *литературное течение*.

Образ вечный, образ из произведения классики мировой литературы, выражающий определенные черты человеческой психологии, ставший нарицательным именем того или иного типа: Фауст, Плюшкин, Обломов, Дон Кихот, Митрофанушка и т. д.

Образ художественный, одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ восприятия, отражения и преобразования действительности. О. также называется любое явление, творчески воссозданное автором в художественном произведении.

Объект речи, то, что изображено, и о чем рассказывается. Точкой зрения С. р. определяется тема, идея, характер воздействия на адресата, стилистические особенности речи.

Оксюморон (оксиморон) (от греч. *oxymoron* – остроумно глупое), фигура, основанная на сочетании противоположных по значению слов с целью необычного, впечатляющего выражения какого-либо нового понятия, представления: «горячий снег», «скупой рыцарь», «пышное природы увяданье» и т. п.

Отступление лирическое, отклонение от описаний событий, характеров в эпическом или лиро-эпическом произведении, где автор (или лирический герой, от имени которого ведется повествование) выражает свои мысли и чувства по поводу описываемого, свое отношение к нему, обращаясь непосредственно к читателю.

Пафос (от греч. *pathos* – страдание, страсть, возбуждение), высшая точка подъема воодушевления, эмоционального чувства, восторга, достигнутая в литературном произведении и в восприятии его читателем, отражающая значительные события в обществе и духовные взлеты героев.

Пейзаж (от фр. *pay*s – страна, местность), изображение в литературном произведении картин природы как средство образного выражения замысла автора.

Пиррихий (от греч. *pyrrichios* – военная пляска), вспомогательная стопа из двух кратких или безударных слогов, заменяющая стопу ямба или хореев; отсутствие ударения в ямбе или хорее: «Я к вам пишу...» (А. С. Пушкин).

Подтекст, смысл, скрытый «под» текстом, т.е. не выраженный прямо и открыто, а вытекающий из повествования или диалога.

Поэтика (от греч. *poietike* – поэтическое искусство), наука о структуре художественного произведения, соотношении и единстве различных ее аспектов; совокупность мира произведения и средств его создания в конкретном произведении, творчестве одного писателя или литературного направления.

Прототип (от греч. *protos* – первый и *typos* – отпечаток, оттиск), реальный человек, послуживший автору натурой для создания образа литературного героя.

Пьеса, общее обозначение предназначенного для сценического представления литературного произведения – трагедии, драмы, комедии и т.п.

Развязка, завершающая часть развития коллизии, где разрешается, приходит к логическому образному завершению конфликт произведения.

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

Реминисценция (от греч. *reminiscensio* – отрывочные, смутные воспоминания), использование в литературном произведении выражений из других произведений или фольклора; порой заимствованное выражение бывает несколько изменено (Ср.: «Город пышный, город бедный» А. С. Пушкина о Санкт-Петербурге и «Город чудный, город древний» Ф. Н. Глинки о Москве).

Рефрен (от фр. *refrain* – ломать), повторение какого-либо стиха или ряда стихов в конце строфы (в песнях – припев).

Ритм (от греч. *rheo* – теку), постоянное, мерное повторение в тексте ударных и безударных слогов; реальное звуковое строение конкретной стихотворной строки (в противоположность отвлеченной метрической схеме).

Рифма (от греч. *rhythmos* – такт, стройность, соразмерность, пропорциональность), звуковой повтор в двух или более стихах преимущественно на конце. В отличие от других звуковых повторов Р. всегда подчеркивает ритм, членение речи на стихи. Существуют различные системы рифмовки – парная (aabb), перекрестная (abab), кольцевая (abba), сквозная (aaaa) – и их комбинации в поэтическом произведении.

Род литературный, один из основных разделов в систематике литературных произведений, определяющих три разные формы: эпос, лирику и драму.

Силлабическое стихосложение (от греч. *syllabe* – слог), слоговая система стихосложения, основанная на равенстве числа слогов в каждом стихе с обязательным ударением на предпоследнем слоге; равностопное. Длина стиха определяется количеством слогов:

Не люби́ти тяжело
И люби́ти тяжело,
А тяжеле́е всего
Любя́ любовь не достать.

А. Д. Кантеми́р

Силлабо-тоническое стихосложение (от греч. *syllabe* – слог и *tonos* – ударение), слогоударная система стихосложения, которая определяется количеством слогов, числом ударений и их расположением в стихотворной строке. Основана на равенстве числа слогов в стихе и упорядоченной смене ударных и безударных слогов.

Символ (греч. *symbolon* – знак), образ, выражающий смысл какого-либо явления в предметной форме.

Синекдоха (от греч. *synekdoche* – соотнесение), троп, стилистический прием, состоящий в употреблении части вместо целого, частного вместо общего и наоборот (напр., «очаг» вместо «дом», «грошовый» вместо «дешевый» и т. д.).

Система художественная, тип духовно-практического освоения мира, который имеет свою содержательную структуру, особенности художественной формы и составляет качественно своеобразный этап в поступательном художественном развитии.

Спондей, (от греч. *spondeios* – возлияние), сверхсхемное ударение в двусложной стопе в русском силлабо-тоническом стихосложении; не является самостоятельной стопой. В русской поэзии спондеи встречаются гораздо реже, чем пиррихии. С. создает заметный ритмический перебой и тем самым выделяет тот или иной стих из ряда соседних; используется как средство подчеркивания нужного стиха или даже отдельного слова. В большинстве случаев спондеи приходятся на начало стиха: «Мне мил мой стол, он право мне даст...» (М. Ю. Лермонтов).

Стопа (от греч. *πους*, лат. *pes* – нога, ступня), устойчивое (упорядоченное) соединение ударного слога с одним или двумя безударными, которые повторяются в каждом стихе. Стопа может

быть двухсложной (ямбической, хорейской) и трехсложной (дактилической, амфибрахической, анапестической).

Строфа (от греч. *strophe* – поворот), сочетание стихов, образующее ритмическое и синтаксическое целое, объединенное определенной системой рифмовки. Часто С. имеет законченное содержание и синтаксическое построение; отделяется одна от другой увеличенным интервалом.

Субъект речи (от лат. *subjectum* – то, что лежит в основе), лицо, которому принадлежит то или иное высказывание, тот, кто изображает и описывает что-либо. Выделяются первичный и вторичный С. р. *Первичный С. р.* – повествователь или рассказчик в эпическом произведении, его речь организует художественное произведение, в нее включаются речи персонажей; *вторичный С. р.* – персонаж, которому принадлежит высказывание в эпическом произведении, речь которого включена в речь повествователя.

Субъект сознания, тот, чье сознание выражается в конкретном отрывке текста.

Сюжет (от фр. *sujet* – предмет), выстроенная автором система событий, составляющих содержание художественного произведения, в их композиционном решении.

Тема (от греч. *thema* – положенное в основу), круг явлений и событий, образующих основу произведения; то, о чем повествует автор и к чему хочет привлечь основное внимание читателей.

Течение литературное, совокупность творческих личностей, для которых характерны идейно-художественная близость и программно-эстетическое единство (напр., применительно к русскому романтизму говорят о философском, психологическом и гражданском течении); часто отождествляется с литературной группировкой и школой.

Тип литературный (от греч. *typos* – отпечаток), литературный герой, воплощающий собой определенные черты того или иного времени, общественного явления, социального строя или социальной среды («лишние люди» – Евгений Онегин, Печорин; «маленький человек» – Акакий Башмачкин, Макар Девушкин и т. д.).

Тоническое стихосложение (от греч. *tonos* – ударение), система стихосложения, в основе которой равенство ударных слогов в стихах. Длина строки определяется количеством ударных слогов, а число безударных слогов – произвольное:

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

А. А. Блок

Точка зрения, положение наблюдателя (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, пространстве, языковой среде), которое определяет его кругозор в отношении объема (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания) и в плане оценки воспринимаемого. Т. з. может проявляться на 4-х уровнях: 1) *идеологическая Т. з.* – автор (повествователь, рассказчик, действующее лицо) оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир; напр., в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова личность Печорина дана нам глазами автора, самого Печорина, Максима Максимовича и т.д.; 2) *фразеологическая Т. з.* – автор описывает разных героев различным языком или вообще использует в том или ином виде элементы чужой или замещенной речи при описании; при этом автор может описывать одно действующее лицо с точки зрения другого действующего лица того же произведения, использует свою собственную точку зрения и т.д.; напр., в «Братья Карамазовых» Ф. М. Достоевского различные лица называют Дмитрия Карамазова следующим образом: Дмитрий Карамазов (прокурор или сам о себе); брат Дмитрий или брат Дмитрий Федорович (Алеша, Иван Карамазовы); Митя, Дмитрий (Ф. П. Карамазов, Грушенька); Митенька (городская молва); Дмитрий Федорович (нейтральное наименование); 3) *пространственно-временная Т. з.* – то есть мы можем догадываться о месте (определяемом в пространственных или временных координатах), с которого ведется повествование; напр., в «Бесах» Ф. М. Достоевского автор (рассказчик) в значительной части повествования следует за Ставрогиным, хотя описывает происходящие события не только с его точки зрения; 4) *психологическая Т. з.* – авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие); поведение человека может быть описано двумя принципиально различными способами: с точки зрения какого-то постороннего наблюдателя, в этом случае описывается лишь то поведение, которое доступно наблюдению со стороны («он сделал...», «он сказал...»); с точки зрения его самого («он подумал...», «он почувствовал...»), либо всевидящего наблюдателя, которому дано проникнуть в его внутреннее состояние («казалось, что он подумал...», «он, видимо, знал...» и т.п.).

Трагедия (от *tragos* – козел и *ode* – песнь), жанр драматического рода литературы, основанный на развитии событий, носящем неизбежный характер и приводящем к катастрофическому для персонажей исходу; вид драмы, противоположный комедии по предмету изображения как «высокое» – «низкое» (Аристотель).

Трагикомедия, драматическое произведение, сочетающее в себе черты и трагедии, и комедии, отражающая относительность наших определений явлений действительности.

Тропы (от греч. *tropos* – оборот), слова и выражения, используемые в переносном смысле с целью достичь художественной выразительности речи.

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

Фабула (от лат. *fabula* – басня, рассказ), череда событий, составляющих основу содержания художественного произведения, в их хронологической последовательности.

Характер литературный (от греч. *charakter* – черта, признак, особенность), совокупность черт образа персонажа, литературного героя, в которой индивидуальные особенности служат отражением типического, обусловленного как явлением, составляющим содержание произведения, так и идейным и эстетическим замыслом автора; одно из главных слагаемых литературного произведения.

Хорей (— ◡), (от греч. *choreios* – плясовой), двухсложный стихотворный размер с ударением на первом слоге в стопе:

бУря мглОю нЕбо крОет
вИхри снЕжные крутЯ
тО как звЕрь онА завОет
тО заплАчет кАк дитЯ

А. С. Пушкин. «Зимний вечер»

Хронотон (от греч. *chronos* – время и *topos* – место), изображение единства, взаимосвязи и взаимовлияния времени и пространства в художественном произведении. Х. представляет собой устоявшиеся в культуре представления, с помощью которых человек осваивает окружающую его действительность. Х. показывает, каким образом человек приспосабливается к реальности, существует в ней, преобразует ее. В истории культуры (и соответственно искусства) Х. подвергаются изменениям. Тип Х. во многом определяет жанр произведения, причем в литературе ведущим началом в Х. является время.

Целостность художественная, единство всех уровней художественного произведения (системы персонажей, сюжета, конфликта, композиции, жанра, речевого строя и т. д.), определяющееся авторской идеей.

Экспозиция (от лат. *expositio* – выставление напоказ, изложение), непосредственно предшествующая завязке часть сюжета, представляющая читателю исходные сведения об обстоятельствах, в которых возник конфликт литературного произведения. Чаще всего Э. совпадает с началом произведения.

Элегия (от греч. *elegos* – жалобная песня), лирическое стихотворение, передающее глубоко личные, интимные переживания человека, проникнутые настроением грусти.

Эпитет постоянный (от греч. *epitheton* – приложение, прибавление, прозвание), прилагательное, неразрывно сочетающееся с определяемым словом и образующее при этом устойчивое образно-поэтическое выражение: «синее море», «белокаменные палаты», «красна девица», «ясный сокол», «сахарные уста».

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

Эпос (от греч. *epos* – слово, рассказ, повествование), 1) один из трех родов литературы, определяющим признаком которого является связное описание событий, объективированных от личности повествователя; 2) Э. также называют героические сказания, былины, сказы в народном творчестве.

Эстетика (от греч. *aisthetikos* – относящийся к чувственному восприятию), наука о чувственном познании (совершенной формой которого является красота), изучает общие принципы эстетического освоения мира (в искусстве): природа эстетического, сущность и процесс творчества, функционирование произведений искусства и т. д.

Я лирическое, образ автора-повествователя, существующий исключительно в лирике, соотносимый с автором в рамках лирического стихотворения. Я. л. следует отличать от лирического героя (персонифицированного образа поэта, чьи переживания, мысли и чувства отражены в лирическом произведении), в отличие от которого Я. л. не существует в качестве самостоятельной темы.

Ямб (◡ —), (от греч. *iambos* – название музыкального инструмента), двухсложный стихотворный размер с ударением на последнем (втором) слоге в стопе:

морОз и сОлнце дЕнь чудЕсный
ещЕ ты дрЕмлешь дрУг прелЕстный

А. С. Пушкин. «Зимнее утро»

Учебное издание

Косицин Андрей Александрович

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
основные понятия и термины

Учебное пособие

Редакторская обработка Ю. Н. Литвинова
Доверстка А. В. Ярославцева

Подписано в печать 21.12.2012. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 5,0.
Тираж 100 экз. Заказ . Арт. – 18/2012.

Самарский государственный аэрокосмический университет
имени академика С. П. Королева.
443086 г. Самара, Московское шоссе, 34.

Изд-во Самарского гос. аэрокосмического ун-та
443086 г. Самара, Московское шоссе, 34.

