

**МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН**

**КАРАКАЛПАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени БЕРДАХА**

КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Тексты лекций

МЕТОДИКА ЛИТЕРАТУРНОГО АНАЛИЗА

**(для магистров 2 курса по специальности:
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (русское))**



СОСТАВИЛА:

Аманова А.А.

НУКУС – 2008

Введение

Понятие художественного произведения очень сложно и многопланово. В последнее время его часто заменяют понятием «текст». Произведения могут принадлежать разным родам, разным жанрам, не говоря уже о том, что они создаются в разные эпохи и очень непохожими авторами. Исходя из этого курс включает три большие главы, разделенные на параграфы, посвященные размышлениям о способах рассмотрения произведений эпического, драматического и лирического родов. Каждая из глав предваряется рассуждениями о структуре произведений данного рода и содержит варианты конкретного анализа того или иного произведения в разных аспектах.

Все главы включают сведения о жанрах, существующих в пределах того или иного рода, некоторые соображения о способах их понимания и анализа.

В двух параграфах первой главы трактуются, кроме того, понятия *метод* и *стиль*, сущность которых разъясняется на материале эпических произведений. Предложенные обобщения и определения могут быть использованы и при рассмотрении драматических и лирических произведений.

Цели и задачи: вооружить магистрантов навыками научного анализа художественной литературы, расширить представления и природе художественного слова, специфики родов и жанров литературы, творческой индивидуальности писателя.

Задачи:

1. Основная задача курса заключается в том, чтобы на конкретных примерах методически ясно показать и объяснить, какими могут быть принципы такого анализа;
2. Задача – показать, как общие законы художественного творчества преломляются в создание конкретного произведения;
2. Формировать личностное отношение магистрантов к творчеству писателей;
3. Привить навыки обобщения самостоятельной оценки.

Лекция № 1.Произведение и текст.

План:

1. Понятие о тексте
2. Соотношение понятий текста и произведения
3. Сущность «модели»

Как было сказано во введении, в последнее время синонимом понятия «художественное произведение» нередко выступает понятие текст. Это слово в переводе с латинского означает – нечто **сплетенное, ткань**. Так его обычно и употребляли, имея в виду словесную ткань произведения. Термин «текст» как синоним или аналог понятия «произведение» вошел в обиход в конце 60-х годов с появлением работ семиотической ориентации и в первую очередь трудов Ю.М. Лотмана. Семиотика, говоря очень кратко, рассматривает различные явления как знаковые системы, несущие в себе ту или иную информацию и способные передавать эту информацию, т.е. выполнять коммуникативные функции. В таком случае они называются текстом. При этом толковании понятие текста расширяется: текстом может считаться светофор, передающий разные сигналы; устоявшиеся явления быта, например свадебные обряды; тип поведения в определенной ситуации, например на дворянском балу или дипломатическом приеме. Текстом может быть признано и художественное произведение как целое, ибо оно несет в себе информацию-содержание и выполняет коммуникативную функцию, т.е. рассчитано на восприятие читателя. Но мы оставляем при этом за текстом его исконное, традиционное значение как одной из сторон художественного произведения – словесной организации, весьма сложной и неоднородной.

Не отождествляя целиком понятия, **текст** и **произведение**, как это предусматривает семиотика, нельзя не согласиться с тем, что художественное произведение представляет собой систему, в которой есть разные грани и стороны, конечно же, связанные между собой. Таковую систему часто называют структурой, имея в виду два момента: наличие компонентов, составляющих структуру, и принцип их взаимосвязи между собой. Естественно, что эти компоненты выявляются и вычленяются чисто логически, в силу чего издавна принято говорить о содержании и форме как двух переходящих друг в друга моментах или ипостасях целого.

Действительно в реальном бытии произведения содержание и форма не существуют отдельно и независимо друг от друга, составляя единство. Это означает, что каждый элемент являет собою двустороннюю сущность: будучи компонентом формы, он несет смысловую нагрузку. Например, любая портретная деталь («бархатные глаза княжны Мэри», по определению Печорина), указывая на внешние качества героини, свидетельствует о каких-то особенностях ее

внутреннего облика. В силу этого ученые предпочитают говорить не о содержании и форме как таковых, а о содержательности формы, или содержательной форме, а при рассмотрении произведения использовать еще более нейтральные понятия – план содержания и план выражения.

Предваряя анализ произведения, целесообразно ввести также понятие **модели**. Активизация и частотность употребления данного понятия в современном литературоведении тоже связана со структурно-семиотическими идеями, в частности, с рассуждениями Ю.М. Лотмана и его коллег о принципах моделирования жизни в искусстве и отражении этих процессов в сочинениях научного типа. Ю.М. Лотман подробно излагает свои представления на эту тему, подчеркивая значимость самого термина «модель» и определяя важнейшие признаки **художественной модели** (художественного произведения): «Структура модели, которая воспринимается как тождественная структуре объекта, вместе с тем является отражением структуры сознания автора, его мировоззрения. Рассматривая произведение искусства, мы получаем представление о структуре объекта. Но одновременно пред нами раскрывается и структура сознания автора, и созданная этим сознанием структура мира. Произведение искусства является одновременно моделью двух объектов – явления действительности и личности автора».

В этих ключевых для ученого суждениях о нетождественности объекта (действительности) и художественной модели за счет присутствия в ней сознания автора, а также о структурности всех трех компонентов – объекта, сознания автора и вновь созданной модели – фиксируется знаково-коммуникативная природа искусства. Данное понятие, скорее всего, соотносится с понятием «модель мира», под которым понимается художественный мир, или мир художественного произведения.

Но у Лотмана есть еще более важная для нас мысль – о наличии и значении **логической, научно модели**: «Научная модель, как правило, создается тогда, когда путем анализа выработано уже определенное представление о структуре объекта или элементах, ее составляющих. Таким образом, созданию научной модели предшествует аналитический акт». (Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 48 - 50).

Однако понятие модели существует в науке очень давно. Модель, по определению С.И. Ожегова, это: 1) образец какого-либо изделия; 2) уменьшенное (или в натуральную величину) воспроизведение или макет чего-нибудь: корабля, машины, здания; 3) схема какого-нибудь физического объекта или явления – модель атома или искусственного языка (С.И. Ожегов. Словарь русского языка. – М., 1990. – С. 359, первое издание – 1949 г.).

Третье суждение имеет непосредственное отношение к нашему объекту, т.е. художественному произведению. Основываясь на мысли о

системности и структурности художественного текста можно построить научную модель **художественного произведения**, т.е представить его в виде модели, но не физической, как модель корабля, а логической, построенной с помощью слов-понятий, обозначающих разные грани и стороны литературного произведения. При этом модели эпического, драматического и лирического произведений принципиально различаются, как различаются и сами произведения по своей структурной организации.

Эти три типа произведений называют родами литературы, следовательно, каждое отдельное произведение обладает соответствующими родовыми признаками. В науке существуют несколько версий происхождения родов. Это собственно научная проблема, на разъяснение которой в данном случае нет необходимости специально останавливаться. Важно то, что как бы ни объяснялось происхождение эпоса, лирики и драмы как родов литературы, они известны с очень давних пор. Уже в Древней Греции, а затем у всех европейских народов встречаются произведения и эпического, и драматического, и лирического типов, которые и в те времена выступали в разных жанровых формах, многие из которых дожили до нашего времени, видоизменившись и обогатившись. Причина тяготения произведений к тому или другому роду литературы заключается в потребности выразить определенный тип содержания, который предопределяет соответствующий способ выражения.

Лекция 2 ЭПИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

План

- 1 Сюжет в эпическом произведении
- 2 Речь персонажей в эпическом произведении
- 3 Портрет, интерьер, пейзаж

Как уже сказано, любое художественное произведение является собою нечто целое, что называют содержательной формой. При его анализе используют различные принципы и подходы, а основным инструментом анализа являются выработанные наукой термины и понятия, которые обозначают разные грани и стороны произведения как художественного целого. В дальнейшем эти понятия будут охарактеризованы и объяснены, показаны их функции при анализе конкретного произведения.

Попробуем представить эпическое произведение как некую научную или логическую модель, которая имеет вид таблицы, включающей необходимые для анализа понятия и термины.

В таблице представлены все основные компоненты, из которых складывается структура эпического произведения, но компоненты расположены в особом порядке. Этот порядок показывает, во-первых, как компоненты соотносятся между собой, в частности, в какой связи-

сочинения, подчинения или соподчинения они находятся, во-вторых, какой путь (алгоритм) анализа это предполагает. Поэтому цифры в верхней части таблицы идут снизу вверх.

Целесообразно начать осмысление с той ступеньки, где находится тесно взаимосвязанные между собой понятия: персонаж, характер (тип), образ художественный. Выбор именно такого пути и последовательность рассмотрения структуры, начинания с данных понятий, соответствуют логике восприятия текста читателем.

В процессе чтения эпического произведения, будь то повесть, рассказ, роман, очерк, мы знакомимся с действующими лицами, или персонажами. Их может быть всего два, как в рассказе Чехова «Смерть чиновника», а может быть много, как в «Мертвых душах» Гоголя. Кроме того, надо иметь в виду и тех персонажей, которые кем-то упоминаются или о которых говорится. Например, в «Евгений Онегине» вспоминают отца Татьяны Дмитрия Ларина, в первой главе упоминается как приятель Онегина Каверин.

Уже при первом чтении действующие лица, или персонажи, очень часто ассоциируются в нашем сознании с определёнными характерами или типами. Употребляя эти слова, мы, как правило, чувствуем их смысл, но не осознаём его до конца. Поэтому кратко остановимся на разъяснении их сути.

Естественно, что каждый человек неповторим и индивидуален. Но в его внешности, манере говорить, двигаться, жестикулировать, как правило, проявляется нечто общее, постоянное присущее ему и обнаруживающееся в разных ситуациях. Такого рода особенности могут быть обусловлены природными данными (арый человек ходит иначе, чем юноша), особым складом психики (есть люди от рождения темпераментные, активные, а есть флегматичные), но могут быть и приобретенными под действием обстоятельств, общественного положения. Они обнаруживаются не только в способе мыслить и судить о мире, но в манере говорить, ходить, сидеть, смотреть. О некоторых людях можно сказать: он не идёт. А шествует, не говорит, а вещает, не сидит, а восседает. Подобного рода действия, жесты, позы, мимика и является характерными, т.е. обнаруживающими в конкретном, неповторимом - общее и повторяющееся. Портреты работы известных художников обычно и передают характерный облик того или иного лица. Напомним портреты А. С. Пушкина и В.А. Жуковского, написанные художником О. Кипренским, портрет актрисы М.Н. Ермоловой, созданный В. Серовым, Л. Н. Толстого - художником Н. Ге и др.

Понятия «тип» и «типичность», по-видимому, очень близки по значению к понятиям «характер» и «характерность», но подчёркивают большую степень обобщённости, концентрированности того или иного качества в человеке или персонаже. Например, флегматичных, пассивных, не инициативных людей вокруг нас предостаточно, но в

поведении таких, как Илья Ильич Обломов, эти качества проступает с такой обнаженностью, что о присущем ему складе жизни сам автор романа И. А. Гончаров говорит как об обломовщине. Придавая этому слову и соответствующему явлению обобщающий смысл. В том же духе можно сказать о Чичикове и чичиковщине, Хлестакове и хлестаковщине.

От слова «тип» образовано понятие типизация, которое означает процесс создания отдельного героя или целой картины, неповторимых и в то же время обобщенных. Признания типизацию внутренней потребностью и законом искусства и писатели, и учёные утверждают, что типическое само по себе редко присутствует в жизни в том виде, в каком оно нужно искусству. Поэтому писатели - это люди весьма наблюдательные и способные к анализу окружающих лиц и обобщению того, что они видели в разных индивидах. Но ещё важнее, что они люди творческие, т.е. умеющие творить новый мир, воссоздавать ситуации, в которых действуют вымышленные герои. Созданные фантазией художника, демонстрирующие свои поведением и образом мысли общие и существенные тенденции поведения и образа жизни той или иной среды или отдельных субъектов. Таким образом, понятия «характер» и «характерность» необходимы от персонажа, в силу чего это смежные понятия, но не тождественные друг – другу.

Что касается образа, то это понятие особенно часто ассоциируется с понятием характера и заменяет его, например, в тех случаях, когда говорят: Базарова, имея в виду характер Базарова. Такая замена возможна и допустима, потому что, говоря об образе Базарова или Безухова, подразумевают обобщённость, присущую и тому, и другому герою. Однако подобная замена далеко не всегда оправдана, поскольку понятие «образ» предусматривает, помимо обобщенности, присущей любому герою истинно художественного произведения, тот факт, что герой создан художником, изображен им с помощью художественных средств. Для живописца такими средствами являются карандаш, акварель, гуашь, масло, холст, бумага, картон, для скульптора- гипс, камень, мрамор, дерево, для писателя-слово. При этом слово выступает в разных функциях, но об этом чуть позже.

В качестве образов-персонажей, как правило, выступают как бы реальные лица, хотя и вымышленные художником. Если в роли персонажей выступают животные, птицы, растения, то они, как правило, олицетворяют собой людей или отдельные их свойства. Поэтому в баснях изображаются повадки животных (хитрость лисиц, любопытность и глупость мартышек, жадность волков, трусость зайцев и т.п.), но передаются привычки и особенности поведения людей, и тем самым создаются образно-иносказательная картина людских слабостей, вызывающих обычно ироническое отношение. Доказательством может служить любая басня И.А. Крылова, например «Ворона и лиса», которая

намекает на тех, кто легко поддаётся лести, и тех, кто умело этим пользуется в своих интересах.

Когда говорят о собирательных образах: образ Росси, образ народа, образ города, образ войны, то надо иметь в виду, что представление о городе или стране складывается из впечатлений, которые рождаются при восприятии отдельных персонажей, составляющих население города или страны, а также атмосферы, которая создается теми же персонажами, а затем эти впечатления суммируются и обобщаются читателями.

Итак, персонаж, характер образ обозначает три стороны одного и того же явления, и потому составляют некую цельность. При этом персонаж со всеми своими особенностями непосредственно воспринимается при чтении произведения и во многом запоминается таким, каким его представил писатель. Характер - образ складываются в сознаний читателей в результате осмысления ими поведения, внешности персонажа, а также обстановки, которая его окружает, или которую он сам создаёт.

Чтобы составить более или менее глубокое представление о характеристики изображенного мира, мы вынуждены обратиться к рассмотрению всех особенностей персонажей: их внешности, бытовой обстановки, нередко, пейзажа, но в первую очередь, поведения, т.е. их действий и поступков, которые образуют сюжет. Поэтому первый шаг в рассмотрении эпического произведения - анализ сюжета.

СЮЖЕТ В ЭПИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Прежде чем приступать к контрольному анализу того или иного произведения с указанной точки зрения, надо уяснить себе, что такой сюжет и каковы его особенности и вариации. Сюжет- это неотъемлемое качество эпического произведения; это цепочка событий, которые неизбежно присутствуют в данном типе произведений. События, в свою очередь, складываться из действий и поступков героев. Понятие поступка включает в себя и внешне ощутимые действия (пришёл, сел, встретил, направления и т.п.), и внутренние намерения, раздумья, переживания, подчас выливающиеся во внутренние монологи, и всякого рода встречи, рождающие столкновения, а чаще всего приобретающие форму диалога одного или нескольких персонажей. Из действий отдельных людей или групп вырастают события крупного, в частности, исторического плана. Так, воссозданные Толстым картины войн 1805, 1807, 1812 годов представляют собой события, складывающиеся из тысяч поступков и действия солдат, офицеров, генералов и мирных жителей того региона, где идут военные действия, а эти действия входят в качестве составляющих в сюжет «Войны и мира».

Говоря о сюжете как о цепочке событий, следует помнить условность данного обозначения, ибо в одних случаях имеет место так

называемый однолинейный сюжет, который можно графически представить в виде последовательно связанных между собой звеньев одной цепи, в других - многолинейный, т.е. такой, который может быть «изображён» в виде сложной сети пересекающихся линий. При этом сюжетные звенья могут быть разного плана и разного объёма, с участием разного числа персонажей и разного времени их протекания, в силу чего, например, различают эпизод и сцену, которая представляет более развёрнутый эпизод.

Поскольку сюжет являет собой «ход событий», «развитие действия», у него всегда есть начало и конец. Иногда начало стоит называть завязкой, иногда - нет, принцип развития действия внутри сюжета тоже может быть разным (это будет показано на примерах). А пока напомним один из вариантов однолинейного сюжета и покажем, как нужно выявлять сюжетные компоненты в тексте произведения.

В повести А. С. Пушкина «Метель» сюжет начинается с сообщения о том, что дворянская девушка из состоятельной семьи Марья Гавриловна и армейский прапорщик из обедневшей дворянской семьи Владимир Николаевич, жившие в соседних поместьях, влюблены. Они тайно переписывались, передавая записки с помощью слуг, клялись в любви, и пришли к мысли тайно обвенчаться. Владимир договорился о венчании в маленькой церкви в зимний день 1812 года. В повести подробно воссоздаются действия того и другого персонажа в назначенный день, т.е., кто как собирался и добирался до церкви. Маша приехала вовремя, Владимиру помешала метель. Пока он добирался до церкви, блуждая в метели, мимо проезжал «удалой» офицер, некто Бурмин, который заглянул в церковь, и священник, в темноте не заметив подмены, обвенчал Марью Гавриловну с ним. Поняв, что случилось, Маша заболела. Владимир уехал в действующую армию и погиб. Через некоторое время Марья Гавриловна и странный офицер нечаянно встретились (они жили в одном уезде), полюбили друг друга и поделились каждый своею тайной, в результате чего наступила счастливая разгадка.

Здесь все эпизоды краткие, легко выстраиваются в одну цепочку и начало их можно считать завязкой, так как с тайной любви, которой противились родители Маши, и пошли разворачиваться события, которые оказались драматичными для Владимира и могли бы оказаться таковыми для двух других (Маши и Бурмина) участников события, произошедшего в церкви, если бы они не встретились вновь и не открыли бы тайну друг другу, что составило развязку.

Этот сюжет весьма содержателен, он помогает представить характеры героев: естественную потребность в любви и романтическую настроенность Марьи Гавриловны, сопротивление её родителей, отчаяние ее возлюбленного Владимира, привычное для офицеров бретерство Бурмина, которое могло завершиться печальным исходом для него и Маши. Что касается структуры сюжета этой повести, то он

очень ясен, прозрачен и нагляден, содержит в себе как бы все привычные сюжетные компоненты - завязку, развитие действия, кульминацию, которую можно увидеть в болезни героини и в её страхе, когда возникает чувство к Бурмину (ведь она была уже обвенчана), и развязку. В других случаях бывает сложнее.

Поэтому, продолжая размышления о сюжете, во-первых, уточнить характер того типа сюжета, где выделяются завязки и развязка. В таком типе сюжета обычно наличествует причинно- следственная связь между эпизодами, которые последовательно сменяют друг - друга, как бы вытекая один из другого. Это происходит потому, что в основе сюжетного действия явно или тайно присутствует конфликт между героями, который становится как бы источником движения действия и своего рода «моторчиком», толкающим действие вперёд. В «Метели» источником случившихся событий стали стремлением молодых людей соединить свои судьбы, нежелание родителей Маши отдать ее замуж за Владимира и отказ влюбленных подчиниться родительской воле, т.е. явные противоречия между родителями и детьми.

В другом типе сюжета может иметь место иной принцип развития действия- с преобладанием не причинно – временной, а временной последовательности в смене эпизодов, и не содержащий весьма очевидной завязки, а часто и развязки.

Развивая размышления о сюжете, обратимся к следующим конкретным примерам, с тем, чтобы показать разные типы сюжета и их функциональную роль, т.е. смысловую значимость. Продолжим разговор, обратившись к произведению, в котором имеет место сюжет с завязкой. Приведем текст повести А.С.Пушкина «Выстрел»

ПЕРСОНАЖИ В ЭПИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Как уже неоднократно говорилось, одним из важных компонентов сюжета является словесное общение героев, которое и реализуется в диалоге. Диалог – это форма и способ высказывания героев. Но есть и другие формы, в первую очередь, - монолог, который тоже является элементом сюжета. Поэтому, продолжая размышления о структуре эпического произведения, остановимся на особенностях самой речи персонажей.

Наиболее распространенная форма такой речи опять-таки **диалог**, который является как бы продолжением рассказа-сообщения о тех или иных обстоятельствах жизни героев. Например, в начале романа «Отцы и дети» Николай Петрович Кирсанов, встретив Аркадия с Базаровым, едет вдвоем с Аркадием в коляске и сообщает домашние новости, одновременно наблюдая места, по которым они проезжают.

Это, скорее всего информативного типа диалог, представляющий собой типичный отрывок сюжетного действия. В других случаях диалоги являют собой обмен мнениями и потому содержат больше

сведений о характерах героев или изображенной ситуации. В том же романе примером таких диалогов оказываются споры Павла Петровича с Базаровым по разным вопросам.

Когда речь одного персонажа в общении с другими разрастается, она напоминает **монолог**, цель которого, как правило, выразить свои мысли или эмоции. Напомним пример из романа **«Преступление и наказание»**.

Встретив Разумихина после болезни, Раскольников, не желавший видаться с ним, требует оставить его одного.

Такого рода высказываний очень много в «Преступлении и наказании», они обнажают взволнованное, беспокойное состояние Раскольникова. При этом, если в данном случае речь составляет часть диалога с Разумихиным, то в других случаях мы встречаемся с собственно монологом, произносимым про себя или вслух.

Монологическая речь, иногда очень эмоциональная, характерна для героев Л.Н. Толстого в романе **«Война и мир»**.

Мы знаем, что в 1812 году он пойдет служить и именно в действующую армию, в качестве командира полка, но разочарование в заграничных походах было столь сильным, что он готов был отказаться от служения России, и это отразилось в одном из его чрезвычайно экспрессивных монологов. В большинстве случаев речь Болконского более нейтральная, логична, спокойна.

Изучая формы речи персонажей, следует далее обратить внимание, что она может быть не только прямой, как в диалогах и монологах, но и косвенной. При этом **косвенную речь** того или иного героя может передавать другой герой, а может повествователь.

Кроме косвенной, существует еще **несобственно-прямая речь**, когда умственно-психологическое состояние героя тоже передается словами повествователя или автора. В таких случаях взаимопроникновение голосов героя и автора, в особенности привнесение авторского голоса и его интонации, особенно заметно.

Замечательная особенность Толстого (она свойственна и другим художникам) заключается в умении переходить от прямой речи к косвенной, затем к несобственно-прямой речи и обратно. Переходить так, что переключения эти воспринимаются очень органично и естественно и оказываются функционально значимыми с точки зрения психологической обрисовки героев.

Итак, мы рассмотрели разные формы речи героев – диалогическую, монологическую (она же прямая), косвенную, несобственно-прямую. Напомним еще раз, что будучи словесными высказываниями героев, все эти речевые фрагменты большей частью входят в сюжет или спаяны с ним.

ПОРТРЕТ, ИНТЕРЬЕР, ПЕЙЗАЖ

Обратимся еще раз к модели произведения, представленной в виде таблицы. После сюжета, включающего высказывания героя, т.е. их речь, рассмотрим следующие три компонента и соответствующие им понятия – портрет, интерьер, пейзаж.

Как правило, герои, участвующие в повествовании, предстают внешне обрисованными. Описание их внешнего облика, в том числе одежды, манер, поз, жестов, мимики и составляет портрет. Портрет может быть в разной степени детализирован; в его создании участвуют разные лица – повествователь, один из героев или само действующее лицо.

Николай Петрович (Кирсанов) прихрамывал, черты имел маленькие, приятные, но **несколько грустные**, небольшие черные глаза и мягкие жидкие волосы.

Что касается пейзажа, то он может выполнять функцию интерьера, места действия, а может быть объектом наблюдения или эмоциональных переживаний персонажей. Давая картину ночи в начале повести «Тамань» и включая сюда некоторые детали быта, М.Ю. Лермонтов помогает представить обстоятельства, в которых пришлось оказаться Печорину в этом городе.

Подводя предварительный итог размышлениям о структуре эпического произведения, следует сказать, что сюжет, портрет, интерьер, пейзаж являются основными средствами воссоздания предметного мира, который может быть вообразим читателями. Потому их можно отнести к **предметной детализации**, составляющей в целом основную часть **композиции** эпического произведения.

ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ

Согласно логической схеме (см. таблицу), далее следует еще один компонент произведения – отступления автора или повествователя, которые часто называют лирическими. Лирические отступления могут иметь вид глубоких размышлений или рассуждений автора-повествователя, их не стоит путать с описаниями природы, портретов и т.п. Они, как правило, дополняют сказанное о героях или ситуации в целом, вытекая из рассказа или описаний. Например, сообщая о посещении Онегиным театра, поэт не может не включить в текст свои мысли об этом «волшебном крае», где «блистал Фонвизин, друг свободы», ставились пьесы Княжнина, Озерова, Катенина, Шаховского (последние двое были современниками и знакомыми Пушкина), где танцевала Семенова, обретал славу знаменитый постановщик балетов Дидло. Описывая атмосферу петербургского бала, Пушкин не может не воскликнуть: « Во дни веселий и желаний я был от балов без ума». Очень часто описания природы, без которых немислим этот роман, потому что вне природы (пашен, полей, лугов, лесов) невозможна сама жизнь русского помещика и крестьянина, переходят в собственные

размышления поэта: «Цветы, любовь, деревня, праздность, поля! Я предан вам душой!». И так во многих произведениях Пушкина и других художников.

Подобные отступления, дополняя повествование, не входят ни в состав сюжета, ни в состав предметной детализации (стоят в таблице под отдельным номером), но являются еще одним элементом **композиции**.

Повествователь в эпическом произведении

Обратимся далее к вопросу о характере, роли и месте повествователя. Об этом уже кратко говорилось в заключительной части курса, посвященному сюжету, поскольку о ходе действия всегда рассказывает какой-то повествователь (рассказчик). Повествователя не стоит отождествлять с автором, который является инициатором и творцом всего происходящего в произведении, но в тексте мы имеем дело с повествователем-рассказчиком, и он в одних случаях очень близок автору («Евгений Онегин», «Война и мир»), в других отличается от него. Именно автор поручает роль повествователя герою (Гринеvu в повести «Капитанская дочка», художнику в рассказе «Дом с мезонином», героине в рассказе «Холодная осень» и т.п.); нескольким героям (проезжему офицеру, Максиму Максимычу Печорину в «Герое нашего времени»; Сильвио, его другу-офицеру, графу в повести «Выстрел»); охотнику-наблюдателю («Хорь и Калиныч», «Бирюк»), двум героям, ведущим переписку («Бедные люди» Ф.М. Достоевского) и т.д.

Роль повествователя заключается в том, что он сообщает о поступках героев, их встречах, о событиях, произошедших между встречами, дает описания места действия, будь то разного рода жилища или иные места встреч, сражений и т.п. на долю повествователя выпадает расположение, компоновка всех событий и предметных деталей, из которых складывается воображаемый нами предметный мир произведения. Повествователь может сопровождать изображаемое своими лирико-эмоциональными высказываниями или серьезными рассуждениями. Как уже отмечалось, повествователь бывает очень близок автору.

И еще надо помнить, имея в виду повествователя, что все слова, нейтральные или эмоционально-окрашенные, используемые в прямом и переносном смысле, а также синтаксические конструкции со всеми своими особенностями (инверсиями, повторами, восклицаниями, риторическими обращениями, вопросами – 3), с помощью которых воссоздается образная картина жизни принадлежит повествователю. Более того, диалоги и монологи, произносимые героями, тоже вводятся повествователем и подчас вольно или невольно насыщаются лексикой и пропитываются интонацией, свойственной ему. Таким образом, в эпическом произведении мы выделяем, во-первых, речь героев, во-

вторых, речь повествователя, но временами они как бы переходят друг в друга, особенно наглядно в несобственно-прямой речи героев.

Следовательно, если посмотреть на то, как расположены все компоненты художественного целого (сюжетные эпизоды, включающие диалогические и монологические высказывания персонажей, портреты, интерьеры, пейзажи, размышления рассказчика), сложится более или менее полное впечатление о **композиции** эпического произведения, которая по существу задумывается автором, а внешне, в самом тексте определяется и мотивируется повествователем.

Эпическое произведение и «план содержания»

Намечая практические пути анализа эпического произведения, мы предложили такую последовательность рассмотрения произведения, которая соответствует логике освоения текста, имея в виду процесс постижения сущности изображенного: через ознакомление с сюжетом, другими предметными деталями (портретными, пейзажными, бытовыми), описаниями и комментариями повествователя. **Сущностью же и предметом изображения в любом эпическом произведении является характерность воспроизведенной в произведении жизненной ситуации в ее понимании, трактовке и оценке автором. Восприятие такой сущности и углубление в нее и становится главным мотивом обращения к тому или иному произведению со стороны читателя, которого теперь принято называть адресатом.**

Поэтому, возвратимся к вопросу о содержательности формы, усилив акцент на первой части этой формулы и дополнив сказанное выше сведениями о том, из чего складывается так называемое содержание или что входит в понятие «план содержания».

В литературоведении выделяют два основных аспекта содержания – тему и проблему, точнее, **тематику и проблематику**. Эти понятия расположены в нижней части схемы-модели, составляя своего рода фундамент художественного целого. Конечно, тематика и проблематика практически алогичны ритмичны. **Темой**, по давней, древнегреческой традиции, называют то, что «положено в основу», т.е. сам жизненный материал; **проблемой** – то, что «выдвинуто вперед», т.е. выделено автором. Начнем, однако, с проблематики.

Проблематикой в наше время часто называют совокупность вопросов, поставленных в произведении. На деле писатель не декларирует идеи и не формулирует вопросы, но воспроизводит жизнь исходя из своего видения и понимания. Он лишь намекает на то, что его волнует, привлекая внимание читателя к тем или иным особенностям в характерах героев или целой среды. Если подумать, что мы обычно называем проблемой в жизни, то окажется – то, что занимает наше сознание; то, на чем мы по той или иной причине в данный момент фиксируем внимание. Например, успешная сдача экзамена, поиск хорошей работы, здоровье свое и близких и т.д. и т.п. скорее всего,

подобные операции имеют место и в сознании писателей, только они мыслят о серьезных моментах в жизни людей или целой страны. Правда, слова «мыслят», «размышляют» чаще всего следует брать в кавычки, ибо писатель про себя, вероятно, размышляет, а в произведении показывает поведение тех или иных героев и предлагает читателям принять его с одобрением или нет.

Например, изображая быт семьи Ростовых, Л.Н. Толстой обращает внимание на простоту, естественность, доброжелательность отношений членов семьи друг к другу, к гостям, к совсем чужим людям (граф Ростов и Наташа с готовностью отдают подводы раненым солдатам при отъезде из Москвы). Иное дело в Петербурге, в доме Анны Шерер или Элен Безуховой, где все подчинено этикету, где принимают людей только высшего света, где слова и улыбки строго дозируются, а мнения меняются в зависимости от политической конъюнктуры и суждений при царском дворе.

Значит, проблема – это не вопрос, а та или иная особенность жизни отдельного человека, целой среды или даже народа, наводящая на какие-то обобщающие мысли. А исходя из сказанного, проблема и тема очень близки между собой, но в понятии «проблема» больше отражается авторский интерес к воссоздаваемым особенностям жизни, будь то быт дворянской семьи или атмосфера целого общества.

При анализе произведения наряду с понятием «тематика» и «проблематика» используется термин **идея**, под которым чаще имеется в виду ответ на вопрос, якобы поставленный автором. Однако повторим еще раз: писатель не ставит вопросов и не дает ответов, а «призывает» нас думать о важных, с его точки зрения, обстоятельствах жизни, например, впавших в нищету семей, таких как семья Мармеладовых и даже Раскольниковых, или о ложных поисках выхода из той или иной ситуации такими персонажами, как Родион Раскольников или Иван Карамазов.

Своеобразным ответом на вопрос, внутренне возникающий у читателя, можно считать эмоциональное отношение автора к характерам изображаемых героев и к типу их поведения. Писатель приоткрывает свои симпатии или антипатии к тому или иному герою, а по существу, к тому или иному типу личности, при этом далеко не всегда оценивая ее однозначно. Так Ф.М. Достоевский, осуждая Раскольникова за его идею, вместе с тем и сочувствует ему, так как герой не только одержим идеей о «праве на кровь», но и жаждет помочь таким, как Дунечка и Сонечка. И.С. Тургенев подвергает сомнению многие мысли Базарова, заставляя его отвечать на коварные вопросы Павла Петровича Кирсанова, но одновременно и ценит его, подчеркивая его ум, сильный характер и волю, вкладывая в уста Николая Петровича слова: «Базаров умен и знающ». Итак, писатель говорит с читателем не рациональным языком, а представляет картину жизни и тем самым наталкивает на мысли, которые исследователи называют идеями или

проблемами; без использования этих понятий трудно анализировать произведение.

Сколько проблем может быть в произведении? Столько, сколько важных и существенных сторон и граней жизни в нем изображено и обратило на себя внимание. Совпадают ли наше восприятие и оценка с авторской? Это извечный вопрос, на который трудно ответить однозначно. Но внимательное чтение текста, умение эмоционально вникнуть в него и объективное отношение к изображенному, без нарочитого желания привнести в него свою трактовку, способствует постижению смысла изображенного.

Для того чтобы «подобраться» к проблематике и почувствовать ее, полезно иметь в виду, писателей, как и любых мыслящих людей, волнуют такие моменты в жизни героев, когда в них обнаруживаются неблагополучие, дисгармония, т.е. противоречия разного плана и разной силы. Иногда противоречия называют конфликтами, помня, что противоречия могут быть острыми, выливающимися в прямую борьбу и столкновения героев в каткие-то права, но могут быть внешне не очень заметными, но порождающими неустроенность, дискомфорт социального, бытового или духовного плана. Конфликтность последнего типа пронизывает и окрашивает жизнь большинства героев русской литературы XIX века. При этом противоречия такой «окраски», или направленности используют ряд давно принятых в науке понятий – **драматизм, трагизм, героика, романтика, юмор, сатира**. Такую окраску условно можно еще назвать тональностью.

Преобладающая **тональность** в содержании большей части художественных произведений, несомненно, **драматическая**. Источником ее являются неблагополучие, неустроенность, неудовлетворенность личности в душевной сфере, в личных отношениях, в общественном положении. А подтверждением может служить изображение несостоявшейся любви, нравственно-интеллектуальной неудовлетворенности, социальной униженности человека.

Наиболее близкой к драматической оказывается **трагическая тональность**. И неоднократно отмечалось, что признаком трагизма является прежде всего внутренний конфликт, т.е. столкновение противоположных, но одинаково значимых для героя, мотивов в его сознании, например, любви и долга («Гроза» А.Н. Островского, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого), любви и смерти («Накануне» И.С. Тургенева), наличия духовно-интеллектуальных возможностей и отсутствия почвы для их реализации («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова).

XX век породил новые формы трагического, поставив человека в немыслимые условия существования. Обнаружилось, что трагизм является уделом не только значительных личностей, страдающих от внутренних противоречий, но и обыкновенных людей, вынужденных

совершать поступки, не совместимые с нормальным представлением о жизни.

В литературном произведении трагическое и драматическое могут сочетаться с героическим. **Героика** возникает и ощущается тогда, когда люди предпринимают или совершают активные действия во имя блага других, во имя защиты интересов племени, рода, государства или просто группы людей, нуждающихся в помощи, что требует особых усилий и сопряжено с опасностью. Подобные ситуации складываются в периоды национально-освободительных войн или движений.

Задания к для самостоятельной работе

1. Можете ли вы припомнить события и поступки героического типа в романе-эпопее «Война и мир», и случайно ли это произведение называют не просто романом, а романом-эпопеей? Назовите конкретно героев и факты героического плана.
2. отличаются ли по сути военные события, изображенные Толстым, в первом и последних томах? Станете ли вы называть героическими сражения, происходившие в Европе в 1805 и 1807 годах?
3. Переключив внимание на эпоху XX века, вспомните произведения, изображавшие события Второй мировой войны, и назовите персонажей героического типа из произведений В. Быкова, Б. Васильева, Г. Бакланова, Ю. Бондарева, В. Гроссмана, К. Симонова и других писателей нашего времени.

Героика может сочетаться с романтикой, когда героические действия превращаются в подвиг, потому что они сопровождаются высоким порывом личности и желанием принять участие в обороне отечества, в борьбе с иноземным врагом. В качестве примера можно напомнить поведение четырнадцатилетнего Пети Ростова из «Войны и мира», который рвался сражаться с французами и погиб как герой; или молодогвардейцев, искренне готовых отдать свои жизни в борьбе с фашистами («Молодая гвардия» А. Фадеева).

Романтикой называют восторженное состояние личности, вызванное стремлением к чему-то высокому, прекрасному, нравственно значимому и одухотворяющему человека. В начале XIX века мы находим романтические произведения в эпическом роде (лучшие из них повести – А. Бестужева-Марлинского), но чаще в жанре поэмы – «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Цыганы» А.С. Пушкина; «Мцыри», «Демон» М.Ю. Лермонтова. Их герои романтичны, потому что исключительны, одержимы любовью (хан Гирей и Зарема), стремлением к свободе (Пленник, Мцыри, Алеко), наделены сильными страстями и способны на мужественные поступки. В произведениях середины XIX века романтические характеры и ситуации включены в обычную жизнь и выделяются среди прочих

героев умением чувствовать красоту природы и искусства, переживать ее эмоционально (Татьяна Ларина, Наташа Ростова, Лиза Калитина), потребностью откликаться на чужую боль и чужую радость, способностью совершить благородные действия под влиянием добрых чувств и альтруизма.

Задания для самостоятельной работы.

1. Подумайте, каких героев и героинь русской литературы вы считаете бы возможным отнести к людям романтического склада и ответьте себе на вопрос, в чем выражается их романтика.
2. Подчеркивание романтических, драматических, трагических и героических моментов в жизни героев и их настроениях большей частью становится формой выражения сочувствия, способом эмоциональной поддержки их автором. Вспомните и приведите такие случаи.

Однако бывает, что изображение романтических, драматических и даже трагических настроений оказывается способом развенчания или осуждения героев.

1. Осмыслите отношение Достоевского к страдающему Раскольникову, легкую иронию Пушкина по отношению к Ленскому, едкую насмешку Лермонтова в адрес Грушницкого, сложное отношение автора к трагической коллизии, в которой оказался умный, талантливый, но несправедливо получивший престол Борис Годунов.

Гораздо чаще в дискредитирующей роли выступают **юмор и сатира**, представляющие особый тип эмоциональной направленности. В размышлениях о юморе и сатире выявляются несколько взаимосвязанных между собою понятий: **комическое, ирония, сарказм, юмор и сатира**. Попробуем разобраться в их соотношении.

Исходным, ключевым из них является, по-видимому, понятию комического. **Комическое** встречается и в жизни, и в искусстве. Суть комического в жизни состоит в том, что реальные возможности людей не совпадают с их представлениями о себе и очень часто с их претензиями, что и вызывает **насмешливое, или ироническое отношение**. Такое может, например, случиться с учеником, который хочет доказать, что он умнее других, но это не соответствует истине. Хуже, когда в роли претендента на место общественного деятеля, руководителя партии или просто серьезного учреждения выступает человек, который не обладает ни умом, ни знаниями, ни способностями. В таком случае ирония может стать едкой, злой, вызывающей не смех в привычном смысле слова, а горькое переживание, именуемое **сарказмом**.

Комическое является источником и предпосылкой юмора и сатиры, ибо юмористические и сатирические произведения возникают в результате воспроизведения комических характеров и ситуаций.

Юмористическими или сатирическими произведениями могут быть устные рассказы, подчас очень краткие, мимико-пантомимические представления, рисунки, скульптурные изображения, выступления цирковых клоунов, которые вызывают добрый смех зрителей, имитируя номера профессиональных цирковых артистов и нарочито подчеркивая разницу в исполнении этих номеров «мастерами» и ими.

Различие между юмором и сатирой заключается в том, что противоречия, подмечаемые юмористами, не таят в себе социальной опасности и потому вызывают более или менее добродушный смех. Выявление серьезных противоречий в поведении героев, имеющих социальный смысл и порождающих явно отрицательное отношение к ним, становится отличительным признаком сатиры. Напомним, что классические образцы сатиры дает творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина, где мы находим глупых помещиков, которые хотели бы избавиться от крестьян, но, будучи неприспособленными ни к каким занятиям, дичают («Дикий помещик»); тупых генералов, которые подобно некоторым помещикам, думают, что булки растут на деревьях и без помощи мужиков способны умереть с голоду («Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил»); трусливых интеллигентов, которые настолько всего боятся, что прячутся от жизни и тем самым перестают быть интеллигентами.

Это литературная сказка являет собой пример произведения аллегорического типа, т.е. такого, в котором «действуют» птицы, животные или рыбы, как в данном случае, но подразумеваются люди с теми или иными характерами и привычками. Аллегория часто используется в сатирических произведениях. Эта сказка, очевидно, и была воспринята как сатирическая, ибо по цензурным соображениям впервые (1883 год) была напечатана в зарубежном эмигрантском издании «Общее дело» и только через год опубликована в России в журнале «Отечественные записки».

Задания к самостоятельной работе

1. Почему сказку о пискаре относят к сатирическим произведениям? В чем тут подразумевается и представляется в образе премудрого пискаря? Какое несоответствие, присущее обычно комическим характерам и ситуациям, окрашивает поведение и мышление данного героя?

Дело в том, что в облике пискаря изображен не обычный обыватель, а «просвещенный, умеренно-либеральный» представитель общества, который мог бы быть писателем, публицистом, общественным деятелем, следовательно, гражданином в том смысле слова, как оно трактовалось в 80-е годы XIX века. Ему не чужды мысли вообще, в частности, мысли об общественных контактах и деяниях. Но он чувствовал, что всякая деятельность вне своей «норы» тревожна и опасна для жизни. Поэтому страх стал его основным состоянием (слово

«дрожал» употребляется на четырех страницах десять раз), а сидение в норе, т.е. в полном отрыве от общественной жизни – основной формой бытия. Можно ли такого субъекта воспринимать без иронии? Ирония выражена и в эпитете «премудрый» и в изображении всего поведения героя. Но эта ирония не кажется доброй, беззлобной, ибо изображая вполне отношение к тому типу интеллигенции, которая боится активного участия в общественных делах. Что и дает основание считать это произведение сатирическим.

Конечно, разграничение юмора и сатиры не, безусловно. Очень часто они неразделимы, дополняют друг друга и поддерживают ироническую окраску изображаемого. Так, например, говоря о Манилове, Н.В. Гоголь обращает внимание на нелепое положение его дома, чудные имена его детишек (Алкид и Фемистоклюс), приторно вежливую форму общения с женой и гостем, и это вызывает беззлобную улыбку читателей. Но когда сообщается, что ни Манилов, ни его управляющий не знают, сколько в имении умерло крестьян, или тот же Манилов, поразившись затее Чичикова, все же соглашается вступить с ним в сделку и продать «мертвых», добродушие исчезает, а юмор перерастает в сатиру на помещиков как главных хозяев России того времени.

В рассказе по существу около пяти эпизодов, а время действия составляет три дня. Первое, то обращает на себя наше внимание, – комическое поведение главного героя, Ивана Дмитрича Червякова, т.е. несоответствие его «проступка» (чихнул в театре) и дальнейшего поведения, заключающегося в неоднократных попытках извиниться перед генералом и доказать, что он нечаянно чихнул. Но смех, который возникает у читателя, не может быть злым и презрительным. Ведь Червяков – очень низкого ранга чиновник и ему мерещится, что он обидел важную персону, и тот только для виду отмахивается от него, а на деле не может простить Червякова. Отсюда страх, который доводит его до смерти.

В данном случае страх вполне оправдан, так как за ним стоит общественное неравенство чиновника Червякова и генерала Бризжалова. Этим обусловлено и чувство горечи, которое ощущается при чтении и которое привнесено самим писателем. Воспроизведя диалоги между Червяковым и генералом, Чехов показывает, что с каждым диалогом генерал становится все злее, пока в гневе не кричит на Червякова: «Пошел вон!». Очень возможно, что это объясняется не только его раздражением, но и положением, которое не позволяет маленькому чиновнику беспокоить такую персону. Таким образом, вместе с писателем мы не столько смеемся, сколько сожалеем, что человек может так унижаться и не ощущать своего личного достоинства.

А проблема личности и степени ее свободы и зависимости будет всегда волновать Чехова. Писатель будет напоминать о том, как учителя

гимназии, интеллигенты, чувствуют свой страх перед Беликовым («Человек в футляре»), переживают непонимание и одиночество («Учитель словесности»), теряют высокие нравственные принципы в условиях бездуховной, неинтеллектуальной атмосферы провинциального города («Ионыч») и т.п.

Посмотрев на примерах, как связаны между собой комическое, юмор и сатира, мы не могли не заметить, что **ирония как субъективное отношение** автора пропитывает собою комические сцены, в которых действуют герои комического плана. В результате возникает то, что, мы называем юмористическим или сатирическим изображением жизни.

Бывает и так, что герои произведения не могут быть целиком отнесены к комическим или вообще не являются таковыми, но автор (повествователь) с помощью отдельных деталей или слов хочет подчеркнуть свое ироническое отношение к ним – тогда ирония не перерастает в юмор или сатиру. «Тут был, однако, цвет столицы, // И знать, и моды образцы, // Везде встречаемые лица, // Необходимые глупцы», - так выражает Пушкин свое отношение к высшему свету, принципы поведения в котором он считал вполне достойными уважения, употребляя для их обозначения французское слово «комильфо» (в переводе: «как надо»).

А вот два маленьких фрагмента из романа Тургенева «Рудин»: «Прислонясь к печке и заложив руки за спину, стоял господин небольшого роста, взъерошенный и седой, с смуглым лицом и беглыми черными глазками – некто Африкан Семеныч Пигасов»; «Дарья Михайловна изъяснялась по-русски. Она щеголяла знанием родного языка, хотя галлицизмы, французские словечки попадались у ней частенько. Она с намерением употребляла простые народные обороты, но не всегда удачно».

Или еще примеры из романа В. Набокова «Дар», которых в этом романе очень много: «Женщина, коренастая и немолодая, с кривыми ногами и довольно красивым лжекитайским лицом, одета была в каракулевый жакет»; «Сын почтенного дурака-профессора и чиновничьей дочки, он вырос в чудных буржуазных условиях, между храмообразным буфетом и спинами спящих книг».

Сравните эти отрывки и обратите внимание на то, как использование деталей, а еще больше эмоционально окрашенных слов и выражений (они подчеркнуты в тексте) помогает писателям высказать свое ироническое отношение к персонажам.

Жанры эпического рода

План:

1. Героические
2. Романические
3. Нравоописательного типа

Каждое литературное произведение наряду с рассмотренными выше свойствами должно быть охарактеризовано и со стороны своей жанровой принадлежности. О жанре того или иного произведения читатели, как правило, судят по тем обозначениям, которые дают писатели на основе знаний, опыта, чутья, интуиции. Исследователи, учитывая авторские представления, стремятся определить жанровую специфику произведения, исходя из научных критериев, выработанных в литературоведении. Изучение длительной истории развития основных жанров мировой литературы показывает, что жанровые признаки – это общие, повторяющиеся качества, присущие произведениям разных писателей, живших в разное время и принадлежавших к разным национальным литературам. Такие признаки называют **типологическими**. Но в какой сфере произведения находятся эти признаки?

Иногда кажется, что достаточно принять во внимание количественные параметры, т.е. объем, текста или изображенного материала. При таком понимании в пределах эпического рода обнаружатся три группы жанров: малые (рассказ, новелла, очерк), средние (повесть) и большие (роман и эпопея). Однако для драматических произведений данный критерий не подходит, поскольку все они примерно одинаковы по объему. Получается, что объем материала, или текста – это один и, вероятно, не самый главный признак жанра. Истоки жанровых различий кроются в содержании произведений, которое во многом предопределяет и количественные, и структурные их особенности. Прежде чем предлагать принципы анализа или подходы к анализу какого-либо жанра необходимо представлять его сущность.

При осмыслении **жанров эпического рода** мы замечаем, что их наименования в очень малой степени отражают содержательную направленность. Например, такие определения, как повесть и рассказ, в первую очередь указывают на повествовательный характер произведения, т.е., что оно содержит рассказ о фактах и событиях их жизни героев. К числу эпических жанров, помимо повести и рассказа, относятся: новелла, очерк, роман, эпопея. В образовании жанров этого рода «принимают участие» три типа проблематики, или три проблемных аспекта, которые составляют основополагающие, типологические свойства произведений данного рода. На базе этих свойств формируются жанровые качества, которые дают основание выделять **жанры героического, романического и нравоописательного типа**. Для того, чтобы убедиться в этом, необходимо хотя бы кратко познакомиться с историей появления и развития ведущих жанров эпического рода.

Исторически первым типом повествовательных жанров явился и **героический эпос**, который сам по себе неоднороден, ибо включает произведения, сходные по проблемной ориентации, но разные «по

возрасту» и типу персонажей. Наиболее ранней формой героического эпоса можно считать **мифологический эпос**, главным героем которого оказывается так называемый первопредок, культурный герой, выполняющий функции устроителя мира: он добывает огонь, изобретает ремесла, защищает род от демонических сил, борется с чудовищами, устанавливает обряды и обычаи. Ближе всего к подобному типу героев персонаж греческой мифологии Прометей.

Другой вариант героического эпоса отличается тем, что герой сочетает в себе черты культурного героя-первопредка и храброго воина, рыцаря, богатыря, воюющего за территорию и независимость племени, народа или государства. К числу таких героев относят, например, персонажей карело-финского эпоса, известного под названием «Калевала», или киргизского эпоса «Манас». Такой тип произведений относят к **архаическим** формам эпоса.

К наиболее зрелым формам героического эпоса, называемого **классическим**, принадлежат греческая «Илиада», испанская «Песнь о Сиде», французская «Песнь о Роланде», сербские юнацкие песни, русские былины/ они изображают героев в борьбе за общенародные интересы, большей частью в сражениях с иноземными завоевателями. Конечно, такие герои предельно идеализированы и представляют не реальных исторических лиц, а ушедший в прошлое утопический мир, в котором как бы сливались настроения певца и его слушателей, а все повествование получало эмоционально-возвышенную окраску.

Произведения героического эпоса в разных его вариациях встречаются практически у всех народов на ранних этапах развития словесного творчества, но хронологически в разное время. Так, «Илиада» Гомера датируется VIII веком до нашей эры, русские былины – XI- XV веками христианской эпохи. При этом у разных народов такие произведения имеют разные названия: былины, думы, эпopeи, «песни о деяниях», саги, руны, олонхо и т.д.

Из сказанного следует, что **общее типологическое качество, дающее основание причислять произведение к жанру героического эпоса, заключается, во-первых, в подчеркивании силы, отваги, смелости героя, во-вторых, в акцентировании цели и смысла его действий, их направленности на общее благо, будь то устройство мира или борьба с врагами.**

Объективные предпосылки для возникновения жанров героического типа могли сложиться и позже, особенно в связи с осмыслением национально-освободительных войн, в частности Отечественной войны 1812 года, а также борьбы разных народов с фашизмом в сороковые годы XX века.

Задания для самостоятельной работы

1. Перечитайте русские былины об Илье Муромце, Алеше Поповиче и Добрыне Никитиче, а также знаменитое «Слово о полку Игореве» и постарайтесь осознать, в чем их главный

смысл и что дает основание относить их к героическому эпосу.

2. Какие главы «Войны и мира» Л.Н. Толстого демонстрируют героические моменты русской истории?
3. Вспомните современные произведения, отражающие события национально-освободительной борьбы нашего народа с немецкими захватчиками в период Второй мировой войны.

Другую и очень обширную группу жанров эпического рода составляют **жанры романического типа**. Сохраняя на протяжении десятки веков название романов, они оказываются очень различными, в зависимости от времени, места происхождения и авторства. Однако в них можно усмотреть некие общие, типологические качества, которые и позволяют именовать их романами. Прежде чем обозначить и сформулировать эти качества, которые вырабатывались и складывались веками, целесообразно очень кратко сказать об истоках и путях развития романа как жанра.

Начиная с XI – XII веков, в западноевропейских странах (но не во всех одновременно) стал утверждаться тип мироощущения, получивший название гуманизма. Он проявлялся в понимании человека как существа свободного, независимого, наделенного индивидуальными склонностями и стремлениями, одним из которых является любовь. «В этом мире индивидуальных ощущений любовь, быть может, самое индивидуальное», - писал русский ученый конца прошлого века А.Н. Веселовский, добавляя: «Изображение интимных чувств и настроений в ореоле поэтичности свидетельствовало о серьезном внимании к индивидуальному, личному началу в человеке» («Из истории романа и повести»). Причиной появления нового мироощущения была не только потребность в освобождении чувств и завоевании права на любовь, но необходимость в обосновании свободы, независимости и инициативности человека в разных сферах государственной и хозяйственной жизни.

В литературе оно нашло отражение в изображении героев, которые боролись в первую очередь за свою личную честь, а также совершали подвиги и участвовали в походах с целью завоевать признание своей возлюбленной, ради чего они демонстрировали свою храбрость, смелость, отвагу и дерзость. Такие произведения были написаны не на латыни, а на *романских* языках (французском, итальянском, испанском), в силу чего получили название романов. Из их числа наиболее известен французский роман «Тристан и Изольда», сконструированный из разных вариантов и получивший много интерпретаций в позднейшей литературе, кино, театре, музыке. На итальянской почве подобные произведения появились чуть позже – XV – XVI веках. О содержательной направленности таких сочинений говорят сами их

названия: «Влюбленный Роланд» М. Боярдо и «Неистовый Роланд» Л. Ариосто (у Пушкина есть перевод 23-й песни «Неистового Роланда»).

Следующий этап в развитии жанра наступил в XVI – XVII веках, когда заявил о себе так называемый авантюрно-плутовской роман, родоначальником которого издавна считают небольшое повествование безымянного автора под названием «Жизнь Лазарильо с Тормеса» (1554). Известны французские, испанские, немецкие романы данного типа. Завершается эта традиция известным французским романом А. Лесажа «История Жиль Блаза из Сантильяны»; имя его героя стало фактически нарицательным. В русской литературе 10-х годов XIX века был опубликован роман В.Т. Нарезного «Российский Жилбраз, или Похождения Гаврилы Симоновича Чистякова», несколько позже – «Русский Жилбраз, или Похождения Ивана Выжигина» Ф. Булгарина. Отголоски этих мотивов можно найти в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», название которой в первом варианте звучало: «Приключения Чичикова, или Мертвые души».

Авантюрно-плутовской роман культивировал образ героя свободного, независимого, порвавшего внешние связи с феодальными установками, порой весьма умного, талантливого, добивающегося успеха и положения в обществе не родовитостью, а собственным умом, хитростью, смекалкой и даже плутовством. Основное стремление героев любого из названных романов сводится к обретению жизненного благополучия и места под солнцем. Поэтому наибольший интерес вызывает в данном типе романа не самосознание героев, а изображение быта и нравов европейского общества XVI – XVII столетий, а затем и более поздних периодов.

Следующий этап в развитии европейского романа совпадает с XVIII веком, он же свидетельствует о новой стадии его становления. Наиболее значительными произведениями этого этапа признаны «Манон Леско» А. Прево, «Памела, или Вознагражденная добродетель» и «Кларисса Гарлоу» английского писателя С. Ричардсона, а также «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо и «Страдания молодого Вертера» И.В. Гете. Писатели того времени интересуются не похождениями героев, а их умственной, нравственной, психологической жизнью, сложностью отношений с обществом и друг с другом. Из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» мы знаем, что русские читатели начала XIX века были знакомы с названными писателями, их книги можно было найти во многих столичных и провинциальных семьях.

Начало XIX века роман существовал уже восемь веков и обрел свой жанровый облик, который с самого начала определялся особым типом проблематики, а именно **стремлением к изображению человека как личности**. В этом заключается его основополагающее типологическое качество, которое объясняет и многие другие.

Интерес к личности – центральное ядро романа – формирует так называемую **романную ситуацию**, т.е. расстановку и соотношение персонажей в повествовании. В романном повествовании всегда имеет место **дифференциация персонажей**, иначе говоря, выдвижение на передний план одного-двух-трех героев, которые становятся главными. Такие герои обладают определенным уровнем личностного самосознания и составляют так называемую **романную микросреду** (термин «микросреда» активно используется социологами). Рассказу о них отводится большая часть изображенного в романе пространства и времени. Микросреда, как правило, вписывается в **среду**, которую составляет все окружение героев, т.е. семья, среда, общество.

Что касается **пространственных рамок романа**, надо учитывать, что масштабы действия в нем диктуются основным замыслом и определяются не просто желанием писателя ввести как можно больше известного ему жизненного материала, а глубиной понимания характеров главных героев, в особенности знанием и учетом тех факторов, которые участвовали в формировании или проверке их сознания. Этими же обстоятельствами мотивируются **временные границы романного действия**.

Пристальное внимание к внутреннему миру героев порождает **психологизм**. Следует различать психологизм как синоним понятия внутренний мир, понимая под этим структуру сознания, его состав (например, совмещение в нем таких граней и уровней, как нравственное, психологическое, идеологическое), и психологизм как способ раскрытия внутреннего мира героев. Стремление к анализу и оценке внутреннего мира героев порождает тенденцию к выявлению итога, вывода, результата в развитии их сознания, т.е. завершенности образов. Именно в итоге более всего ощущается степень правоты героя, а значит, степень его авторитетности и значимости. Известный русский ученый XX века М.М. Бахтин назвал это качество **монологизмом**.

Перечисленные качества формируют жанровые контуры романа, которые, как уже отмечено, по-разному проявляются в разных национальных и исторических вариациях. Попробуем осознать пути анализа и рассмотрения романа как жанра на некоторых примерах.

Речь о романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин», и в результате анализа пространственно-временной организации повествования будет показано своеобразие его как произведения романного типа. Поскольку это первый русский роман реалистического плана, мы обратимся к нему. При этом в «Евгении Онегине» представлен классический вариант романной ситуации- наличие глаголов героев, составляющих романную микросреду (Онегин, Татьяна, Ленский), достаточно тщательно описание среды, с которой оно связаны происхождением и судьбой, сложные отношения между этими героями, порождающие сюжет с завязкой и развязкой, ощущение явно выраженного итога в развитии их внутреннего мира, т.е. монологизма, но при этом отсутствие видимого

психологизма, что диктовалось атмосферой времени и пониманием того, что микроанализ мельчайших движений ума и сердца, открытая саморефлексия не были небыли потребностью 20-х годов XIX века. Обстоятельствами жизни того напряженного периода были востребованы характеры цельные и прямые. Поэтому сложность внутреннего мира человека не привлекла Пушкина и не отразилась в его романе. Вместе с тем здесь есть и широта, и углубленность в характеры героев, и сочетание того и другого в великолепном ансамбле, что даёт основание считать А.С.Пушкина первым автором изумительного русского романа .

Если обратиться к «Герою нашего времени» М.Ю. Лермонтова, то в нем вероятно, труднее узнать ситуацию, характерную для романа. Этому мешает разделение целого текста на мять самостоятельных глав, населенных в каждом случае разными персонажами. Но все они, однако, объединены присутствием главного героя- Григория Александровича Печорина. Изображение внутреннего облика и судьбы Печорина. Составляет смысл всего повествования. Значит, и здесь есть романский герой. Он отправлен автором на Кавказ (что весьма симптоматично, если учесть, что действие относится, очевидно, к периоду 30-х годов XIX века), а соединить встреченных Печориным на Кавказе персонажей в едином сюжете вряд ли возможно. Зато, как интересно увидеть его в столь разнообразных ситуациях- в общении с «водяным обществом», в дружбе с Максимом Максимычем, в «погоне» за контрабандистами, в причастности к судьбе Вулича и в момент встречи с проезжим офицером -литератором, который, будучи наслышан о нем от штабс-капитана, видит его своими глазами да еще получает бесценный подарок в виде записок самого Печорина. Наличие разных ситуаций в жизни Печорина, к тому же, хоть и косвенно, связанных между собой, не ломает и не нарушает принципа романской структуры, а видоизменяет ее в соответствии с характером главного героя и замыслом автора. Здесь присутствует и «недостающий» как будто бы «Евгению Онегину» психологизм, т.е. детальный анализ внутреннего мира героя, воспроизводящий его мысли, особенно в дневниках.

Практически все романы И.С.Тургенева («Рудин»-1856 г., «Дворянское гнездо» -1859г., «Накануне»- 1860г., «Отцы и дети»- 1862 г., «Новь»-1877 г.), являют типичную романскую ситуацию, в каждом предстает интересная и духовно богатая личность: Рудин, Лаврецкий, Инсаров, Базаров, Лиза, Калитина, Елена Стахова и др. И.С.Тургенев, как и А.С.Пушкин, помогает нам разобраться в истоках характеров героев, обращает внимание на факты, формирующие их сознание, - среду, природу, культуру и философию.

Тургеневские герои во всех его романах большей частью остаются в России и в пределах органичной им среды. Поэтому все действующие лица связаны какими-то отношениями, действуют в

едином сюжете, но среди них, как уже отмечено, присутствует и выделяется неординарная личность, чей внутренний мир, а отсюда и образ жизни, находится в центре внимания автора.

Герои разных романов неодинаковы, но всех их объединяет авторское отношение к личности и желание увидеть и подчеркнуть в ее душе ту или иную степень гармонии и отсутствие резких противоречий. В этом обнаруживается несомненная полемика с Достоевским и его пониманием личности. Чрезвычайно высоко оценивая эмоциональное начало в человеке, его способность откликаться на чужие чувства, красоту, природу, стремясь подчеркнуть созерцательность, безотчетность, стихийность настроений, писатель не любил акцентировать внимание на хаотичность душевных порывов. Ему чужда эмоциональная раскованность и желание погружаться в тёмные глубины душевного мира. Ему ближе такие моменты, когда душа находится в состоянии взлета, порыва, подъема, энтузиазма. Тургенев отворачивается от психологии, не окрашенной мыслью или нравственным чувством. Например, когда Лаврецкий попал в непростую психологическую ситуацию, он не мечется между разными мыслями и чувствами, быстро разгадывает своё отношение к Лизе, не желает принять его и т.д. И Лиза, и Елена тоже осознают свои чувства (Одна к Лаврецкому, другая к Инсарову) и избирают принцип поведения соответственно привычной для них нравственной логике. Все их сомнения не выносятся на образование читателя, не давят на его психику. На поверхности – результаты переживаний: светлые, добрые, облагороженные и облагораживающие поступки и настроения.

Некоторые отличие от других героев мы видим в Базарове, чьи мысли и настроения не лишены противоречий. Но, во-первых, это не те глубинные противоречия, которые будет обнажать Достоевский; во-вторых, Базаров принадлежал к типу людей не очень понятных и даже чуждых самому писателю, и он привнес в его сознание противоборствующие чувства и мотивы. При этом, однако, Базаров показан как наиболее значительная личность, и тем самым подержана идея романа как жанра. Отсюда и соответствующий тип психологизма, который Тургенев называл «тайным», – по двум причинам. Во-первых, поэтому, что он обнаруживается не только в прямом монологе или настроении, а косвенно – в действии, поступке, движении, позе, реплике, жесте и т.п. Во-вторых, потому что он демонстрирует нравственно высокие чувства, мысли порывы. По той же причине он и используется, как правило, при изображении главных героев, чьи характеры таят в себе богатые умственные и нравственные возможности.

Романная ситуация организует пространство даже и такого масштабного произведения, как «Война и мир» Л.Н. Толстого. Его издавна именуют не просто романом, а **романом-эпопеей**, что вполне справедливо. На то есть два основания: величина, масштаб, объем

изображаемых действий и событий, а главное, - характер событий, развертывающихся, начиная с 3-го тома. Все отношения персонажей и события исторического плана протекают в 3-м и 4-м томах в атмосфере войны с Наполеоном, войны отечественной, освободительной, народной, в отличие от кампаний 1806 – 1809 годов, участниками которых были А. Болконский, Н. Ростов, Долохов Денисов. Война 1812 года, по меркам того времени, была грандиозным потрясением для всей России. Она унесла массу жизней, razорила жилища, искалечила судьбы, уничтожила значительную часть Москвы, горевшей в течение нескольких дней. Все это показал Толстой введением огромного количества действующих лиц – дворян, крестьян, военных, партизан, французов, двух императоров.

Он же сумел передать драматический колорит того периода, который ощущался и осознавался разными участниками событий – от Кутузова и императора Александра до простого солдата. Стоит вспомнить сцены отступления армии, бегства населения, пожара Москвы, пленения русских, переживаний главнокомандующего, который, узнав об уходе французов из Москвы, понял, что «спасена Россия», и потому всячески старался уберечь свою армию от излишних потерь. Таким образом, причастность всех россиян, так или иначе показанных в «Войне и мире», к событиям 1812 года окрасила повествование в драматические тона и вместе с тем придала характер эпопеи.

Всего в этом произведении более пятисот персонажей, показанных в самых разных обстоятельствах. Однако и здесь выделены и выведены на передний план всего четверо героев – Андрей Болконский, Пьер Безухов, Наташа Ростова и княжна Марья Болконская. Изображение их судеб и определяет временные границы повествования, которое начинается в 1805 году, а кончается в 1819-м (через семь лет после 1812 года, как связано в эпилоге). Выделяя именно этих героев, Толстой демонстрирует свои симпатии к подобному типу людей, но при этом подчеркивает, что даже потенциально значительному, духовно одаренному человеку необходимы долгое время и масса испытаний, чтобы найти себя, обрести спокойствие и прийти к какому-то жизненному и нравственно значимому итогу. Это главнейшая особенность романной структуры.

В чем причина симпатий писателя к этим героям? Очевидно, в их духовных возможностях, в содержании внутреннего мира, в интеллекте, культуре, эмоциональном богатстве. Князя Андрея отличает постоянная потребность думать, знать, читать, осознавать, что происходит вокруг и с ним самим. Он не вписывается ни в какой круг. Когда ему хочется высказать свои мысли, он готов доверить их только Пьеру, который значительно моложе его. Пьера он характеризует Наташе как единственно умного, доброго, уважаемого и надежного человека. Пьер тоже начитан, интеллектуален, озабочен делами и идеями, которые

далеко не всегда ему по силам, но не успокоен и, в отличие от своего эмоционально холодного друга, мягок, доверчив, отзывчив, наконец, бесконечно добр. Его любят все, кроме жены Элен и ее чопорного окружения, ему рады во всех домах.

А Наташа? О словах князя Андрея, она была единственной в своем роде в светском обществе. Ее прелесть зафиксировал даже его холодный, рассудочный ум, отметив непосредственность, открытость, эмоциональную устремленность, жажду счастья. В момент их знакомства он не мог еще оценить ее доброты, чуткости, умения понять чужое горе, порадоваться чужому счастью. Такой видел Пьер, такой она оказалась в семейной жизни – беспредельно преданной мужу, гордящейся им, погруженной в любовь к семье.

Источником духовности толстовских героев во многом является семья. От атмосферы в семьях, особенно таких, как семьи Ростовых и Болконских зависит благоприятное становление личности. Но выделяя всего трех-четырех героев, Толстой приводит к мысли, что личностные возможности заложены в самой индивидуальности. В благополучной патриархальной семье Ростовых Наташа не похожа на Веру и даже Николая. В семье Болконских все сами по себе. А Пьер сформировался как личность вообще вне семейных традиций, но не случайно его нравственный путь был длиннее и сложнее.

Немалый срок, отпущенный героям, позволяет осознать и им самим, и автору, и читателям их жизненно-духовный итог. У них в жизни было много потерь и разочарований – смерть графа Ростова, гибель юного Пети, смерть старого князя Болконского, самого Андрея, разорение Ростовых, потеря половины состояния Пьером, дыхание смерти во время его пребывания на Ново-Девичьем поле, плен, болезнь и многое другое. Но были и обретения. Это устойчивая жизненная позиция, радость встречи духовно близких людей, понимание ценности жизни и семейного счастья. Ощущение и героями, и автором, и читателями нравственного итога – это и есть наличие монологизма, без которого нет романа. Правда, монологизм не всегда выявлен, он может быть глубоко затаен, потому что формы прозрения, самопознания человека бывают самыми разными. Что касается психологизма, то его надо просто исследовать, имея в виду самые разные формы проявления этого качества. Таким образом, и великое произведение Толстого подтверждает уже полученные выводы о сущности романной структуры.

Предложенные варианты рассмотрения романного жанра в творчестве Лермонтова, Тургенева и Толстого помогут осознанно и самостоятельно подойти к анализу романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». В чем его специфика и отличие от других русских романов XIX века?

1. В чем своеобразие романной ситуации в этом произведении?
2. Имеется ли здесь главный герой, выделенный автором в силу его духовных возможностей?
3. В чем проявляются интеллектуальные и идеологические потенции Раскольникова?
4. Какими идеями наделяет автор своего героя? В чем их истоки?
5. Согласен ли автор, а вместе с тем и читатели, с идеями Раскольникова?
6. Как происходит в романе проверка идей и испытание героя?
7. Какие факторы более всего влияют на Раскольникова после «осуществления идеи»?
8. Какую роль играет психология, в том числе бессознательные сферы психики, в поведении героя?
9. Ощущается ли перелом в сознании героя? Происходит ли разочарование в своей теории, наступает ли нравственное прозрение и просматривается ли в изображении умственного и нравственного развития Раскольникова монологическая тенденция?

Помимо героического и романного эпоса, существует еще один жанровый вариант повествовательных произведений, который можно назвать **нравоописательным**. Этот вариант тоже определяется особенностями проблематики и **выбором в качестве главной проблемы изображения той или иной социальной среды без ее дифференциации на избранных и ординарных, с подчеркиванием ее стабильности, устойчивости, неизменности и очень часто консервативности**.

Такой тип произведений ведет свое начало с древнеримской литературы, встречается в литературе Средневековья, Возрождения, а затем и в последующие эпохи. Из литературы XVIII века назовем произведение английского сатирика Д. Свифта «Путешествия Гулливера». В русской литературе XIX века к данному жанровому типу могут быть отнесены «Мертвые души» Н.В. Гоголя, что мы и постараемся показать.

В данном произведении иная, чем в романе, ситуация, иное соотношение героев. Ведущий персонаж Павел Иванович Чичиков, который часто появляется на сцене, - герой нероманного типа. Между ним и помещиками нет реальной отчужденности. Он прекрасно понимает их и строит, исходя из этого, свои действия, а помещики достаточно быстро распознают его планы и готовы осуществить предлагаемую им сделку – продажу «мертвых душ». Что касается чиновников, то они прямо-таки хватают в объятия нового «херсонского помещика» и празднуют покупку, понимая, в чем ее суть. Следовательно, в изображении среды здесь не акцентируется ее

дифференцированность и неоднородность, как в «Евгении Онегине» и других романах, потому что именно среда становится основным объектом внимания и изучения.

С указанным обстоятельством связан и иной тип отношений между различными сферами изображаемой действительности, т.е. отсутствие сколько-нибудь заметной иерархии между персонажами, их «уравненность» в правах. Выделение Чичикова в качестве ведущего персонажа и его присутствие во многих эпизодах нужны не для того, чтобы читатель вглядывался в его внутренний мир, а для контактов с обитателями поместий, ибо представить в роли их гостя и собеседника Онегина или Печорина просто невозможно. Основная цель писателя – показать уклад жизни города, а затея Чичикова – это способ вторгнуться в этот уклад и обнажить его особенности.

Характер иной, чем в романе, ситуации мотивирует и принцип организации действия. Внутренней пружиной, двигателем действия, являются здесь не сложные отношения персонажей, а как бы внешний толчок, которым оказывается решение Чичикова посетить помещиков с целью купить у них «мертвые души». Поэтому в смене эпизодов нет обязательной причинной последовательности, они не вытекают последовательно, как чаще бывает в романе, а присоединяются один к другому, словно нанизываются один на другой.

Предлагаемое понимание жанра «Мертвых душ», казалось бы, противоречат определению автора, который назвал свое произведение поэмой, ибо поэма подразумевает нечто возвышенное, восплаемое и восплающее. Между тем высокие мысли Н.В. Гоголя о Руси только вкраплены в текст, основная же часть сочинения содержит не восплавание русской жизни, а критику ее, что, по-видимому, не требует доказательств.

Произведения нравоописательного типа не чужды и литературе XX века, в том числе русской.

1. *Постарайтесь посмотреть с указанной точки зрения на такие произведения, как «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, и решите, какие жанровые тенденции в них преобладают.*

Существует еще средние и малые эпические жанры, к которым относятся: **рассказ, повесть, новелла, очерк** и др. как определить жанровую специфику рассказа или повести? Думается, что логично и в этом случае пойти по пути выявления содержательных признаков, т.е. преобладающего типа проблематики. Повесть и рассказ, будучи меньшими, по объему, чем роман и эпопея, как правило, тяготеют к одной из охарактеризованных жанровых тенденций – романической, героической или нравоописательной.

Повести И.С. Тургенева («Ася», «Вешние воды», «Первая любовь», «Фауст»), Л.Н. Толстого («Смерть Ивана Ильича»), А.П. Чехова («Дама с собачкой», «Невеста», «Дом с мезонином»), а также писателей XX века – И. Бунина, А. Куприна, Л. Андреева, наших современников Ю. Казакова, Ю. Трифонова – преимущественно романичны по своей жанровой направленности или ориентации. Повести и рассказы В. Быкова («Альпийская баллада», «Сотников», «Волчья стая», «В тумане» и др.), Б. Васильева («А зори здесь тихие» и др.) преимущественно героичны, но героические порывы действующих лиц оканчиваются трагически.

Завершая рассмотрение эпических жанров, сформулируем некоторые выводы.

Во-первых, разграничение, а подчас и обозначение произведений эпического рода, базируется на содержательных признаках.

Во-вторых, основу содержательных качеств составляет преобладающий тип проблематики.

В-третьих, характер проблематики обнаруживается в типе ситуации. В героическом эпосе в центре ситуации – герой как воплощение мироощущения народа или государства, в романе – герой как личность во взаимоотношениях с обществом (средой), в нравоописании – общество как совокупность рядовых его представителей или герой как воплощение какого-то распространенного типа людей из той или иной среды.

Лекция 3 Хронотоп в эпическом произведении

1 Понятие о хронотопе

2 Хронотоп в романе «Евгений Онегин»

3 Пространство в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»

В последнее время при анализе художественного произведения считается важным принимать во внимание такое качество, которое обозначается понятием *хронотоп*. Само понятие введено в обиход известным ученым М.М. Бахтиным (Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975) и означает определенное соотношение пространства и времени при ведущем значении времени. Хронотоп присущ любым произведениям, но наиболее продуктивно его рассмотрение при анализе эпических произведений. В нашей таблице-модели нет этого понятия, поскольку оно не является самостоятельным компонентом, но проявляется во всем – в сюжетном действии, бытовых деталях, пейзаже, портрете, речи героев и повествователя, где все связано с пространством и все обусловлено временем. Ведь пространство – это место. Где протекает жизнь персонажей с их бытом, обстановкой, манерой поведения и т.п. а время – это, во-первых, историческое время, определяющее структуру жизни любого круга людей в тот или иной период; во-вторых, реальное,

бытовое время жизни героев, его длительность, напряженность; третьих, время повествования, т.е. рассказывания о происшедшем.

Целесообразнее всего показать специфику и значение хронотопа на примере отдельного произведения. Обратимся к **роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»**.

Как известно, в нем три главных героя – Онегин, Ленский и Татьяна. Поэтому масштабы сюжета и степень детализации быта и природы как главных показателей хронотопа мотивируется в первую очередь местом жизни и пребывания этих героев и характером их отношений со средой. Для Онегина такой средой является Петербург, по-разному выглядевший и встречавший Онегина в первой и последней главах романа; для Татьяны – поместье, соседствовавшее с другими поместьями, окруженное полями и лесами, во многом чуждыми Онегину и даже Ленскому. Путь Татьяны остановиться у родственников, с помощью тетюшек попасть в свет, на «ярманку невест», встретить там и князя Вяземского, и будущего мужа. В конечном итоге этот путь привел ее в Петербург, куда неизбежно должен вернуться Онегин, уставший от путешествий. Там они смогли встретиться вновь, на новом этапе их жизни, и продемонстрировать и друг другу, и читателям итоги своего нравственно-духовного развития за прошедшее время.

Жизненно-нравственный итог Татьяны очевиден: привычное для того времени замужество – не по любви, а по необходимости, вытекающее отсюда драматическое мироощущение и вместе с тем умение достойно нести свой жизненный крест, не упрекая ни себя, ни мужа и сохраняя глубокое чувство к Онегину – «заветный клад и слез, и счастья». А Онегин, будучи высоко интеллектуальным, постигшим «плоды наук, добро и зло», не нашел в себе силы обрести достойную позицию, так как не склонен был задумываться о чужой жизни и прислушиваться к чужой боли. От него трудно было бы ждать жертвенности и подвижничества. Не зря поэт назвал момент расставания его с Татьяной «минутой, злою для него». Что касается Ленского, то автор отвел ему мало времени, намекая на то, что он пал жертвой не только ревности, но и слепоты, неспособности понять ни Онегина, ни Ольгу, ни русскую жизнь.

Итак, изображение судеб главных героев – основа пространственно-временной организации и длительности сюжетного действия. Время в их судьбах приобретает особое значение, ибо для раскрытия личностного облика Татьяны и Онегина необходимо несколько лет.

Отсчет этого времени следует начинать с того момента, когда Онегин получает сообщение о болезни дядюшки и едет в деревню. Приехав в деревню летом, он остается там до зимы. В январе, «убив на поединке друга», он покидает дом дяди. Ларины, продолжая жить в своем поместье, выдают Ольгу замуж и следующей зимой отправляются

в Москву. После замужества Татьяна переезжает в Петербург. В момент появления Онегина в ее новом доме оказывается, что она замужем уже около двух лет (так говорит ее муж). После их новой встречи проходит примерно еще полгода, таким образом, со времени первой встречи прошло не менее четырех лет.

Остальные персонажи, в том числе обитатели поместий и жители Москвы, не чувствуют времени, не замечают его, а если замечают, то настороженно относятся к переменам. Им представляется, что время остановилось и жизнь законсервировалась. Поэтому для воссоздания их облика и уклада жизни не потребовалось бы столько лет. Для описания петербургского быта светского круга, к которому принадлежал Онегин, в первой главе понадобился один день. Зато пространство и Петербурга, и Москвы, и особенно провинции наполнено многочисленными реалиями, которые создают ощущение полноты, правдивости, энциклопедичности в изображении действительности.

Поместный образ жизни предельно выпукло вырисовывается при описании имений Татьяны, когда собирается вся окрестная публика. Показателем хромотопичности поместной жизни становятся многочисленные картины природы и упоминания о всякого рода сельских заботах и привычках. Для расширения пространственных рамок поэт использует любые возможности, в частности поездку Лариных в Москву, которая дает возможность Татьяне увидеть этот город из окна повозки в его утренние часы.

Таким образом, пространственно-временные параметры очень важны и репрезентативны при рассмотрении любого произведения. Но в данном анализе мы обратили внимание лишь на самые существенные функции пространства и времени.

Задания к самостоятельной работе

1. *Попробуйте самостоятельно продолжить наблюдения над особенностями хромотопы в этом романе, в частности, подумайте:*

- *Как и в чем отражается историческое время, каковы его приметы?*
- *Какую роль играют пейзажи, и периодическое напоминание о временах года в исчислении времени сюжетного действия?*
- *Какие пространственные «зоны» не названы и не учтены в нашем анализе? Существует ли в романе дистанция между временем действия и временем рассказа о нем?*

А теперь обратимся к одному из романов Достоевского, в котором еще в начале 70-х годов XIX века писатель показал, как молодые люди, именующие себя революционерами и борцами за свободу, фактически превращаются в террористов, как это опасно для общества и для них самих. Речь идет о **романе Ф.М. Достоевского «Бесы»**.

Особенностью данного, как и прочих романов Достоевского, является то, что главных героев в них несколько больше, чем в

произведениях романного жанра у Пушкина, Лермонтова, Тургенева и даже Толстого. К их числу могут быть отнесены Ставрогин, отец и сын Верховенские, Шатов, Кириллов, господин Г-в, Варвара Петровна – «женщина-классик, женщина-меценат, действовавшая в видах одних лишь высших соображений» и пригравшая у себя компанию Петра Верховенского.

Однако все они находятся в каких-то отношениях с жителями города, к которым относятся представители тамошнего светского общества, простые обыватели, члены кружка «наших» и такие господа, как Федька Каторжный и капитан Лебядкин.

Кроме того, те же герои периодически оказываются то в Петербурге, то в Париже, то в Швейцарии, то в Америке. Все это вместе взятое предопределяет общий объем изображаемого в романе пространства и его географию. Но воссоздание широты и многообразия мира не является главной целью повествования в «Бесах». В центре внимания жизнь небольшого губернского города (по свидетельству исследователей, это, скорее всего, Тверь), где начинаются и завершаются судьбы большинства героев. При этом основная причина интереса к данному месту объясняется тем, что идеологическая крамола, таящая в себе немалую опасность, распространяется, по мнению Достоевского, по всей России, выходя за пределы столицы. Поэтому изображение одного из уголков российской империи с указанной точки зрения, составляя ядро авторского замысла, во многом обуславливает пространственные параметры повествования.

Источником идеологического неблагополучия в городе становится сплетение мыслей и настроений, гнездящихся в сознании местных и приезжающих «мыслителей», большинство из которых действительно люди думающие, ищущие, но при этом идущие по ложному пути, заблуждающиеся. Поэтому задачей писателя становится выявление заблуждений, анализ их истоков и результатов, что и составляет важнейшую грань доминирующей в любом романе проблемы личности. В качестве примечания нельзя не обратить внимания на то, что и в других своих романах («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы») писатель воспроизводит не столько процесс поиска и становления, сколько процесс проверки идей, уже сложившихся в сознании героев, но требующих, по мнению автора, внимательного анализа, а подчас и критики. При этом большую роль играет фиксация временных моментов, в частности, значения прошлого в его соотношении с настоящим.

Поэтому одним из весьма значимых аспектов повествования в «Бесах» является рассказ о прошлом героев, в результате чего расширяются пространственно-временные границы произведения, а хронотоп приобретает как бы вид окружности, внутри которой есть несколько кругов, соответствующих «путешествиям» героев. Эти «путешествия» заканчиваются в данном городе, представляющем таким

образом центральную часть хронотопа. В связи с этим вводится подробная предыстория Степена Трофимовича, напоминается, какими идеями питался он в Берлине, затем в конце 40-х годов в Петербурге, как двадцать лет назад приехал в данный город, где с восьми до шестнадцати лет воспитывал Николая Ставрогина, с восьми до одиннадцати – Лизу Дроздову. И все эти двадцать лет (сейчас ему 53 года) он жил под крылышком Варвары Петровны, согреваясь ее дружбой и любовью и собирая вокруг себя молодых людей, жаждущих умных разговоров и приобщения к современным идеям. И хотя его друг Антон Лаврентьевич Г-в говорит, что их разговоры были весьма безобидными, отвлеченно либеральными, очевидно, в них формировались некие настроения, которые впоследствии стали благотворной почвой для восприятия идей Ставрогина и Верховенского-младшего.

Достаточно тщательно описана и жизнь Варвары Петровны на протяжении последних двух десятилетий, в частности сообщается, как в пятьдесят пятом году она получила известие о смерти мужа, генерала Ставрогина, с которым уже четыре года жила «в совершенной разлуке», как вместе со Степаном Трофимовичем ездила в Петербург, где мечтала издавать журнал, как растила сына, доверив его воспитание Степану Трофимовичу, и имела немалое влияние в губернском обществе, особенно в последние семь лет.

Особое внимание уделено характеристике предшествующей судьбы ее сына, Николая Ставрогина, который в шестнадцать лет уехал в Петербург для поступления в лицей, дважды на короткое время приезжал на вакансии, в двадцать пять лет появился в родном городе, пробыв здесь более полугода, из которых два месяца проболел, затем вновь уехал в Петербург, потом за границу, где прожил около четырех лет, общаясь с Верховенским, Кирилловым, Шатовым, поражая всех своим неординарным обликом, бросая какие-то смутные идеи, но судя по всему, не имея при этом ни прочных мыслей, ни нравственных устоев.

Что касается Петра Верховенского, то говорится, что все свои двадцать семь лет он провел вне общения с родителем), т видел его два раза: в момент рождения и очень кратко во время поступления в университет), в метаниях и скитаниях, обосновывая идею смуты, якобы благотворительную для России. Весьма симпатичный и близкий по духу самому автору Иван Шатов, не без влияния Ставрогина где-то вне родных мест вынашивал идею русского бога, а Кириллов – свою мысль о спасении человечества через отказ от страха смерти.

Таким образом, длительность описанной на страницах романа жизни героев до того времени, которое повествователь обозначит как начало подготовки «странных» событий, случившихся в городе, составляет для Степана Трофимовича и Варвары Петровны более двадцати лет, для Николая Ставрогина – около семнадцати лет (в тот

момент ему двадцать пять, а первые упоминания о нем находим, когда ему восемь) и т.д.

Само «начало» (как бы второй временной срез или этап) тоже отделено от «событий» временем, которое точно датировано, поскольку имело место через четыре года после последнего приезда Ставрогина и за четыре года до «катастрофы».

Если названные выше факты можно считать предысторией героев, то здесь предыстория перестает в экспозиция, в центре которой – инцидент с Гагановым, которого Николай Всеволодович «протянул за нос», и с добрейшим губернатором Иваном Осиповичем, которого он «укусил за ухо», после чего заболел на два месяца, а затем на четыре года уехал из города. К этому периоду его жизни относятся встречи в Европе с Лизой, Дашей, Верховенским, Кирилловым, Шатовым и его женой. Все это время он удивляет безнравственностью своего поведения, о чем говорят его кутежи в Петербурге, женитьба на Марье Тимофеевне, связь с женой Шатова, сомнительные отношения с Дашей и Лизой, а вместе с тем явно претендует на роль учителя, мэтра и, как скажет Петр Верховенский, Ивана-царевича, именуемого еще князем, идолом.

Наконец, третий этап жизни героев начинается осенью того года, когда все главные лица возвращаются в город и оказываются связанными в один роковой узел, наличием которого воспользуется Петр Верховенский для осуществления бредовой идеи, а автор романа – для демонстрации губительности и разрушительности идейных заблуждений современной ему молодежи.

Итак, жизнь города с его главными и неглавными героями протекала на страницах романа примерно двадцать лет и три месяца. Но как уже отмечалось, шестнадцать лет жизнь текла более или менее традиционно, не считая каких-то значимых эпизодов в судьбе каждого из героев, четыре года – в ожидании некоторых событий, а несколько дней – в безумном темпе.

Заметим, что время сжимается в этот период до предела, счет идет на дни и часы, события словно наплывают друг на друга. Все чаще появляются указания на точное время того или иного эпизода. Так, «через восемь дней в понедельник» (в семь часов вечера) происходит встреча Верховенского и Ставрогина, в тот же вечер (девять тридцать) свидание Ставрогина с Кирилловым по поводу дуэли, затем Ставрогина и Шатова. Той же ночью Ставрогин посещает Лебядкиных и два раза сталкивается с Федькой Каторжным. Параллельно сообщается о том, что «Петр Степанович перезнакомился со всем городом», Варвара Петровна виделась с Юлией Михайловной и многое другое. На другой день после ночных визитов Ставрогина – его дуэль с Гагановым, на пятый день встреча – с Верховенским и Лизой. Одновременно идет суетливая подготовка к празднику в пользу гувернанток, хлопоты Петра Степановича в связи с подготовкой его замысла. Наконец, в восемь

вечера определенного дня он собирает «наших» под видом именин у Виргинского, где присутствует много «сочувствующих», проводит долгое заседание, после чего еще раз посещает Кириллова, куда приходит и Ставрогин.

После этого действие занимает всего четыре дня, в один из которых происходит обыск у Степана Трофимовича и вытекающие из этого последствия, бунт в городе, собрание у Юлии Михайловны по поводу праздника, признание Ставрогина в женитьбе и др. Во второй день – очень подробно описанный праздник, рассчитанный на целый день, после чего наступившей ночью случается пожар, утром погибает Лиза, днем Варвара Петровна уезжает в деревню за Степаном Трофимовичем. В третий день в восемь вечера происходит встреча у Эркеля, где разрабатывается злобещий план устранения Шатова, на следующий день – его убийство, а параллельно рождение ребенка у жены Шатова и их гибель. В шесть часов утра на пятый день – бегство Петра Верховенского из города, что и становится окончательной развязкой трагедии.

Ощущение напряженности, а затем и катастрофичности происходящего создается не только концентрацией событий и наполненностью времени, но и постоянной фиксацией дат, сроков, а в конце – дней и часов. Сначала это служит как бы знаком точности, достоверности происходящего, как, например, в следующих фрагментах: «Это было в пятьдесят пятом году, весной, в мае месяце» (речь идет об известии, о смерти генерала Ставрогина и важном объяснении Варвары Петровны и Степана Трофимовича); «Великие день девятнадцатого февраля мы встретили восторженно»; «В шестьдесят третьем году ему как-то удалось отличиться» (о Николае Ставрогине); «Воротилась она в июле» (Варвара Петровна из-за границы); «В самом конце августа возвратились и Дроздовы» и т.д. и т.п. В конце романа упоминание точного времени служит сигналом тревоги, нагнетает напряженность по мере приближения к финалу. Например, в «Заключении» на одной странице встречается: «Липутин в тот же день исчез»; «Узналось только на другой день»; «Закрылся на всю ночь»; «К утру сделал попытку самоубийства»; «Просидел до полудня».

Кроме того, воспроизводя отдельные эпизоды, г-н Г-в не преминет заметить: «в эти десять секунд произошло ужасно много» или «в последние две-три минуты Лизаветой Николаевной овладело какое-то новое движение» нередко прибегает он к метонимическим приемам, употребляя такие слова, как «чрезвычайная минута», «миг», «мгновение», чтобы подчеркнуть емкость и значимость той или иной сцены.

В чем смысл и причина нагнетания событий и ускорения времени? На наш взгляд, таких причин несколько. Во-первых, начиная с приезда Верховенского и Ставрогина, периодически возникает мотив тайны,

связанной с женитьбой Ставрогина, которую и подозревают, и боятся узнать и Лиза, и Варвара Петровна. Вызванное этим психологическое состояние не может продолжаться долго. Во-вторых в этот же отрезок времени Петр Верховенский осуществляет свой план, всячески подчеркивая его необычность, таинственность и требуя соблюдения намеченных им сроков. Но главное, видимо, заключается в поэзии автора, который считает необходимым показать и доказать несостоятельность тех идей Верховенского, нередко оперирующего к мнениям и суждениям Ставрогина. А это можно сделать, реализовав идеи на практике и показав их действия в конкретных обстоятельствах. Такие обстоятельства складываются в городе под действием разных факторов, в том числе в следствии глупости и некомпетентности губернатора Лембке, недовольство рабочих на Шпигулинской фабрике, жажды наживы и готовности к преступлению таких, как Федька каторжный и капитан Лебядкин, а также реального драматизма в жизни Лизы и Даши, усиленного появления Ставрогина. Всем этим пользуется Петр Верховенский – смутьян, мошенник, провокатор, словом сущий бес, играющий на чувствах и мыслях местных любителей прогрессивных идей, вовлекающий их в настоящий заговор и связывающий круговой порукой участием в убийстве Шатова все это приводит к ужасным последствиям: пожар в городе, убийство Лизы, Лебядкиных, Федьки, гибель Кирилова, расправа над Шатовым.

Эти-то события и становятся симптомом краха идей, бродивших в умах членов кружка, разагитированный Верховенский и мечтавший об общественном служении и светлых надеждах. Однако вместо наступления «светлого будущего» двое из них погибли, несколько оказалось на скамье подсудимых, Степан Трофимович ушел в иной мир, Варвара Петровна оказалась в полном одиночестве. Уцелел один только Пётр Верховенский за счет предательства и тайного бегства за границу. Все это воспринимается как свидетельство истощенности того пути, по которому шли названные герои, а тем самым завершенности, итоговости, финальности романной ситуации, представленной в произведении Достоевского. Три месяца, прошедшие до эпилога, даны городу на осмысление случившегося, а Ставрогину на понимание безнадежности его воскресения, раскаяния и морального оправдания перед собой и перед богом, в результате чего он принимает решение уйти из жизни.

Очевидно, смещение и наложение временных пластов служит очень важным примером в раскрытии романного замысла. Этому же способствует и внимание к пространственным факторам.

Начиная с конца августа того года, когда разворачивается основная ситуация, пространство, на котором происходит событие сужается до пределов города и ближайших окрестностей: имеются в виду усадьба Скворешники и деревня, где кончает свой век Степан Трофимович. Все герои собираются в городе и очень часто оказываются

рядом, в буквальном смысле слова заполняя пространство того или иного дома, площади церкви. Особенно знаменательно первое в те дни «собрание» у Варвары Петровны, где присутствуют Лиза, Марья Тимофеевна, Лебядкин, Шатов, Г-в, затем неожиданно появляется Петр Верховенский, а вслед за ним Николай Ставрогин, который здесь же получает пощечину от Шатова, а Лиза при всех падает в обморок, чем дает обильную пищу для городских сплетней и серьезный повод для переживаний Варвары Петровны.

Подобный тип для пространственно -временной организации требует особой формы повествования, а именно присутствие рассказчика, отдельного от автора. Об одном он сообщает как об увиденном, о другом – как об услышанном, о третьем – как о вероятно и предполагаемом. Именно он, а не все знающий автор, имеет право сначала о чем-то умолчать, потом вспомнить, подчас сослаться на чужие мнения, иногда домыслить и т.п. К тому же рассказчик в данном романе не только создатель хроники, о чем он постоянно напоминает, но и реальный участник событий, доискивающийся истинно и эмоционально. При этом он высказывает свою оценку не только выбором фактов и расположений, но и средствами языка, подчеркивая их экспрессивный характер. Например, он очень часто использует глагол «бегает» Петр Верховенский, кроме того, говорится, что он «влетел», «подлете», «пробормотал», «сыпал бисером» и т.п. Помимо этого, речь рассказчика полна эмоционально-окрашенных эпитетов («Лиза была бледненькая», «помещение состояло из двух гаденьких и небольших комнаток», «на ней было старенькое платье»).

Естественно эта характеристика распространяется и на многие компоненты текста, как то: интерьер, портрет, речь героев. Но основой хронотопа в этом произведении является повествовательная структура со всеми ее особенностями.

Проведенный анализ показывает, какое значение имеет категории пространства и времени реализации авторского замысла, как умело и продуктивно использовал Достоевский возможности пространно-временной организации произведения.

Читатель, возможно, лишний заинтересуется творчеством Достоевского и «подвигнется» на прочтение романа «Бесы», в котором затронуто немало проблем, возникающих в наше время, и в первую очередь проблема терроризма.

Лекция 4Творческий метод

План

1Особенности метода

2Соотношение метода и жанра

3Принципы изображения жизни Л.Н.Толстым

Продолжая размышления о путях анализа художественных произведений, обратим внимание еще на два понятия, обозначающие определенные качества литературных произведений – метод и стиль.

Слово метод, как известно, употребляется в разных сферах жизни и разных областях знаний, поэтому она обладает множеством значений. В науке о литературе оно тоже не однозначно: одни ученые называют методом особенности содержание того или иного произведения, его проблематику, другие – те качества, которые позволяют соотносить его с понятиями литературных направлений (особенно, такими как романтизм и реализм). Если исходить из первого понимания, то методов будет столько, сколько писателей или даже произведений, если опираться на второе, то следует признать, что методов гораздо меньше. Об этом еще раз будет сказано в параграфе 11.

В чем специфика методов как такового? Какие именно признаки дает основание для классификации и разграничения методов? Попробуем кратко ответить на эти вопросы, соотнеся романтические и реалистические типы творчества. О романтическом типе творчества мы знаем на основании чтения элегий и баллад В.А. Жуковского, дум К.Ф. Рыльева, повести А. Бестужева-Марлинского и так называемых южных поэм А.С. Пушкина («Цыганы», «Бахчисарайский фонтан» и «Кавказский пленник»). В русской литературе середины XIX века именно в творчестве Пушкина совершается переход от романтизма к реализму. У большинства писателей указанного периода такого перехода не отмечено. Поэтому целесообразно попытаться сопоставить разные произведения великого поэта и познакомиться с его мыслями по данному вопросу.

По проблематике романтические и реалистические произведения могут быть сходными. Например, проблема личности в ее отношениях с обществом является центральной в романтических поэмах А.С.Пушкина «Цыганы» и «Кавказский пленник» и в его реалистическом романе «Евгений Онегин». Для того, чтобы осознать различие в методах названных произведений, надо обратить внимание на принцип понимания и объяснения личности, на степень соответствия ее характера тем обстоятельствам, которые воспитали данную личность.

Как уже говорилось выше, любой человек, будучи неповторимым и индивидуальным в своей конкретно судьбе, живет и формируется в определенных условиях, большей частью в определенной среде, которая может быть и уже, и шире. Ближайшее социальное окружение человека называют микросредой, более широкое - социальной средой. Через микросреду и социальную среду индивид связан с обществом, которое представляет собой в целом.

Поскольку индивид функционирует в той или иной среде, его поведение, как правило, несет на себе ее отпечаток и ориентировано на основные нормы и принципы этой среды. Явное несоответствие поведения личности нормам среды может быть объяснено отклонениями его психики (это проблема психологии). Частичное несовпадение мыслей и поведение человека с принципами и нормами социальной среды может быть результатом иных представлений о

жизни, чем у большинства людей этой среды. Мы и старались это показать при рассмотрении романной структуры «Евгения Онегина», «Героя нашего времени», «Отцов и детей», «Войны и мира», подчеркивая, что писатели выделяют одного-двух-трех героев, наделенных положительными духовными качествами и отличавшихся от среды в целом.

Представления о методе ассоциируются с объективным воспроизведением человеческих характеров в художественном произведении, которые требуют, во-первых, глубокого знания человеческой сущности, как сформированный природой, так и социально-обусловленной, порожденный соответствующими обстоятельствами. Следовательно, если при рассмотрении произведения в жанровом плане важнейшим ориентиром была проблематика, т.е. трактовка характеров, акцентирующая внимание на судьбе общества (героический эпос), на судьбе личности (романный эпос), на характеристике среды (нравоописание), **то при анализе произведения с точки зрения метода следует иметь в виду степень достоверности в изображении характеров и ситуаций и их соответствие реальным обстоятельствам того времени, когда формировались эти характеры.** В таком случае, когда в произведении наблюдается соответствие характеров обстоятельствам, и герои оказываются такими, какими они могли стать в определенных условиях пространства и времени, произведения могут быть названы **реалистическими.**

Реалистическое воспроизведение жизни стало возможно лишь в сороковые годы XIX века, когда художественное создание «научилось» проникать в сущность характеров и ситуаций и воссоздавать мир таким, каким он был в действительности, а не сознание писателя. Именно А.С. Пушкин «опередил» своих современников, положив начало этому процессу в русской литературе уже в середине 20 гг., и продемонстрировав возможности реалистического метода в романе «Евгений Онегин» и трагедии «Борис Годунов».

Задания к самостоятельной работе

Подумайте, как обосновать реалистичность данного романа?

Согласитесь, что, во-первых, надо выявить и запомнить массу деталей и фактов, отражающих реальные особенности петербургского, московского и провинциального быта русского общества 10-20 годов XIX века, в частности, обратив внимание на то, как одевались молодые люди, как проводили свое время, как выглядели кабинеты и гостиные, как отмечали именины и прочие праздники в поместных условиях, как выяснили отношения в спорте, как выдавали замуж девушек и т.д. и т.п.

Однако, достаточно ли этого? Не менее существенно заметить и осознать, что образ жизни и тип поведения большинства персонажей романа вполне объяснимы и мотивированы сложившимися и устоявшимися нормами дворянской среды, а умонастроения немногих

из них, таких, как Ленский и Онегин, обусловлены идейно-нравственной атмосферой эпохи и современными им духовными процессами в том же обществе.

Найдите примеры и подтверждение данным суждениям в тексте романа, и вы обнаружите тот принцип понимания и изображения мира, который позднее будет назван реалистическим.

Не используя понятия, реализм и тем более *метод*, А.С. Пушкин весьма четко осознал, что он создает (роман печатался главами) произведения нового типа, которые отличаются от предыдущих и хорошо знакомых его современникам сентиментальных и романтических сочинений конца XVIII – начала XIX века правдивым воспроизведением жизни. Поэтому об авторах сентиментальных романов и их героев, любимых Татьяной, поэт говорит: «Свой слог на важный лад настраивая, //Бывало, пламенный творец//являл нам своего героя//как совершенства образец//Он одарял предмет любимый.//Всегда не праведно ганимый,//Душой чувствительной, умом.//И привлекательным лицом.//Питая жар чистейшей страсти,//Всегда восторженный герой//Готов был жертвовать собой, //И при конце последней части.//Всегда наказан был пророк,//Добру достойны был венок».

Речь идет о романах С.Ричардсона и Ж.Ж.Руссо. Идеальность героев и их романов, таких, как Юлия в «Новой Элоизе» Ж.Ж.Руссо, заключалось обычно в их внешнем обаянии, уме, эмоциональности, а особенно в стремлении к соблюдению принципов добродетели и нравственности. Это было весьма привлекательно, но не всегда убедительно. Не случайно, продолжая характеристику сентиментальных романов, увлекавших ее героиню, А.С.Пушкин добавляет: «Она влюбляется в обманы.//И Ричардсона, и Руссо». Иронизируя по поводу добродетельных героев, Пушкин подчеркивает, что торжество добра и было своеобразным обманом, нарушением правды жизни.

Сравните с этим драматический, но правдивый финал «Евгения Онегина»

Герои романтических поэм Байрона и других писателей, чьи произведения находились в библиотеке Онегина, отличаются от персонажей сентиментальных романов. Они горды, полны скорби, разочарований и таинственности («А нынче все умы в тумане,//Мораль на нас наводит сон»). Но и эти герои тоже мало походили на реальных людей своего времени, в связи с чем поэт не без доброй иронии замечал: «Британской музы небылицы.//Тревожит сон отроковицы», отмечая и здесь отступления от правды.

Герои поэм самого Пушкина – Гирей, Марья, Зарема («Бахчисарайский фонтан»), Пленник, Черкешенка («Кавказский пленник»), Алеко и Земфира («Цыганы») – так же необычайны, исключительны, полны таинственности, разочарованности и печали. Казалось бы, каждый из них в реальную жизненную ситуацию: Мария в

гарем к хану, Пленник к черкесам, Алеко в цыганский табор, где увлекается Земфирой и живет некоторое время с нею и ее отцом, но во всех случаях героев окружает экзотическая природа или обстановка (Кавказ, ханский дворец, горный аул, цыганский табор), а их речи часто звучат высокопарно, необыкновенно и, очевидно, малопонятно для слушателей. Вот как объясняет Алеко своей возлюбленной Земфире причины бегства из страны: «Там люди в кучах, за оградой//Не дышит утренней прохладой,//Не вешним запахом лугов,//Любви стыдятся, мысли гонят//Торгуют волею своей,//Главы пред идолами клонят//И просят денег да цепей».

Иначе говоря, в романтических произведениях разного жанра реальное восприятие характеров заменяется подчеркиванием всякого рода исключительности и необычности.

Если вспомнить более реальную эпоху – период классицизма, в частности комедии Д. Фонвизина «Недоросль», то здесь нет романтической возвышенности, но есть много условностей, схематичности в изображении персонажей. В этой комедии герои оказываются либо абсолютно добродетельными, как Милон, Стародум или Софья, либо совсем отрицательными, как Простакова, Скотинин, да и Митрофанушка. При наличии многих правдоподобных деятелей и бытовых зарисовок сюжет в целом и особенно его концовка в значительной мере надуманы и нереальны.

Таким образом, при определении метода и его своеобразия главным ориентиром является принцип понимания и воспроизведения характеров и ситуаций с точки зрения степени их достоверности и правдивости по отношению к породившей их действительности.

Сравните принцип выделения метода с принципом определения жанра. В чем их различие?

Система понятий, используемых при анализе и литературного произведения, и литературного процесса, должна быть дополнена понятием стиль как завершающей категории в их изучении. Рассмотрение одного или нескольких произведений с точки зрения стиля предполагает осмысление их художественного своеобразия, которое возможно при условии знания и учета всех элементов художественного произведения, как содержательных, так и формальных. Этим и объясняется введение данного понятия в конце рассуждений об эпическом произведении.

Для лучшего условия обсуждаемого термина кратко изложим историю его возникновения. Понятие «стиль» произошло от латинского слова *stilus*, означавшего палочку, с помощью которой писали на воощанных дощечках и при необходимости стирали написанное, тем самым как бы редактируя текст. Позднее стилем стали называть особенности речи, как устной, (прежде всего ораторской), так и письменной. С того времени своеобразие художественной речи стало

предметом внимания многих исследователей, в частности М.В. Ломоносова, предложившего теорию трех стилей, и породило ту область исследования художественной литературы, которая называется стилистикой художественной речи.

Однако художественное своеобразие литературного произведения, как было показано выше, определяется не только особенностями речи, но и многими другими компонентами художественного произведения, в том числе предметной детализацией, сюжетом, композицией. Поэтому изучение стиля художественного произведения подразумевает исследование не только речи или языка (и автора, и персонажей), но и всех других компонентов художественной формы. При этом анализ стиля заключается не просто в описании всех элементов художественной формы (как это чаще всего и получается). В действительности *постижение стиля (насколько возможно) предполагает установление взаимодействия, соотношенности, взаимообусловленности различных компонентов формы, ибо именно единство, взаимосвязь и гармония их создает у читателей впечатление целостности и совершенства художественного произведения, т.е. наличия стиля как такового.*

Гармония и единство предопределяются соответствием отдельных компонентов и всей системы в целом смысловой сущности художественного произведения, т.е. его содержательной направленности.

Содержательные моменты, обуславливающие стилевые особенности произведения, называют **стилеобразующими факторами**. К ним относятся родовая принадлежность, тематика, проблематика, эмоциональная тональность, жанровая специфика, своеобразие метода. Вследствие этого стиль лирического стихотворения отличается от стиля прозаического рассказа, эпического произведения - от драматического, сатирического - от романтического, словом, вариаций тут может быть очень много.

Понятие стиль используется при анализе отдельного произведения, творчества писателя и какого-то периода в развитии национальной литературы. Во всех случаях предметом анализа и его задачей должно быть выявление тех компонентов художественной формы, которые, сочетаясь и взаимодействуя между собой, создают органичное художественное целое, что и вызывает положительные эстетические эмоции у читателя. Конкретный анализ стиля отдельного произведения - задача весьма трудная. Пытаясь наметить пути такого анализа, еще раз обратимся к сочинению Н.В.Гоголя «мертвые души».

Осмысляя жанр этого произведения и отнеся его к «нравоописанию», мы уже подчеркивали, что для него характерны: особый тип сюжета, где эпизоды следуют один за другим, не подчиняясь жестокой причиной обусловленности; включение в повествование большого количества персонажей и отсутствие явной

дифференциации между ними, как это бывает в романе; «одинаковость» их внутреннего облика, чем объясняется отсутствие психологизма и активное использование при обрисовке персонажей всякого рода предметных деталей, позволяющих представить их внешность, позы, жесты, обстановку действия (интерьер), манеру говорить, даже выбирать имена.

Подробная и скрупулезная детализация быта нередко дополняется эмоционального окрашенной речью повествователя, который приводит впечатление человека многословного, но очень внимательного, умеющего точно и ироничности передать свои наблюдения над укладом жизни обитателей поместий и губернского города. «Все эти толки и рассуждения произвели, однако ж самые благоприятные следствия, каких только мог ожидать Чичиков. Именно пронесли слухи, что он ни более, ни менее как миллионщик. Жители города и без того, как мы уже видели в первой главе, душевно полюбили Чичикова, а теперь после таких слухов полюбили ещё душевнее». Представляя чиновников высокого ранга, Гоголь сообщает: «Многие были не без образования: председатель палаты знал наизусть «Людмилу» Жуковского и мастерски читал многие места, особенно: «Бор заснул, долина спит». Почтмейстер вдался более в философию и читал даже по ночам «Ключ к таинствам натуры», из которых делал весьма длинные выписки, но какого рода они были, это никому не было известно.... Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал».

При этом акцентирование многочисленных мелочей не утомляет читателя, потому что большинство из них таят в себе комическое начало за счет подчеркивания нелепостей, алогизмов в речи персонажей, в их поведении или облике. Во время визита в канцелярию для совершения купчей, обратившись к Ивану Антоновичу, «Чичиков, вынув из кармана бумажку, положил ее перед Иваном Антоновичем, которую тот совершенно не заметил и накрыл тотчас ее книгою. Чичиков хотел было указать ему ее, но Иван Антонович движением головы дал знать, что не нужно показывать». А всё это позволяет осуществить основной замысел – выявить нелепости в облике, поведении, мировосприятии изображаемой среды. Указанные особенности и можно отнести к особенностям стилевой манеры Н.В.Гоголя.

Тенденция к воспроизведению жизни русского общества в подобном стиле просматривается и в других произведениях Н.В.Гоголя, например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», что дает основание говорить о стиле ряда произведений писателя, но все-таки не всего творчества, так как в нем имеются произведения, написанные в иной манере, в частности, петербургские повести «Невский проспект», «Портрет», «Шинель».

Некоторые особенности гоголевской манеры могут быть замечены в произведениях и других писателей XIX-начала XX века, значит, можно говорить о стилевых тенденциях, обнаруживающихся в творчестве разных писателей. Но чаще всего общие стилевые тенденции проявляются в творчестве писателей одного исторического периода, доказательством иллюстрацией чего могут, служит произведения многих поэтов и писателей романтического этапа в развитии русской и мировой литературы. Мы всегда заметим некоторое сходство в умонастроениях писателей, а потому в выборе героев, ситуаций, конфликтов, экзотического места действия, обилии авторской речи и особенно в ее стилистике.

Что касается реалистического этапа русской литературы, то здесь можно заметить и уловит некоторые общие стилевые тенденции в творчестве отдельных писателей, однако своеобразие этого большого этапа, несомненно, заключается в том, что каждый художник, будь то И.С.Тургенев, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский, А.П.Чехов «создает» свой стиль, свою манеру изображения мира. Поэтому ученые велим понятия «большой стиль», или «великий стиль» для обозначения особенностей творчества крупнейших писателей. Эти понятия более всего относятся к творчеству Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского. Увидеть и почувствовать своеобразие стиля такого писателя можно при анализе наиболее значительных характерных для него произведений. Если говорить о Толстом и Достоевском, то такими произведениями являются, в первую очередь, их романы, что признано филологами и писателями всего мира.

По словам Габриеля Гарсия Маркеса, «Война и мир»- самый великий роман, который был написан во все времена . Современная английская писательница Айрис Мердок в одном из интервью «Литературной газеты» (2.12.92) заметила : «К России я отношусь почти с религиозным чувством. Оно пришло через чтение русских романов XIX века и связано, прежде всего, с Толстым и Достоевским. Литературные круги Англии просто помешаны на них. Конечно, есть еще Лермонтов, Тургенев. Но эти двое -просто короли. Я думаю, что они величайшие романисты всех времен и народов». И это сказано в XX веке, который породил много новаций, пережил стадию не только модернизма, но и постмодернизма. Судя по такого рода высказываниям, лучшие представители мировой литературы внутренние соотносят своё творчество с Толстым и Достоевским. А предпосылкой для сравнения и оценки служат, конечно же, глубина постижения жизни и открытия в области поэтики, т.е. стиля.

Попробуем определить, в чем заключается и от чего зависит своеобразие стиля романа Толстого «**Война и мир**». Естественно как говорилось, оно может зависеть от разных факторов тематики, проблематики, жанра, метода, а проявляется в использовании и организации различных компонентов художественной формы, которые,

взаимодействуя и сочетаясь между собой, рожают ощущения единства и гармонии, художественной целостности и эстетического совершенства.

Одним из наиболее значимых факторов, концертирующим в себе проблемно - тематические аспекты, оказывается жанровая структура произведения, о чем уже частично говорится предыдущих параграфах. Однако данное произведение заслуживает его рассмотрения и с точки зрения стиля в связи с жанром.

Небезынтересно вспомнить, что Толстой, ощущая себя новатором и размышляя над жанром своего сочинения, писал: «Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть тол, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось».

Как видим, Толстой думал над жанром своего творения, но не знал, как его обозначить. Как уже сказано, пять-десять лет это произведение называют романом-эпопеей. Не повторяя в деталях уже сказанного, напомним, что специфика романа зависит главным образом от наличия романной ситуации, которая предполагает, прежде всего, дифференциацию и иерархию персонажей, т.е. выделение главных героев, особое внимание к их внутренней жизни и судьбе вообще. При этом в большинстве романов, написанных до Толстого, романная ситуация представлялась весьма очевидной в силу явной сосредоточенности внимания на судьбе главных героев, конечно, погруженных в определенную среду. Но столь масштабного изображения общества в период войны и мира, какое было задумано Толстым, еще не встречалось. Вероятно, это и заставило писателя усомниться в принадлежности своего сочинения к романной традиции, а исследователей искать новые подходы к определению жанра «Войны и мира». Соотношение двух тенденции- романной и эпической - и обусловило стилевые особенности произведения.

Преобладающее значение романного замысла проявляется в активном внимании к судьбе пятерых героев - Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи Ростовой, Марьи Болконской и Николая Ростова. Первая встреча с героями происходит в июле 1805 года, расставание- с Болконским через семь лет после окончания войны 1812 года. Следовательно, повествование об их судьбах занимает около пятнадцати лет, и масштабность в первую очередь определяется временем, длительность которого обуславливается романным замыслом, т.е. толстовским пониманием личности, которое предполагает изображение ее становления и осознание ею своего «я» и места в жизни. Таким образом, временная дистанция, необходимая для изображения главных героев, и предопределяет сроки действия и своеобразие хронотопа как хронотопа романного типа.

Помимо длительности действия, обращает на себя внимание характер течения времени. Как можно заметить, Толстой не только

избегает, но фактически не признаёт экстремальных ситуаций. В первых двух томах излагаются события семи лет (1805-середина 1812), в ходе которых преобладает ровное течение времени, что сопровождается постоянным указанием на дату того или иного эпизода. В течение романа даты называются 95 раз, в том числе в первых двух 50 раз, в 3-м и 4-м - 45. Но цифра 50 относится к семи годам, а цифра 45 - фактически к одному году. Значит, в конце произведения время как бы сгущается: в 1812 году даты называются в 40 случаях, в 1813, 1814 и 1820 - в пяти. Если не называется число, месяц и время года, то очень часто сообщается: на другой день, через столько-то недель, спустя три дня и т.п. Это способствует не только ощущению достоверности изображаемого, но и возможности включения происходящего с героями в историческое время, причем переплетение романного и исторического времени почти не заметно.

Другая грань хронотопа, место действия, тоже свидетельствует об определяющем романного начала, ибо это в первую очередь место пребывания главных героев: князя Андрея и Николая Ростова в разных точках Европы; Пьера - в поездках по России, в Можайске, Бородине; Ростовых и Болконских - в Москве, Петербурге, имениях, а также в Мытищах, Посаде, Ярославле, Воронеже.

Помимо того, что формирование и реализация личностных качеств героев требует внимание, для Толстого очень важно окружение людей и общение с ними. Ближайшее окружение - это семья. Принадлежность к определенному типу семьи и укорененность в ней, по мнению Толстого, очень важный фактор в формировании индивида. Семья составляет для главных героев своеобразную микросреду.

Помимо семьи, те же лица связаны с более широким кругом людей: Андрей и Николай с военной средой, хотя реакции каждого из них на эту среду очень разные; Пьер - с массой москвичей и петербуржцев; старый князь Болконский и граф Ростов с провинциальными кругами. Благодаря этому русское общество 1805-1812 годов обрисовано с предельной полнотой и обстоятельностью. Понятие «энциклопедия русской жизни», применено Белинским к «Евгению Онегину», с полным правом может быть отнесено к «Войне и миру».

Вовлечение в повествование событий и обстоятельств 1812 года необыкновенно расширяет пространственные рамки, а время, как уже сказано, здесь сгущается, концентрируется, насыщается событиями исторически значимыми. Пространство расширяется за счет изображения военных батальи и связанных с этим передвижений войск, штаба Кутузова, партизанских отрядов, горящей Москвы, оставленной русскими и заполненной французами. В этот период действие не всегда связано с пребыванием в той или иной месте главных героев, ибо основной задачей становится изображением России в такой момент, который можно назвать героическим состоянием мира, когда решаются

судьбы и всей страны, и отдельных людей. Однако романские герои остаются в центре событий, поэтому произведение не утрачивает качества романа, но приобретает качества эпоса. В силу этого и хронотоп не меняется, а обогащается, в эпилоге возвращая действующих лиц из героического в романский мир. Таким образом, обозначение жанра всего произведения как роман-эпос оказывается совершенно оправданным.

Указанные жанровые особенности обусловили принципы изображения, определяющие стиль Толстого. Впечатление широты, масштабности, полноты картины мира достигается в первую очередь характером предметной изобразительности, т.е. умением выпукло, зримо передать внешний облик героев, место действия, будь то дом, пейзаж, поле боя, заседание совета или штаба. Толстой воспроизводит и семейный, и общественный быт, не только и не столько интерьеры, убранство домов, как любил делать Гоголь, сколько поведение людей, пребывающих в стенах этих домов, на улицах Москвы и на полях сражений. Великолепно описание именин в доме Ростовых, сборов на бал Наташи и Сони, сцен охоты, видов трапезы в разных семьях. Это качество, по-видимому, и следует называть пластичностью, свойственной скульптуре как виду искусства. Для восприятия толстовских картин не нужно много воображения, что является результатом «наглядности» словесного изображения всего происходящего. Данное положение можно подтвердить массой примеров.

Толстой был мастером живописания «коллективных сцен»- всякого рода балов, приемов, раутов, баталлий. В этих развернутых сценах, с одной стороны, вырисовываются характеры действующих лиц, с другой - передаётся атмосфера того или иного круга или сообщества.

Помимо предметной изобразительности, Толстой виртуозно воспроизводил внутренний мир персонажей, несколькими штрихами он умел передать состояние любого действующего лица. Но основная заслуга его заключается в анализе и воспроизведении субъективного мира романских героев, который требовал особого внимания и соответствующих способов изображения. Именно главные герои заставляют искать различные формы психологического анализа. Психологизм Толстого, как правило, сопоставляют с психологизмом Тургенева и особенно Достоевского. В романах Достоевского психологизм явный, броский, почти навязчивый, а у Толстого подчас не видный. Он может быть прямым и косвенным, когда состояние героя передаётся через внешность, жесты, манеры, мимику и сами поступки. На этом принципе построен весь роман, а доказательством могут служить многочисленные эпизоды, воссоздающие, например, волнение Наташи перед балом, на балу, перед объяснением с Болконским, после известия о его ранении и присутствии в обзоре раненых и

масквечей, уезжающих из города; или тревоги родителей, в частности графини Ростовой за ту же Наташу, за Петю, анны Михайловны за своего сына; страх Николая во время сражений в Европе; негодование Андрея при виде беспорядка в русской армии в 1805 году; переживания Кутузова за исход за исход Бородинского сражения, а ещё более, за необходимость сохранения армии при изгнании французов из России.

Психологически выразительны портреты героев, например, портрет Андрея Болконского, когда он, покинув Петербург, приехал под начало Кутузова и ощутил себя нужным в военном деле, и многие другие.

Прямой психологизм тоже в подавляющем большинстве случаев обнаруживается при изображении романного типа героев и является там, где непосредственно словами передается их состояние. Своеобразие такого психологизма Толстого заключается в сочетании и сопряжении мыслей и настроений, выраженных в прямой речи героя, с мыслями и состояниями, переданными в форме косвенной или несобственно-прямой речи, а также с комментариями повествователя-автора и его рассказом о психологических событиях. Наличие и взаимодействие этих пластов речи во многом определяет специфику словесной организации текста романа, а вместе с тем его повествовательной структуры.

Прямая речь выступает в разных формах высказываний - диалогах, монологах, отдельных реплик персонажей. Диалоги тоже различны: содержат беседы на темы повседневной жизни или обмен мнениями по идейно -нравственным вопросам. Но наиболее репрезентативна с точки зрения психологической характеристики героев монологическая форма речи, обращенная, как правило, к самому себе. У Наташи монологическая речь то более, то менее эмоциональная. Размышления князя Андрея, возникающие по разным поводам, личным и общественным, более спокойны и логичны. Пьер эмоционален в зависимости от ситуации и темы его раздумий: «Да, он очень красив (о Долохове), я знаю его. Для него была бы особенная прелесть в том, что бы осрамить моё имя и посмеется надо мной, именно поэтому, что я хлопотал за него и призрел его, помог ему». Примеров подобного рода может быть приведено очень много.

Специфическая особенность манеры /Толстого состоит в том, что, стремясь как можно полнее и яснее представить внутренний мир главных героев и не перегружать текст прямой речью и кавычками, он прибегает к передаче ее форме косвенной и несобственно-прямой речи. Несобственно-прямая речь более сложна и трудна для выделения, так как здесь умственно-психологическое состояние героев передаётся словами автора, сохраняя при этом особенности речи героя. В таких случаях взаимопроникновение голосов героя и автора, в частности привнесение авторского голоса, становится более заметным. Замечательная особенность манеры Толстого заключается в умении

незаметно переходить от передачи прямой речи к косвенной, затем несобственно-прямой и обратно. Переходить так, что переключения эти кажутся очень органичными. Иллюстрации этой мысли заняли бы очень много места.

Стоит обратить особое внимание в данном конспекте на речь повествователя, ее место и вариации, особенно в 3-м и 4-м томах «Войны и мира». Сохраняя во многом романский аспект, т.е. подробный рассказ о судьбах ведущих героев, повествование в двух последних томах дополняется воспроизведением исторических событий, связанных с вторжением французских войск на территорию России и изгнанием их, и тем самым приобретает эпический характер, формируя в целом сложную жанровую структуру произведения. Исторические события 1812 года, весьма значимые для судеб России, вызывают у автора потребность как можно подробнее охарактеризовать их и сопроводить размышлениями об их возможных причинах и существующих оценках. Поэтому речь самого повествования занимает здесь очень большое место, а своеобразие ее заключается в том, что в ней сочетаются голос Толстого-романиста, Толстого-историка и Толстого-судьи, выносящего приговор иноземным захватчикам и доказывающего, что победа над французами была неизбежна и неотвратима, а главную роль в этой победе сыграло чувство Родины, которое оказывалось присуще и командующему армией, мудрому фельдмаршалу Кутузову, и солдатам, и офицерам, и жителям Москвы, покинувшим ее, и мужикам, вступившим в партизанские отряды или не желавшим продать сено и прочий фураж французским пришельцам. «Они ехали потому, что для них не могло быть вопроса: хорошо ли или дурно будет под управлением французов в Москве. Под управлением французов нельзя было быть: это было, хуже всего... Они уезжали каждый для себя, а вместе с тем совершилось то величественное событие, которое навсегда останется лучшей славой русского народа». Как видим, интонация здесь эмоционально-патетическая, создаваемая различными словесными средствами. Такая интонация особенно ощутима в оценке Кутузова.

Итак, предложенный анализ содержательно-формальных особенностей «Войны и мира» позволяет обоснованно определить истоки и показатели стилевой структуры великого творения Л.Н.Толстого.

Как можно представить из сказанного, обращение к анализу эпического произведения позволяет проверить и применить большинство понятий, выработанных в литературоведении и используемых при анализе в качестве основных инструментов исследования. Это объясняется тем, что оно наиболее сложно по структуре и в то же время более доступно аналитическому восприятию, поэтому и пособие открывается главой, посвященной эпическому произведению. Многие из предложенных здесь понятий могут быть

использованы при анализе других типов произведений -драматических, лирических и лироэпических.

Лекция 5Художественное произведение и литературный процесс.

Литературное направление.

План

1Понятие о литературном процессе

2Реализм

3Формирование и развитие реализма

Помимо указанных выше особенностей, при анализе художественного произведения, необходимо иметь в виду, что оно является компонентом и звеном литературного процесса. Понятие литературного процесса подразумевает движение и развитие литературы, в ходе которого обозначаются какие-то стадии, этапы и периоды. Важнейшими этапами, или стадиями, в развитии мировой литературы считаются Античность, Средневековье, Возрождение, Просвещение, к которым следует добавить Барокко, Классицизм, Романтизм, Реализм и другие, возникшие уже в XX веке. Эти этапы в развитии литературы и искусства разных стран хронологически не совпадают, они формируются сменяющимися друг друга и вместе с тем опирающимися друг на друга философскими, идеологическими, нравственными, эстетическими воззрениями в области общественной мысли. Характеристика этих воззрений или представлений требует глубокого и многостороннего анализа, который должен быть предметом особой работы.

Показателем периодизации в области литературы оказываются **литературные направления**, которые обозначают определенный период в литературном процессе, как правило, нескольких стран и потому большей частью представляют собой явления международного плана. Помимо того, они обладают и другими признаками, с которыми лучше познакомиться на конкретных примерах.

При изучении европейской литературы можно заметить, что, начиная с середины XVI века, т.е. на завершающем этапе Ренессанса, или Возрождения в искусстве некоторых стран, особенно в Испании и Италии, а затем и в других странах, в том числе в России, обнаружились тенденции, уже тогда получившие название «барокко». Они проявились более всего в стиле, т.е. в манере письма, живописного изображения или оформления архитектурных сооружений. Коротко сказать об их особенностях очень трудно, но специалисты выделяют в качестве доминирующих: склонность к иносказательности, аллегоризму, сложной метафоричности; соединение комического и творческого, обилие стилистических украшений в художественной речи и излишеств в оформлении архитектурных построек. Все это было связано с определенным мироощущением, конкретно, с разочарованием в

гуманистическом пафосе эпохи Возрождения и проявлением трагического гуманизма следующей эпохи-Барокко.

В XVIII веке во Франции возник литературный кружок молодых поэтов, вдохновителями которых стали известные поэты Пьер де Ронсар и Жоашен дю Белле. Этот кружок стали называть Плеядой-по числу его членов (семь) и по названию созвездия из семи звезд. С образованием этого кружка обозначился еще один, очень важный признак, свойственный будущим литературным направлениям,- создание манифеста, который в данном случае был назван «Защита и прославление французского языка». В нем формулировались задачи французской поэзии на том этапе- с акцентом на необходимости освоения жанров оды, сонета, элегии, эклоги, с ориентацией на поэзию древних и обогащение французского языка. Это было фактически первое, не очень широкое литературное направление, которое назвало себя школой, как будут себя называть другие направления в дальнейшем.

Ещё более четко признаки литературного направления проявились на следующем этапе, когда стало складываться крупное литературное направление, названное классицизмом (лат- classicus образцовый). О его появлении в разных странах свидетельствовали, во-первых, определенные традиции в самой литературе, во-вторых, стремление осознать их теоретически и выразить результаты осмысления в разного рода статьях, трактах, художественных и публицистических произведениях, которых за время с XVI по XVIII век родилось очень много. В числе их создателей итальянский мыслитель, живший во Франции, Ю.Ц.Скалигер («Поэтика», 1561), английский поэт Ф.Синди («Защита поэзии», 1580), немецкий поэт-переводчик М.Опиц («Книга о немецкой поэзии», 1624), знаменитый французский поэт и теоретик Н.Буало («Поэтическое искусство», 1674). Размышления о сути классицизма имели место и в России, в частности, в лекциях Ф.Прокоповича, которые он читал в Киево-Могилянской академии, а затем в «Риторике» М.В.Ломоносова и «Эпистоле о стихотворстве» А.П.Сумарокова.

Особенно активно проблемы классицизма обсуждались во Франции и отразились, например, в дискуссии по поводу трагедии Каренеля «Сид», а также в «Споре древних и новых», в котором полемизировали Ш. Перро (автор широко известных сказок «красная шапочка», «Синяя борода», «Кот в сапогах», «Золушка» и др) и Н.Буало.

Это направление было порождено эпохой, когда приобрели силу рационалистические тенденции, а известный философ Ренни Декарт сказал: «Я мыслю, значит, я существую», подчеркнув тем самым значимость Разума. Предпосылки развития классицизма в разных странах не во всем совпадали, но общее заключалось в понимании личности как части целого, подвластной общим законам. Поведение ее

должно согласовываться с требованиями разума, умением подчинить страсти рассудка во имя нравственных ценностей, диктуемых временем, а по существу общественно-историческими обстоятельствами эпохи укрепления государства и королевской власти.

Наиболее значимым и авторитетным документом-манифестом классицизма до сих пор считается «Поэтическое искусство» Буало, написанное в виде поэмы, не претендующей на рациональные рассуждения и полноту охвата обсуждаемых литературных явлений, но проникновенно и изящно излагающей основные идеи, тезисы данного направления. Из этих тезисов следует выделить следующие: предложение ориентироваться на природу, т.е. действительность, но не грубую, а тающую в себе определенную долю изящества, с подчеркиванием того, что искусство не должно просто повторять ее, а воплощать в художественные творения, в результате чего «... кисть художника являет превращение //Предметов мерзостных в предметы восхищенья». Другой важнейший тезис, представленный в разных вариациях, - призыв к строгости, стройности, соразмерности в организации произведения. Воплощение этих норм определяется, во-первых, наличием таланта, т.е. способностью быть настоящим поэтом («напрасно рифмоплет в художестве стиха достигнуть мнит высот»), а главное, умением мыслить и ясно выражать свои идеи («Любите мысль в стихах»; «Учитесь мыслить вы, затем уже писать. Идет за мыслью речь» и т.п.). Этим обусловлено стремление к более или менее четкому разграничению жанров и обоснование зависимости стиля от типа произведения, в связи, с чем весьма изысканно определяются такие лирические жанры, как идиллия, ода, сонет, эпиграмма, рондо, мадригал, баллада, сатира. Особое внимание уделяется «Эпосу величавому» и драматическим жанрам- трагедии, комедии и даже водевилю. В размышлениях Буало привлекают тонкие наблюдения над интригой, сюжетом, пропорциями в соотношении действия и описательных деталей, а также обоснование единства действия, места и времени. Все это проникнуто мыслью о том, что искусность в описании и построении любого произведения зависит от уважения к законам разума («Что ясно понято, то четко прозвучит»). Неизгладимый след в мировой литературе оставили такие художники эпохи классицизма, как Корнель, Расин, Мольер, Лафонтен, Мильтон, а также Ломоносов, Княжнин, Сумароков. При этом не все писатели и поэты XVII XVIII веков принадлежали к данному направлению.

По-настоящему эпохой господства Разума и надежд на его спасительную силу стала эпоха. Просвещения, которая ознаменовалась во Франции деятельностью так называемых энциклопедистов (автор созданной «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел», 1751-1772), в Германии- Г.Э.Лессинга, в России- В.Новикова, А.Радищева и др. Некоторые современные ученые считают, что «Просвещение- явление идеологическое, представляющее

собой исторически закономерный этап в развитии общественной мысли и культуры, при этом идеология Просвещения не замкнута в пределах какого-то одного художественного направления» (Н.Д.Кочеткова. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994.-С.25)

Изучая XVIII век, особенно вторую его половину, с точки зрения существования литературных направлений, можно обнаружить появление ещё одного направления, которое получило название сентиментализма. Оно не имело такой разработанной программы, как классицизм, его обоснование находим в отдельных высказываниях, статьях, художественных произведениях. Направление сентиментализма представлено большим числом художников, наиболее известными и значимыми среди них являются английские писатели Ричардсон и Стерн, французские мыслители и писатели Руссо, Дидро, немец Лессинг, русские поэты и общественные деятели М.Н.Муравьев и Н.М.Карамзин, И.И.Дмитриев и др.

По мнению ученых, ключевыми словами этого направления является чувствительность, чувствительный (англ. sentimental), Это связано с трактовкой человеческой личности как отзывчивой, гуманной, доброй, способной к состраданию, обладающей высокими нравственными принципами. Причем, как пишут исследователи, «культ чувства не есть отказ от завоеваний разума, это лишь протест против централизованной опеки разума» (М.Л.Тронская. Немецкая сатира эпохи просвещения.-Л.,1962.-С.68). Таким образом, в истоках сентиментализма просматриваются идеи Просвещения и их своеобразная трактовка на данном этапе, т.е. преимущество во второй половине XVIII-первом десятилетии XIX - века. Идеи этого направления отражаются в интересе к изображению героя, наделенного духовным миром, душевным богатством, но способного управлять своими чувствами для преодоления порока. Помимо лирических жанров, в этот период богато представлены повесть (например, «бедная Лиза» Н.М.Карамзина) и роман.

Ряд исследователей, особенно английских, называют этот период предромантизмом (предромантизмом), признавая самостоятельное значение и весомость сентиментализма и подчеркивая сделанный им шаг в сторону романтизма. Вместе с тем сентиментализм сохранил связь и с представлениями классицизма, демонстрируя тем самым преемственность, которая всегда существует в развитии литературы.

Преемственность, выражается в разных формах- и в наследовании предшествующих идейных и эстетических принципов, и в полемике с ними. Особенно активной по отношению к классицизму оказалось полемика следующего поколения художников, назвавших себя романтиками, а рождающееся направление -романтизмом, добавляя при этом: «истинным романтизмом». Хронологически оно связано с первой третью XIX века. Предпосылкой нового этапа в развитии литературы и искусства в целом являлось разочарование в идеалах Просвещения, в

чрезмерной рациональности и рассудочности, свойственно той эпохе. Признание всемогущества разума сменяется умственно-философскими исканиями, в основе которых лежали идеи немецкой идеалистической эстетики, представленной трудами знаменитых немецких философов-эстетиков- Гегеля, Шеллинга, Августа и Фридриха Шлегелей и др. Непосредственно в литературе это проявляется во внимании к личности как духовному существу, обладающему суверенным внутренним миром, независимым от условий существования и исторических обстоятельств. Независимость очень часто толкает личность к поискам условий, созвучных ее внутреннему миру, которые оказываются исключительными, экзотичными, подчеркивающими ее неординарность и одиночество в мире. Своеобразие такой личности и ее мироощущение точнее других определил русский критик Белинский, назвав это качество романтикой и объяснив, что романтика-это определенный тип умонастроения, проявляющийся в порыве к лучшему, возвышенному, это «внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему, возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией. Романтизм- это вечная потребность духовной природы человека: ибо сердце составляет основу, коренную почву его существования». Белинский же подметил, что типы романтики могут быть разными, о чем свидетельствует творчество русских поэтов В.А.Жуковского и К.Ф.Рылеева, французских писателей Ф.Р.Шатобрина и В.Гюго. Разница зависит от понимания личности и истоков ее романтического настроения тем или иным художником.

Идеологический спор с Просвещением дополнился у романтиков эстетической полемикой с программой и установками классицизма. В описываемый период тоже родилось немало документов программного характера, среди которых особое место принадлежит ряду статей. В Гюго, особенно его «Предисловию к драме «Кромвель», работе Ф.Стендаля «Расин и Шекспир», серии работ -А.-Л.ж. де Сталь (в том числе ее эссе «О германии», «переведенной в России О.Сомовым») и др.

В названных работах вырисовывается целая программа, определенная система мыслей и высказываний. Доминировали призывы ориентироваться на природу, не обходить противоречий, свойственных действительности, не бояться соединения высокого и низкого, прекрасного и уродливого, возвышенного и безобразного, словом, контрастов, контра, которые Гюго называет гротеском. При этом подчеркивается, что искусство не может быть «полным воспроизведением действительности. Природа и искусство две разные вещи». Этим утверждается творческий, созидательный характер искусства, что усиливается тезисом о праве художника на свободу, о признании его гения, о необходимости доверия его чувству, точке зрения, прозрению. Повторяемая В.Гюго мысль о силе природы

(«Природа и истина!») дополняется суждением Ф.Стендаля о необходимости соответствия искусства обычая и верования того или иного народа на определенном этапе его развития, а также убеждениями Ж. де Сталь и русских романтиков (К.Рылеев, А.Бестужев) в важности национальной истории и народного творчества.

Особым объектом оказывается для теоретиков романтизма всякого рода регламентация, декларированная в программах классицизма, что выливается в отрицание единства места и времени в драматических произведениях, требование свободы жанров в лирике, использования фантастики, иронии, внимание к роману, признание поэмы со свободной и неупорядоченной композицией и т.д. и т.п. («Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов; или вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством», - так эмоционально писал Гюго в «Предисловии к драме «Кромвель»).

В размышлениях о романтизме возникают новые аспекты, которые стали предметом научных дискуссий на долгие годы. Первое- это вопрос о соотношении конкретно-исторических признаков, присущих данному направлению, определяемых его теоретиками и больше всего их полемикой с классицизмом, и вневременных, надисторических качеств, существовавших ранее и способных как-то проявиться в будущем, к которым следует, прежде всего, отнести охарактеризованную выше романтику. Романтика как тип умонастроения существовала в Середине века, в эпоху Возрождения, она же обнаружится в литературе XIX и XX столетий. Второе- это явное наличие течений внутри направления, обусловленное разницей мировоззренческих позиций художников. В разное время эти течения получали неодинаковые наименования, наиболее продуктивными из которых можно считать ориентации». Третье- именно в эпоху романтизма в европейских литературах наметилось еще одно качество, которое тогда не получило терминологического обозначения, а позднее было названо методом и вскоре прочно ассоциироваться с литературным направлением. Понятие метода разъяснялось в 9. Там же сказано о различии методов романтизма и реализма.

Понятие реализм стало названием не только метода, но и литературного направления, которое распространилось фактически на литературу всего XIX века. Само слово появилось во Франции в работах не очень авторитетных писателей Шанфлери и Дюранти.

Реализм, или реалистичный метод проявлялся в произведениях самых разных по мироощущению писателей, принадлежащих к разным национальным литературам. Но именно метод стал знаком и сущностью данного литературного направления. В русской литературе середины 40-х годов это направление именовалось «натуральной школой», затем данное название ушло в историю. Программа данного направления во

многим была разработана В.Г.Белинским в его статьях сороковых годов, где он, в частности, писал, что художники эпохи классицизма «брали человека, не обращая внимания, на его воспитание, на его отношение к обществу... Человек, живущий в обществе, зависит от него и в образе мыслей и в образе своего действия. Писатели нашего времени... изображая человека... стараются вникать в причины, отчего он таков или не таков». Это программное фактически было признано всеми русскими писателями, заслужившими впоследствии звания классиков, и реализовывалось в их творчестве.

Реализм как литературное направление, которое часто называли «критическим реализмом», просуществовал до конца XIX века, хотя принцип реализма продолжал жить дальше, функционируя в литературе и в настоящее время.

Конец XIX века ознаменовался формированием нового литературного направления- символизма, которое уже в конце 60-х-70-е годы объединило нескольких западноевропейских художников (С. Малларме, П.Верлена, А.Рембо, М.Метерлинка, Э.Верхарна), а в России обозначилось в конце 80-х годов. Появление символизма в нашей стране сопровождалось выработкой новой программы, в создании которой приняли участие известные в то время писатели и критики-Д.Мережковский, В.Брюсов, В.Иванов, А.Белый. К этому направлению примыкали многие художники, среди которых особое место принадлежит Александру Блоку .

В 10-е годы XX века заявили о себе сразу несколько литературных групп, которые тоже называют направлениями - акмеизм, футуризм, имажинизм, экспрессионизм, конструктивизм. В 20-е годы возникали такие объединения, как «Серапионовы братья », «Октябрь», «Кузница», затем ВАПП, МАПП, в конце 20-х годов реорганизовавшиеся в РАПП (Российскую ассоциацию пролетарских писателей). РАПП был самым крупным объединением тех лет, выдвинувшим многих теоретиков, среди которых особая роль принадлежала А.А.Фадееву, талантливому писателю своего времени. В конце 1932 года все литературные группы, согласно Постановлению ЦК партии, были расформированы, и в 1934 году, после 1 Съезда советских писателей образован Союз советских писателей с детально разработанной программой и уставом. Центральным путником этой программы было принятие на вооружение художественного метода, который получил имя «социалистический реализм». Вместе с некоторыми другими обстоятельствами данный метод стал ядром, сущностью и знаком нового литературного направления, которое тоже стали называть социалистическим реализмом.

Разъяснение сущности социалистического реализма требует подробного разговора, попробуем хотя бы кратко охарактеризовать его о суть и его судьбу. Социалистический реализм был широким явлением, укоренившимся в литературе разных стран мира. Он воспринимался как

продолжение и развитие реалистического метода- таково мнение большинства ученых, занимавшихся этой проблемой. Отличие от реализма как такового виделось в наличии у художников данного направления нового миропонимания, мировоззрения социалистического типа, которое, по мнению исследователей 30-70-х годов, позволяло конкретно-исторический подойти к жизни и тем самым разобраться в ее сложностях и противоречиях в настоящем и предвидеть пути развития будущем. Однако уже 70-е годы XX века обнаружилась потребность в уточнении и корректировке сущности социалистического реализма как метода. Такая корректировка проявилась, прежде всего в том, что социалистический реализм был признан рядом учебных «открытой эстетической системой», т.е. допускавшей отступление от принципа полного правдоподобия в изображении жизни, использование условности, фантастики, стилового разнообразия.

Серьезное изменение в восприятии социалистического реализма произошло в 90-е годы, когда в ряде работ было доказано, что во многих, признанных классическими, произведениях социалистического реализма не хватает именно реализма в воспроизведении жизни. Правдивость нередко подменяется нормативностью, т.е. ориентацией не на трезвое, реальное воспроизведение жизни, а на конструирование её в духе понимания того или иного писателя. Поэтому в работах последних лет подчёркивается связь соцреализма не с реализмом, а с авангардизмом и модернизмом. Таким образом, если ранее соцреализм оценивался как сугубо реалистический принцип, то теперь он трактуется как нормативный, дающий ложную картину действительности. В завершение этих кратких размышлений надо сказать, что нельзя отбрасывать все, написанное в эпоху 30-70-х годов. О степени продуктивности, значимости и реалистичности каждого отдельного произведения можно судить только на основании тщательного его анализа.

Что пришло и пришло ли на смену социалистическому реализму? Во-первых реализм как принцип воспроизведения жизни не ушёл и , по всей видимости, никогда не покинет мировую, в том числе русскую литературу. Однако целый ряд писателей и критиков видят в себе творцов нового литературного направления, которое все чаще называют постмодернизмом. Некоторые контуры этого направления обозначились, вызывая потребность в его теоретическом осмыслении и намного реже вызывая эстетическое удовлетворение читателей.

Предпосылками возникновения и развития этого направления оказалось отрицательное отношение к рациональному объяснению мира, полное разочарование в гуманистических и вообще положительных нравственных ценностях, неприятие идеи целостности мира, и в особенности мира тоталитарного, социалистического. Отсюда тяготение к изображению иррационального, бессознательного, случайного в поведении героев, акцентирование хаотичности в жизни

мира и людей, наличие абсурда, преобладание безобразного над нормальным и благообразным, обилие иронии и пародийности в восприятии любых явлений жизни, утверждение пустоты, фиктивности, что и называют сейчас модным словом «симулякр». Тексты постмодернистских сочинений очень часто состоят из чужих слов, ситуаций, как правила, пародийно поданных и превращающих их в интертексты. Всё это может быть иллюстрировано примерами из творчества В. Пелевина, В. Сорокина и других писателей нашего времени. Подробное описание всех литературных направлений не входит в задачу данного параграфа, но поскольку большинство произведений, будучи написаны в определённый период, принадлежат или тяготеют к тому или иному литературному направлению, специфику этих направлений надо учитывать при их анализе.

Лекция 6 Драматическое

Произведение

1 Конфликт и сюжет в драматическом произведении

2 Диалог и монолог в сюжете

Обращаясь к размышлениям об анализе драматического произведения, мне не будем представлять его в виде логической модели, ибо она будет выглядеть как усеченная модель эпического произведения, поскольку эти два типа произведений во многом сходны, но имеют и отличия. Драматическое произведение, каким мы его видим в книге, представляет собой словесный текст, который составляет литературную основу сценария, предназначенного для создания спектакля, в осуществлении которого примут участие режиссер, актеры, гримеры, декораторы, звуко- и светооформители и т.п. Это значит, что литературный текст, состоящий из диалогов, монологов и реплик героев будет восполнен жестами и движениями актеров (мимики и пантомима), их костюмами и внешностью, декорациями, музыкой и т.д. Следовательно, анализ сценического представления - это область не только литературоведа, но и театроведа. Однако указанные особенности не препятствуют чтению, пониманию и анализу текста драматического произведения.

Необходимо заметить, что в драматическом произведении нет повествователя, который в эпических произведениях ведет рассказ о героях и событиях, случающихся с ними, очень часто предоставляя слово и самим героям. Иногда выполняя как бы роль повествователя, автор пьесы (драматург) сообщает перед началом акта или сцены, где происходит действие: на берегу Волги («Гроза» А.Н.Островского), в гостинной или у парадной лестницы («Горе от ума» А.С.Грибоедова) и т.п. Автор может набросать портрет персонажа, но Горюхины и Фамусовы в разных спектаклях были и толстыми, и худыми, и высокими, и малорослыми в зависимости от внешности актера, исполняющего роль. Такие заметки автора называются ремарками, но и

они не всегда присутствуют в тексте, а главное, очень часто игнорируются режиссерами - постановщиками.

Итак, в драме нет посредника между автором и читателем. Здесь персонажи действуют как бы самостоятельно, вступая, в словесное общение друг с другом. Поэтому драматический текст представляет собой сплошную цель диалогических высказываний, реплик и монологов действующих лиц. Из высказываний разного рода, произносимых героями, вступающими, в общение или находящимися в какой-то момент в одиночестве и складывается действие. (Вспомним Осипа, лежащего в комнате и рассуждающего о ситуации, в которой оказался его хозяин; или Чацкого, выходящего из швейцарской, стоящего под лестницей и вслух думающего о том, что он узнал о Софье и ситуации в доме Фамусовых

Как видим речь героев имеет в драме особое значение, но и здесь слова героев, произносимые в виде диалогов и монологов, входят в состав сюжета. Поэтому сначала сосредоточим внимание на сюжете и связанном с ним конфликте драматического произведения.

Первое: сюжет в драматическом произведении органичен рамками трёх пяти актов, или действия, и, следовательно, не может быть чрезмерно растянутым.

Второе: драматическое действие требует особого напряжения, а напряжение создается за счет наличия конфликта, этого своеобразного мотора, который заставляет двигаться действие. В нем реализуются противоречия, существующие между героями или в жизни одного героя. Наличие различных противоречий и служит показателем проблематики произведения. При этом характер конфликта не всегда очевиден, следовательно, при выявлении и оценке конфликта иногда целесообразно начать анализ с констатации завязки и развязки, которые в драматических произведениях присутствуют чаще, чем в эпических.

Если рассмотреть с этой точки зрения хорошо знакомую пьесу «Горе от ума», то можно заметить, что движение действия основывается не столько на противоречиях Чацкого и Фамусова или Чацкого и московского общества, как часто приходится слышать (хотя они имеют значение), а на конфликте в доме Фамусова, который и заключается в том, что Софья влюблена в Молчалина и скрывает это от папеньки. В отношениях Софьи и Молчалина, о которых знает только Лиза, и скрывается завязка. Приехавший из-за границы Чацкий, влюбленный в Софью, замечает, что Софья не рада ему, что у нее есть какая-то тайна, которую она не хочет выдавать, но которая явно определяет ее поступки. Пытаясь проникнуть в эту тайну и понять причину ее поведения, Чацкий следит за всеми присутствующими в доме, непрерывно спрашивает саму Софью о том, почему она странно, с его точки зрения, ведет себя, а также постоянно говорит о ней с Фамусовым. Софья, недовольная таким приставлением вниманием

Чацкого ко всему происходящему и защищаясь от него, бросает на балу реплику о его сумасшествии. Не симпатизирующие ему гости с удовольствием подхватывают эту версию, поэтому, что видят в Чацком человека с иными, чем у них, взглядами и представлениями. Тогда-то предельно отчетливо обнажается и идейный конфликт между Чацким и обществом, главным идеологом которого является, конечно же, Фамусов. Но этот конфликт только усугубляет неприязнь Чацкого, Молчалина и Софьи. Исход же действия, т.е. развязка, определяются не столько отношениями Чацкого и общества, сколько отношениями Софьи и Молчалина, которые становятся известны Фамусову, и он, по окончании бала, распоряжается судьбой своих домочадцев. Чацкий, естественно, уезжает к себе и навряд ли захочет вновь бывать в этом доме не только по идейным, но и по личным соображениям. Таким образом, в этом произведении мы видим, напряжено динамичный сюжет с завязкой и развязкой.

Подобный вариант сюжета, но совсем с другими типами героев, мы встретим в драме А.Н.Островского «Гроза». Причем завязка и развязка действия тут еще более очевидны: в центре сюжета судьба героини, драматичность которой усиливается после ее встречи с Борисом. Здесь хорошо видна кульминация, даже, по-видимому, не одна. В первый раз она ощущается, когда Катерина мучительно переживает ситуацию с ключом и потребность встречаться с любимым, а второй раз, когда разрешается гроза, и Катерина, видя в ней Божью кару за свои грехи, т.е. неверность мужу, решает уйти из жизни, а затем и осуществляет этот шаг. Что и составляет развязку действия.

Конфликт, лежащий в основе действия, здесь даже более ясен. Его питают противоречия, таящиеся в семье Кабановых: нелюбовь Катерины к Тихону; неприязнь хозяйки дома, Марфы Игнатьевны, ко всему, молодому; ее деспотичное поведение по отношению к детям. Главное же противоречие заключается в «незаконной» любви Катерины к Борису, не имеющей никакой перспективы, и в общей атмосфере города, которую Кулигин определяет как удушающую и не допускающую никакой свободы в поведении людей.

Обратимся к пьесе А.П.Чехова «Вишневый сад». В этом случае действие не сосредоточено на двух-трех героях, в нем участвуют несколько фактически равноправных персонажей, в судьбе которых не происходит заметных изменений. Вследствие этого нет и явной завязки, преобладает временная связь между эпизодами, т.е. они не вытекают один из другого, а как бы примыкают один к другому в хронологической последовательности.

Причиной такого строения сюжета оказывается иной тип конфликта, чем в пьесах Грибоедова и Островского. В «Горе от ума» и «Грозе» конфликт выявляет противоречия и несогласия (Софьи с отцом, Чацким и Молчалиным; Катерины с мужем, Борисом и свекровью). Эти

противоречия, таящиеся внутри или проступающие на поверхность, развивают действие.

В пьесе А.П.Чехова нет такого рода противоречий. Если иметь в виду судьбу сада, то Лопухин не рвется приобрести его, а всячески уговаривает Раневскую распорядиться его судьбой, заплатив проценты или отдав площадь под дачи. Между ними нет борьбы, как нет борьбы и между другими героями. Раневская, по ее собственным словам, вернулась в Россию из Парижа на время, из-за не удач в личной жизни, тоски по дочери и скверного настроения. Она не в силах принять участие в спасении усадьбы, да и не очень озабочена этим.

В пьесе много локальных противоречий. Например, Варя ждет предложения от Лопухина и не дожидается, что влияет на ее настроение. Это составляет лишь одну из граней общей картины. Симеонов - Пищек мучается отсутствием денег и у всех просит в долг, подозревая, что никто не даст ему. Бедная Шарлота чувствует себя одинокой, ненужной заброшенной в чужом мире. Неглупый Петя по существу не находит себе места, за что получает признание «недотепа». О забытом Фирсе и говорить нечего. И вообще все персонажи - чужие друг-другу, одинокие и не видящие положительной перспективы в своей судьбе. Их жизни внутренне дисгармоничны, но противоречия, питающие дисгармонию, чаще не обнажены. Наличие таких скрытых противоречий создает общую драматическую атмосферу, в которую порой врываются комические, сентиментальные и чуть-чуть романтические ноты, но очень редко и ненадолго. Подспудный характер противоречий рождает как называемый подтекст, или «подводное течение», которое поддерживает эмоциональное напряжение, несмотря на то что здесь нет явных столкновений и противоречий между персонажами, а начало и конец действия трудно завязкой и развязкой.

Подобный тип композиционной организации просматривается и в пьесе М.Горького «На дне». В ней семнадцать персонажей, четверо из которых (хозяева ночлежки муж и жена Костылевы, Наталья и Пепел) связаны сложными отношениями, приводящими их к трагическому финалу. Василиса Костылева, мечтая, избавиться от мужа подговаривает Василия пепла убить его; одновременно она ненавидит свою сестру Наталью и обливает ее кипятком; пепел нечаянно убивает Костылева. В результате - один убит, Наталья исчезает в неизвестном направлении, Пепел и Василиса, очевидно попадают в тюрьму. Но вся это драма, по существу, разыгрывается в третьем действии и касается только этих лиц.

Остальные персонажи (Клещ, Анна, Настя, Квашня, Бубнов, Барон, сатин, Актер) просто прибывают на территории ночлежки. И каждый, сознательно или неосознанно, переживает свою драму, не зависящую от других, заключающуюся в полной неустроенности своей свободы и завершающуюся для Анны и Актера смертью.

Появление странника Луки заставляет многих на время задуматься о своей жизни (Лука, по слова Сатина, «проквасил», ночлежников), но и его приход, и его уход (у Луки нет паспорта и он незаметно исчезает перед появлением полиции) мало, что меняют в их жизни. Сам Лука представлен как один из типов русской действительности, наделенный горьким опытом, наблюдательностью, некоторым запасом мыслей и сентенций, в общем-то, добрый, но далекий всем и не связанный серьезными отношениями с миром ночлежки.

Таким образом, и в произведении Горького нет единого конфликта, а есть совокупность противоречий, окрашивающих жизнь каждого персонажа и создающих атмосферу неустроенности, драматизма, даже трагизма. Поэтому и сюжет, кроме нескольких эпизодов, связанных с конфликтом в семье Костылевых, состоит из сцен, внешне статичных, заполненных привычными беседами и стычками обитателей ночлежки, в сознание которых, возможно, временами происходит какое-то брожение, но не сколько-нибудь серьезные изменения. Эпизоды примыкают друг к другу, есть, конечно, начало и конец действия, но завязкой и развязкой называть их вряд ли целесообразно.

Вспомним также пьесу «Дни Турбиных» М.А.Булгакова, в которой вырисовывается еще один тип сюжета, очень характерный для произведений XX века. Этот тип сюжета опять же зависит от характера противоречий, т.е. конфликта, определяющего судьбу изображаемых героев и движение действия. В центре внимания дом Турбинных, который принадлежит двум братьям, Алексею и Николаю и их сестре Елене, в замужестве Тальберг. В этом доме находят приют их родственники (Ларин- Лариосик) и друзья- Шервинский, Мышлаевский, Струдзинский.

В этом доме, точнее в семье Турбинных, случается драма: муж Елены, которого все не очень любят, неожиданно уезжает в Берлин, оставляя жену в тревожное время. А когда возвращается через месяца два, то обнаруживает, что Елена дала согласие на брак с Шервинским; это переживается довольно легко, так как он вновь собирается уехать, на этот раз, на Дон, к Деникину. Но эта частная драма не исчерпывает всего действия. А кроме того, и она связана не только с личными противоречиями между Еленой и ее мужем, а с атмосферой в городе Киеве, где происходит все события.

Общая атмосфера носит драматический характер и обусловлена отнюдь не личными отношениями основных действующих лиц, а противоречиями социально-политического характера, которые определяет жизнь всякого города. В ноябре-декабре 1918 года в Киеве еще правит Гетман, фактически зависящий от находящихся здесь немецких войск. В ожидании наступления петлюровской армии Гетман со штабом тайно уезжают из города в немецком поезде. Русская армия,

в которой служат братья Турбины, остается на произвол судьбы; Алексей, сражаясь с петлюровцами, погибает, а Николай получает тяжелое ранение. Одновременно подозревают о приходе красных, которым явно симпатизируют местные мужички. Я январе это и происходит: за окном слышатся звуки Интернационала.

Таким образом, судьба героев (смерть старшего Турбина, ранение младшего, отказ Шервинского от чина адъютанта и поручика, исчезновение Тальберга, переживания Мышлаевского и Струдзинского по поводу своего будущего), а также тревожные настроения, которое сопровождают их все это время, объяснимы тем, что они живут в период борьбы за власть разных политических сил на Украине, связанной с общей революционной ситуацией в России в 1917-1919 годов. Значит, конфликты, которые порождают события и конкретные перемены в жизни Турбиных и их близких, таятся не в личных отношениях героев, как в драме «Гроза», и не в личных невзгодах каждого отдельного персонажа, как в пьесах «На дне» и «Вишневый сад», а в исторических катаклизмах, которые выпали на долю людей того времени и, конечно же, породили их страдания, переживания и личные драмы. Отсюда и характер сюжета, который складывается из многочисленных эпизодов, демонстрирующих состояние общества, а вместе с тем и состояние личных судеб. Эпизоды следуют друг за другом в порядке временной последовательности, они не скреплены ходом и развитием единого конфликта, если не считать таким конфликтом противоречие человека и мира, взбаламученного сначала. Первой мировой войной, а затем революцией и Гражданской войной.

Диалог и монолог в сюжете драматического произведения

Своеобразие сюжета в драматическом произведении, как уже упоминалось, заключается в том, что он представляет собой цепочку эпизодов, состоящих из диалогов и монологов действующих лиц, в которых и фиксируется движение действия. Поэтому следующий вопрос, который неизбежно возникает, - это вопрос о соотношении сюжета и слов героя, т.е. о месте и характере диалогов и монологов в структуре сюжета.

Для выявления этого соотношения обратимся сначала к пьесе А.Н.Островского «Гроза». Несмотря на то, что здесь есть единый конфликт, связывающий определенными отношениями большинство героев, и в действии есть завязка и развязка, эпизоды обладают разной степенью динамичности и по-разному связаны с основным конфликтом.

Жанры драматического рода

При практическом анализе произведений драматического рода, т.е. при рассмотрении их тематики, проблематики, конфликтов, сюжетов, речи, нельзя не обращать внимания на жанровую специфику

того или иного произведения. Писатели по-разному обозначают жанр своих пьес, называя их комедиями, драмами, очень часто - просто пьесами или сценами, а иногда не давая никакого обозначения, как в случае с пьесой «На дне». Исследователям нужно более вдумчиво относиться к этой ситуации. На какие критерии здесь опираться? Из чего исходить при определении жанра?

Что касается величины, объема, масштаба драматических произведений, то большинство из них состоят из нескольких актов, а потому приблизительно одинаковы по объему: ведь текст, приносимый актерами на сцене, должен укладываться во время, отводимое спектаклю. Наиболее известные и привычные наименования произведений драматического рода - трагедия, драма, комедия, мелодрама - как бы сами называют их содержательную направленность, т.е. указывают на преобладание того или иного эмоционального, содержательного начала. (характеристика разных видов эмоциональной содержательности в произведениях эпического рода была дана выше.) Здесь возникает вопрос о связи эмоциональной тональности со спецификой жанра.

Поискам ответа на данный вопрос могло бы помочь значение истории произведений драматического рода, очень длительной и богатой. Напомним очень кратко важнейшие ее этапы, чтобы приблизиться к пониманию сущности жанра.

Европейская драматургия зародилась в IV-VI века до нашей эры в творчестве Эсхила, Софокла и Эврипида. Их произведения назывались трагедиями. Несколько позже произведения, которые писал Аристофан, а затем другие авторы, стали называть комедиями. В Середина века и позже появлялись и другие виды драматических произведений - мистерии, моралите и др. Но основными понятиями, которые использовались для обозначения сочинений драматического рода, очень долгое время, т.е. фактически до середины XVIII века были трагедия и комедия. Например, в богатейшем и широком по диапазону творчестве английского драматурга XVI века В Шекспира, выделялись трагедии («Король Лир», «Гамлет», «Отелло» и др).

Трагедия и комедия различались типом героев и общей эмоциональной направленностью. В трагедии основными героями были лица высокого положения, представители высших сословий, в комедии - низших. Серьезной тональности трагедии противостояла комическая направленность комедии. Правда, уже у Шекспира, по существу, возникали более сложные жанровые образования. Но в XVIII века во Франции, а в XVIII века в России различие трагедий и комедий довольно строго соблюдались, оно поддерживалось теоретическими суждениями французского ученого-поэта Н.Буало и русского поэта-драматурга А.Сумарокова. Трагедия ассоциировалась с высоким стилем, комедия - с низким.

В середине XVIII века во французской литературе появились произведения, в которых изображались герои нового типа, представили так называемого третьего сословия, в числе которых можно было увидеть лавочника, ростовщика, цирюльника и т.п. При обозначении такого типа произведений стали использовать понятия слезная комедия, мещанская трагедия, а затем драма. Так, наряду с терминами трагедия и комедия, вошел в обиход третий термин-драма. Границы между этими видами с самого начала были нечеткими, но тяготение к тому или иному жанру мотивировалось эмоциональной направленностью. Причем в одних случаях эта направленность проявлялась более, в других - менее четко, отсюда и довольно распространенная приблизительность в обозначении жанров. Для обоснования и иллюстрации жанровых качеств драматического произведения обратимся сначала к произведениям с явно выраженной жанровой спецификой. К числу таких относятся «ревизор» Н.В.Гоголя.

«Ревизор» назван комедией и действительно является комедией. Основным его содержанием являются комические характеры большинства героев-чиновников, начиная с Городничего, сущность которых заключается в противоречии между тем, какими они должны быть (а должны быть честными, умными, радеющими за интересы города, бескорыстными и не боящимися никаких проверок и ревизий), и тем, каковы они есть - недалеки, глупы, безответственный и т.п. Прочитаем один из диалогов в начале комедии (явление второе первого действия), в ходе которого чиновники высказывают свои соображения относительно причины приезда ревизора

Функционально- содержательная роль речи персонажей в драматическом произведении

Выяснение функциональной роли высказываний героев предполагает понимание в целом. Привести целиком текст той или иной пьесы, конечно же, невозможно, попробуем рассмотреть такую связь на отдельных фрагментах. Вспомним или прочитаем некоторое наиболее репрезентативные, т.е. показательные, высказывания персонажей и рассмотрим их с точки зрения содержания и словесного выражения.

Обратившись сначала к комедии «Горе от ума», зафиксируем тот факт, что в ней есть диалоги самого разного рода, который можно условно разделить на три типа

Первый тип- это диалоги на бытовые, семейные темы, как, например, диалог Лизы с Софьей (в начале первого действия), закрывшийся у себя в комнате, когда Лиза напоминает барышне о наступлении утра; а затем диалог с появившимся Фамусовым.

Второй тип- это диалоги, скрывающий комическое начало, например, с участием скалозуба (действие второе, явления пятое и следующие), где Скалозуб на вопрос Фамусова: «Как вам доводится Настасья Николавна?», отвечает: «Не знаю-с, виноват; мы с ней вместе не служили»; а суждения Фамусова о том, что «едва другая сыщется

столицы, как Москва», Скалозуб комментирует так: « По моему суждению, пожар способствовал ей много к украшению». Нелепость его высказываний кажется весьма очевидной, столь мало соответствующей положению уважаемого офицера и будущего генерала, что его можно воспринимать как персонаж комический.

В драме «Гроза» есть разного типа диалоги и монологи, некоторые приводились выше. Поскольку в центре внимания оказывается героиня трагического характера, ее речь отличается от речи прочих персонажей психологическим накалом и эмоциональной насыщенностью, о чем свидетельствуют риторические вопросы и восклицания, эмоционально окрашены слова (могилушка, солнышко, дождейчик, цветочки), (желтенькие, красненькие, голубенькие), сбивчивость самой мысли, ее непоследовательность.

В пьесе «вишневый сад » практический нет монологов, а диалоги носит разный характер, но особенно характерный для это пьесы диалоги, в которых мало ощущается единая мысль или даже тема: каждый персонаж думает и говорит о своем. Такой диалог - одно из форм проявления драматизма окрашивающего настроение почти каждого героя.

Для пьесы «Дни Турбиных» тоже характерны диалоги, в которых участвует сразу несколько персонажей, каждый со своими мыслями. Иногда в пределах диалогов возникает монолог, конечно, не такого масштаба, как в «Горе от ума» или даже « грозе». Приведем фрагмент, где один из главных героев делится своими идеями соображениями, за которые он и идет на гибель, и которые, так или иначе, таятся сознании остальных героев.

Тема 7-8

Лирическое произведение.

1 Типы лирических произведений

2 Лирические жанры

3 Поэтика лирики

Начнем разговор о лирическом произведении с размышлений о сущности, задачах и назначении лирики вообще.

Основное назначение и своеобразие лирики заключается в том, что она воссоздает и доносит до нас внутренний, субъективный мир личности, который обнаружит себя в мыслях, чувствах, настроениях, переживаниях, размышлениях, раздумьях и других формах своей деятельности. Такой личностью в первую очередь является сам поэт, который передает свои мысли и переживания, возникшие в связи с какими то обстоятельствами его личной или общественной жизни. Не случайно исследователи поэтического творчества стремятся выяснить, какие именно факты и обстоятельства жизни автора (встречи, увлечения, путешествия) послужили поводом для того или иного произведения. Ведь даже когда переживание родилось на почве

перипетий личной жизни, оно может оказаться близким и понятным и другим людям

Настоящие поэты прекрасно понимают, что их переживания созвучно читателям, и что именно они способны передать словами то, что волнует других. Это значит, что поэтических переживаниях есть **характерность**, т.е. **обобщенность**. Только в отличие от эпоса и драмы лирики обобщенность обнаруживается не в действиях и поступках, а в мыслях, настроениях, размышлениях, переживаниях какого-то субъекта.

То лицо, которое высказывает свои характерные или даже «чужие» чувства, настроения, переживания, размышления, называют **лирическим героем**. При этом не следует путать лирического героя, высказывающего свои мысли, с тем лицом, о котором он говорит или вспоминает. Когда Пушкин пишет: «Мой первый друг, мой друг бесценный, И я судьбу благословил, Когда мой двор уединенный, Печальным снегом занесенный. Твой колокольчик огласил», имея в виду Пущина, посетившего его в Михайловском, то лирическим героем является не Пущин, а поэт, с нежностью и теплотой вспоминающий эту встречу и свои впечатления от нее.

В силу того, что лирика доносит до нас различного типа переживания и состояния лирического героя, она таит в себе большой заряд эмоциональности. Это подтверждается огромным количеством примеров, в том числе известными строками Тютчева.

В лирическом произведении может передаваться настроение и совсем другой личности, не похожей на поэта и не тождественной ему.

Итак, высказанные суждения и примеры подтверждают мысль о том, что истинная природа лирики и ее своеобразие заключается в передаче внутреннего мира, т.е. эмоционально-мыслительного состояния личности. Это качество может назвать лирическим началом. Но оно может проявляться по-разному: непосредственно, в лирическом монологе, или с помощью предметно-изобразительных деталей, сочетающихся, как правило, с лирическими высказываниями. В связи с этим целесообразно наметить некоторую классификацию или типологию лирических произведений в зависимости от наличия и степени проявления в них лирического начала. Для наглядности и убедительности попробуем представить лирическое произведение в виде словесной логической (научной) модели.

Логическая модель
лирического произведения

План выражения	Словесная организация текста - эмоционально-экспрессивный характер речи, проявляющийся в лексико-семантических особенностях, синтаксисе, интонации, ритме, фонике и т.п.
	Композиция- способ реализации лирического содержания (принцип сочетания эмоционально-мыслительных и изобразительных начал, принцип соединения временных и пространственных пластов, способ целостной организации текста)

2-й тип- сочетание лирического начала и предметной изобразительности	1-й тип- преобладание в тексте собственно лирического начала, т.е. эмоционально окрашенных размышлений и переживаний	3-й тип- преобладание предметной изобразительности или повествователь ности при наличии скрытого лирического начала
--	---	--

План содержания	Проблемно-тематические аспекты	Совокупность мотивов, послуживших источником, поводом, предметом, объектом лирического переживания и обусловивших эмоционально окрашенные размышления и настроения лирического героя.
--------------------	-----------------------------------	---

Типы лирических произведений

Обратим внимание на то, первый тип помещен в центре таблицы, ибо этот тип лирических произведений, в которых лирическое начало предельно обнажено. Значит, без упоминания и изображения фактов, обстоятельств и прочих деталей непосредственно, словами, передаются эмоционально окрашенное размышление или состояние лирического героя. Представить это можно, опять же обратившись к конкретным текстам.

Тип лирики, условно названным вторым, включает подавляющее большинство лирических произведений. В них эмоциональные раздумья и переживания сочетаются с какими-то фактами, которые и стали источником размышлений или эмоций. При этом разного рода факты практически никогда не разворачиваются, не изображаются подробно, а только упоминаются, вызывая эмоции лирического героя.

Третий тип лирики, где изобразительные детали преобладают над эмоциональными впечатлениями и высказываниями.

Содержательные аспекты лирического произведения.

Анализ содержания лирического произведения, так же как и эпического, подразумевает условное выделение тематических и проблемных аспектов. Воссоздаемое в лирике душевное состояние героя, у эмоционального размышления или настроения есть какой-то повод или источник, обозначенный в самом произведении или таящийся в сознании поэта.

Источником раздумий-переживаний могут быть факты биографии самого поэта или других людей, встречи, воспоминания о людях и своих отношениях с ними, обстоятельства социальной и политической жизни, природа. Все эти факты и мысли приятно назвать лирическими темами, или мотивами. Об упоминаемых фактах, как правило, говорится кратко, подчас они только называются или подразумеваются, но сопровождаются эмоциональными высказываниями.

Что касается сущности тем и мотивов, то они включают самые разные мысли стороны жизни людей, природы, общества в целом. Например, исторические события («Бородино» Лермонтова), состояние страны («Родина» Лермонтова, «Россия» Блока, «Любви, надежды, тихой славы» Пушкина, «Пророк» Лермонтова, «Поэт и гражданин» Некрасова, «Муза» Ахматовой), ушедшую или настоящую любовь («Я вас любил», «Я помню чудное мгновенье» Пушкина; «Мне грустно потому что я тебя люблю» Лермонтова; «О доблестях, о подвигах, о славе» Блока), дружбу («Мой первый друг, мой друг бесценный», «Во

глубине сибирских руд»А.С.Пушкин;
«ПамятиА.И.Одоевского»Лермонтова);Жизнь
природы(«Осень»А.С.Пушкина «Осень» Есенина) и др.Темы и мотивы
всегда порождают то или иное эмоциональное состояние или
размышление, благодаря чему лирическое содержание представляет
собой сплав мотивов, с порождением или эмоциональным
размышлением настроением.

Конечно, мотивы могут сплетаться и вызывать сложные, неоднозначные мысли и настроения. Перечитаем внимательно стихотворение М.Ю.Лермонтова «Смерть Поэта». Приобретает здесь мотив гибели поэта как личности, как гения («Угас, как светоч, дивный гений»). Он сопровождается написанием о клятве, которая обрушивалась на него, «Ревности глухой», о потребности защищать свою честь, о роли светского окружения его судьбе(«Не вы сперва так словно гнали, его свободный смелый дар, и для потехи раздували, чуть затаившийся пожар?»), о позиции убийцы («Не мог щадить он нашей славы») и, наконец, о великой потере русской поэзии («Замолкли звуки чудных песен, не раздаваться им опять»). Всё это можно назвать мотивами.

Если же говорить о настроении лирического героя, то здесь мы улавливаем и боль, и страдание, вызванное гибелью поэта и откровенную ненависть убийцы не видевшему в А.С.Пушкине национального гения и восхищения таланта великого поэта, и гнев по поводу реакции на эту гибель консервативной части общества, особенно отчётливо проявившейся в последних строчках.

Среди литературных мотивов, труднее вычленяемых и сложнее воспринимаемых

Лирические Жанры

Для обозначения жанровых вариаций произведений лирического рода используется понятие оба, элегия, сатира. Напомним, что в лирике содержательную основную нагрузку несёт на себе раздумье-переживание, характер которого зависит от источника, или объекта раздумья, и от эмоционального восприятия его лирическим героем. Ода всегда отвлекается на материал достойный героизма и воспевания. К таким «материалам» могут быть отдельные личности совершившие что то значительное и высоко ценимое обществом («Ода на восшествие на престол Елизаветы Петровны» Ломоносова), исторические события национального масштаба (« Ода на взятии Хотина»того же автора), даже какие то качества людей или особенности их мироощущений-храбрость мужество; достоинство, свобода стремление к соблюдению законов(« Вольность» А.Н.Радищев и «Вольность»А.С.Пушкин).

В элегии преобладает драматическая тональность, которая появляется в ходе эмоционального переживания каких то противоречий, дисгармонии неустроенности в жизни личности, состоянии общества, в отношениях человека и мира и тд.

Иногда поэт прямо называет своё произведение религией, как например, А.С.Пушкин («Безумных лет угасшее веселье»)или Некрасов («Пускай нам говорит изменчивая мода»).Большой частью принадлежность стихотворение в жанре элегии, так же как к жанру оды или сатиры, осознается при анализе их содержаний.

При этом не всегда легко установить границы между лирическими жанрами. Ещё в 18 веке, когда такие « Границы» считались достаточно твёрдыми, известный в то время русский поэт М.Хемницер писал в стихотворении, в которых преобладало неторжественное, а грустно ироническая тональность (« Богатство», «Злато», «Знатная порода»), но называл их нравственными одами в 19 веке лирических произведениях особенно часто сочетаются разные типы настроения, на что мы уже обращали внимание при разборе стихотворения М.Ю.Лермонтова. В 20 веке эта тенденция ещё более усиливается, а это означает, что определение жанровых особенностей при чтении и даже анализе лирических произведений не только трудно, но порой невозможно.

Сатира, как показывает её название, рождается в результате критического осмысления тех или иных сторон жизни вливающегося в эмоциональное размышление по поводу каких то конкретных недостатков в жизни общества или отдельных его членах. Сатиры писали в 18 веке А.Кантемир, А.Сумароков, В.Капнист и др.

Своеобразие лироэпического произведения

Помимо эпических, драматических и лирических произведений существует лироэпические произведения, которые занимают пограничное положение между эпосом и лирикой. К их числу относятся прежде всего поэмы, в частности такие, как «Песня про царя Ивана Васильевича» ,« Мцыри» Лермонтова, «Медный всадник» Пушкина «Мороз красный нос» Некрасова и тд.

Эпическое начало обуславливается наличием в этих поэмах персонажей, правда не очень многочисленных и не очень подробно показанных в действии, но обладающих внешними приметами, предстающих в окружении природы или быта, в силу чего поэма достаточное внимание сосредоточено на характерах изображаемых героев. В этих произведениях однако много места уделено описанию природы, местности, а также мыслям автора которые называются отступлениями. В поэме они выполняют ту же функцию, но более ограничены для её структур.

Лироэпические поэмы тяготеют к двум типам : В одном из них довольно чётко обнаруживается и эпическое начало, в другом-преобладает лирическое. Попробуем представить это на примерах хотя привести целиком текст какой либо поэмы невозможно.

Вспомним «Медного всадника» Пушкина. Заметим, что автор назвал своё произведение « Петербургской повестью» основанием для этого может служить рассказ о судьбе Евгения, начиная с момента наводнения и кончая смертью на острове, около бывшего домика его

невесты, примерно через год или чуть больше после гибели Параши (Наводнение произошло в Ноябре 1824г, а «роковая»встреча с Петром памятником когда Евгений грозил бронзовому кумиру, «строителю чудотворному в начале осени следующего года».

«Раз он спал, У невской пристани. Дни лета, Клонились к осени....»)

Этот рассказ сопровождается описанием разных мест Петербурга, картин, наводнений, а, главное, лирическими высказываниями автора и по поводу несчастья постигшего Евгения и других горожан. (« Но бедный мой Евгений..» ; «Увы всё гибнет»: Кровь и пища, где будет взять?»), и связи с мыслями о роли Петра, основавшего город в устье, которая периодически « бунтовала» и грозила городу разрушение.

К числу поэм сложного плана может быть отнесён «Реквием» Ахматовой. Сложная композиция объясняется и содержанием, и условиями создания поэмы, которая рождалась в течении нескольких лет (с 1935 по 1940 год), при этом её долго хранились в памяти Ахматовой, не будучи записанными по конспиративным причинам.

Поэма содержит прозаическое вступление («Вместо предисловия»), объясняющее замысел; посвящение; вступление; затем шесть маленьких глав, продолжающих вступление; седьмую («Приговор»); восьмую и девятую главы (« К смерти»), десятую главу («Распятие») и эпилог в двух частях.

Упоминание фактов, которые дали материал для поэмы(арест всех близких, смерть мужа, одиночество, ожидание приговора сыну, состояние в очередях в тюрьму, встречи с подобными себе женщинами), сочетается с трагическими размышлениями о своей судьбе и судьбе страны, смыслами о смерти, которые иногда кажутся легче жизни, с молитвами обо всех убиённых и страдающих в условиях тогдашней ситуации в стране. Всё это мотивирует сложную композицию лирического типа. Естественно, что в поэме «Реквием» как и в других, преобладает эмоционально экспрессивный тип речи.

Узнал я ,как попадает лица

Как из под век выглядывает страх

Как клинописи жесткие страницы

Страдание выводит на щеках,

Как локоны из пепельных и чёрных

Серебряными делаются вдруг,

Улыбка вянет на губах покорных,

И в этом сухоньком смешке дрожит испуг.

И я молюсь не о себе одной,

А обо всех, кто там стоял со мною

И в лютый холод, и в июльский зной

Под красной ослепшею стеною.

Какие именно особенности здесь придают экспрессивность речи? По-видимому, прежде всего, олицетворения, при этом олицетворяются не явления природы, как часто бывает в лирике, а человеческие

состояния- страх, страдание, улыбка, испуг. Присутствуют инверсии (« узнала я»; «оппадают лица»; «серебряными делаются»; «на губах покорных»; «дрожит испуг»)). Очень выразительны эпитеты, особенно последний, с помощью которого стена тюрьмы обозначается как «ослепшая».

Таковы некоторые соображения по поводу лироэпических произведений, которые могут быть использованы в анализе поэмы разных авторов и разных периодов.

Художественная речь и её Особенности (Краткие Сведения)

Художественная речь, будь то речь персонажей в эпосе и драме, речь повествователя в эпических произведениях или высказывания лирического героя, проявляется в самых разных формах и вариациях. Это предполагает значение того, какие наиболее характерные особенности речи используются в художественных произведениях и как они образуются. Об этом можно прочитать в других пособиях, специально посвященных данной теме; т.е. подробному изложению и анализу специфики художественной речи. В данном случае, для удобства читателей, мы кратко напомним об основных приемах и способах создания экспрессивно значимой художественной речи.

Выделим **пять разделов**, содержащих и выделяющих внутри себя несколько аспектов: лексику и её особенности 1) сущность и способы образования иносказательных форм речи. 2) эмоционально значимые синтаксические особенности. 3) звукопись. 4) разные принципы ритмической организации речи. 5) и в связи с этим- типы стихосложения, а) виды рифм и способы рифмовки, б) варианты строфической организации.

Итак, к числу особенностей, эмоционально влияющих на характер речи, относятся: *выбор слов*, которые могут быть не только нейтральными, но и эмоциональными; *употребление их в прямом и переносном значении*; *придание им разной звуковой окраски*; *возможность создавать те или иные синтаксические конструкции*, а также *использовать ритмические особенности речи*, что особенно часто имеет место в лирике и лироэпике, но встречается и в эпических (повествовательных) произведениях. Как известно, стихами написан роман «Евгений Онегин». Поэтому рассмотрим некоторые варианты и способы экспрессивной окраски речи, опираясь на примеры из разных типов произведений.

1) Слова, употребляемые в прямом значении бывают нейтральными (ребёнок, дом, глаза, пальцы) и эмоционально окрашенными (дитя, жилище, очи, персты). Эмоциональная окраска достигается и другими способами:

а) использование слов с уменьшительными и увеличительными **суффиксами** (солдатик, невестушка,

домище): « А кстати: Ларина проста, // Но очень милая старушка»;

б) привлечением **славянизмов**, т.е слов, фразеологизмов и отдельных элементов в составе слова старославянского происхождения, показателем чего является использование неполногласных форм.

в) введением так называемых авторских **неологизмов** («Я планов наших люблю *громадье*», « В руках у меня *молоткастый, серпастый* советский паспорт»- В.Маяковский);

г) Употреблением **диалектизмов**, иначе говоря, языковых особенностей, характерных для территориальных диалектов («*Дожжок* теперь для зеленей- первое дело», «Кинулась она *бечь*»- И.Бунин);

д) включением устаревших слов, вышедших из активного употребления, существующих в пассивном запасе и большей частью понятных носителям языка; среди них различаются: **историзмы**, которые вышли из употребления с связи с утратой обозначившихся ими понятий, и **архаизмы**, или слова, называющие существующие реалии, но вытесненные по каким-либо причинам из активного употребления синонимами (« В это время показалось на дороге шумная и блестящая кавакальда: дамы в чёрных и голубых *амазонках*, кавалеры в костюмах, составляющих смесь черкесского с нижегородским»- М.Лермонтов; «Ну что ж, ты решился, наконец, на что-нибудь?».

е) Использованием и включением в текст **заимствованных слов, просторечных слов и выражений, жаргонизмов, арготизмов** и тд.

2) При употреблении слов в переносном значении возникают разные формы иносказательности, среди которых следует прежде всего выделить метафору и метонимию.

а) **Метафора**, или слово в переносном значении, возникает тогда, когда в сознании поэта или любого человека происходит уподобление, соотнесение разных, но не в чём то похожих предметов, явлений, состояний и, вследствие сходства,- замена названия одного названием другого. В строчке из стихотворения А.С.Пушкина («Пчела из кельи восковой летит за данью полевой») соты названы кельей, а сбор пыльцы- данью.

Одним из видов метафоры является **олицетворение** когда происходит уподобление неживых явлений живым («Октябрь уж наступил», « Уж небо осенью дышало»).

б) **Метонимия** возникает в результате замены чего-то чем-то, но в отличие от метафоры, не на основе сходства, а на основе

связи, зависимости, смежности предметов, их частей, а также явлений, состояний.

г) **Эпитет**, т.е. художественное определение, которое отличается от логического, обозначающего необходимое количество отделяющее один предмет или явление от другого («Кто там в малиновом берете с послем испанским говорит?», «Не ходи так часто на дорогу в старомодном ветхом шушине») тем, что выделяется и подчёркивается какой-то признак с эмоциональной целью («И перед младшею столицей померкла старая Москва»); «Смиранный грешник, Дмитрий Ларин»), а кроме того очень часто становится олицетворяющим метафорическим и метонимическим («Бедна юность», «кудрявый сумрак за горой рукою машет белоснежной»; «Мой край, задумчивый и нежный»; «Отговорила роща золотая березовым весёлым языком», «Ягненок кудрявый месяц гуляет в голубой траве).

3) Синтаксические конструкции тоже представляют ряд экспрессивных возможностей. В их числе:

а) Инверсии, то есть нарушение привычного порядка слов («В то время из гостей, домой пришёл Евгений молодой»; «Встаёт заря во мгле холодной»)

б) Повторы одного и того же слова, группы слов или целых синтаксических периодов («Люблю я бешенную молодость и тесноту, и блеск и радость, и дам обдуманый наряд»; «походкой твердой, тихо, ровно четыре перешли шага, четыре смертные ступни»).

в) Риторические вопросы, обращения, восклицания («Мечты, мечты! Где ваша сладость?»; «Враги! Давно ли друг от друга их жажда крови развела»).

Особую роль может выполнять звукопись, предавая лирическому высказыванию эмоциональное звучание и выражая тем самым определенный тип настроения: «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали Лучи у наших ног в гостиной без огней. Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, как и сердца у нас, за песнею твоей». Нельзя не заметить, какую нагрузку несут здесь звуки **л** и **р**. Другой пример: «Как будто грома грохотанье Тяжело звонкое сказанье, По потрясенный мостовой».

5) Повествовательные, драматические и, конечно же, лирические произведения могут быть написаны стихами, т.е. ритмически организованной речью.

Ритм обнаруживается в биении сердца, при ходьбе человека, во многих видах деятельности людей и подразумевает чередование каких-либо элементов через одинаковые промежутки времени. В обычной речи тоже есть элементы

ритма, выражающиеся в наличии периодов речи, связанных с особенностями процесса дыхания, с наличием ударений и пауз. Особенно заметно тяготение к ритму в устной публицистической, ораторской речи. Элементы ритмичности можно заметить и в прозаических произведениях.

Прочитаем небольшой отрывок из романа И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева»: «Помню полдень такой: жаркое солнце, волнующие кухонные запахи, бодрое предвкушение уже готового обеда у всех возвращавшихся с поля, — у отца, у загорелого старосты, у работников... у тех, что пригнали с пруда выкупанных, зеркально блестящих лошадей»; или: «Помню: однажды осенней ночью я почему-то проснулся и увидел легкий и таинственный полусвет в комнате, а в большое незавешенное окно — бледную и грустную осеннюю луну, стоявшую высоко, высоко над пустым двором усадьбы, такую грустную и исполненную такой неземной прелести от своей грусти и своего одиночества, что и мое сердце сжали какие-то несказанно-сладкие и горестные чувства, те самые, как будто, испытывала и она, это осенняя и бледная луна».

Регулярное повторение определенных отрезков речи, разделенных ритмическими паузами и изображаемых графически в виде строк одинаковой длины, является показателем ритмически организованной, т.е. стихотворной речи. Стихотворные строки всегда соразмерны между собой. Но истоки и качество соразмерности в разных типах стихов и в разных системах стихосложения неодинаковы. Присутствие ритма в большинстве лирических произведений и позволяет очень часто называть их стихотворениями, а по существу это метонимическое обозначение: целое(лирика) именуется по одному из её признаков(стихотворность).

а) Исторически первой системой стихосложения в русской поэзии была **песенно-тоническая**, которая характерна для былин и народных песен. В этих произведениях соразмерность строк, т.е. ритм, определялись музыкальной мелодией и наличием приблизительно равного (три- четыре) числа ударений в строке. При этом мелодия нередко подчиняла себе речевой материал, «заставляя» ставить в строке и дополнительное ударение или, наоборот, опускать его в некоторых словах, например

*Уж ты мать моя, матушка
Мати, бела лебедушка.*

б) В большинстве случаев стихотворные строки оканчиваются созвучиями, которые называются **рифмой**. Рифмы классифицируются по разным признакам. В зависимости от количества звуков, составляющих рифму, она может быть богатой (пригвождённый- принуждённой), бедной (памятник- без паники), полной (морозы- угрозы), неполной (много- убого). В зависимости от места ударения, считая от конца строки, рифма может быть: *мужской*, если ударение падает на последний слог («Роняет лес багряный свой убор», « Я снова здесь. В семье родной», « На море синее вечерний пал туман»); *женской*, если ударение падает на предпоследний слог (« Погасло древное светило», « Сребрит мороз увянувшее поле», « Пылай камин в моей унылой келье»); *дактилической*, если ударение стоит на третьем от конца слова («Ищу напевных шепотов, люблю живые шорохи»). Стихи без рифмы называются белыми. Такими стихами написан « Борис Годунов» А.С.Пушкина.

в) Художественные произведения могут иметь строфическую структуру. **Строфа**- это сочетание стихов, т.е строк, связанных определённым ритмическим, интонационно-синтаксическим строением и расположением рифм. Своеобразие строф обуславливается в первую очередь количеством строк. Поэтому обозначения строф очень часто присутствует количественный признак, согласно которому они называются- двестишие(Дистих), трехстишие(терцина), четверостишие, шестиштишие (секстина), восьмиштишие (октава); сонет предполагает четырнадцать строк. К количественному признаку добавляется **рифмовка** – смежная, перекрёстная, опоясывающая, или кольцевая. Рифмовка зависит от характера сочетания рифмующихся строк и обозначается буквенно: **аабб** (смежная), **абаб** (перекрёстная), **абба** (опоясывающая). Наиболее распространённым видом строфы является **четверостишие**, использующее разные размеры и разную рифмовку.

Традиционная форма трехстишия называется **терциной**, в которой, кроме количества строк, обязательно есть рифмовка типа **аба**, **бвб**, **вгв**. Этот тип строфы связан с именем знаменитого итальянского поэта Данте и его поэмой « Божественная Комедия».

Особый вид двестишия называется **Элегический дистих**.

Шестиштишие может иметь разную форму. Традиционный вариант, пришедший из итальянской поэзии, тяготеющий к ямбу и имеющий рифмовку **абабвв**, называется **секстиной**. Из остальных видов строф необходимо выделить **октаву**,

которая содержит восемь строк со следующей рифмовкой:
абабабсс.

Очень сложную и изящную форму представляет собой **Сонет**. Он состоит из четырнадцати строк, включающих, как правило, два четверостишия и два трехстишия с разными вариантами рифмовки.

*Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камюэнс облакал.
И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.
Под сенью гор Тавриды отдалённой
Певец Литвы в размер его стеснённый
Свои мечты мгновенно заключал.
У нас его ещё не знали девы,
Как для него уже Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.*

А.С.Пушкин.

Особой строфой, состоящей тоже из четырнадцати строк с соблюдением постоянной рифмовки, является строфа, которой написан «Евгений Онегин», почему и названа **онегинской** (абабввггдееджжс).

Итак, мы кратко охарактеризовали основные особенности художественной речи, которые надо иметь в виду при анализе любых произведений. На эти сведения можно ориентироваться при чтении предшествующих глав пособия.

Литература

М.Бахтин Эстетика словесного творчества,М.1962

Гуковский М.Анализ художественного произведения,М1976

Корст Н.О.Анализ художественного произведения,М,1962

Гуляев В.Теория литературы.1986

Г.Н.Поспелов Теория литературы МГУ,1987

Эсалнек А.Методика литературного анализа,МГУ,2004

Н.Миркурбанов «Введение в литературоведение,»Ташкент,2005

о курсе лекции «Методика литературного анализа» для 2 курсов магистратуры.

Курс лекции «Методика литературного анализа» составлен профессором Хван Л.Б. в соответствии с Госстандартом образования и учебным планом. В основу курса положены работы ученых литературоведов М.Бахтина, Ю.Лотмана, Гуковского, М.Храпченко, а также современных литературоведов Есина А.П., Эсалнек А.Я. и многих других. Вполне оправданным является избранная автором логика курса.

Первая лекция посвящена рассмотрению проблемы произведения и текста. Здесь дается анализ понятия «текст». Далее характеризуются в логической последовательности такие темы, как «Эпическое произведение как логическая деталь.», «Поэтика эпоса», «Хронотоп в эпическом произведении», «Творческий метод» и др. Кроме того, анализируется драма и лирика как роды литературы. Автор сумел не только раскрыть основные роды и жанры литературы, но и показать на конкретных примерах своеобразие их анализа. Анализ специфики родов и жанров литературы дан на основе принципов-историзма, народности, единства содержания и формы. Курс лекции, рассматриваемый нами, включает тексты разбираемых произведений, а также вопросы и задания для самостоятельной работы. Несомненно, курс лекции «Методика литературного анализа» может служить хорошим подспорьем для магистрантов в овладении ими навыков литературоведческого анализа.

Шамуратова З.А.,

доцент, кандидат филологических наук

Нукусского государственного пединститута

имени Ажинияза

О Т З Ы В

О курсе лекций «Анализ художественного произведения» для 2-х курсов магистратуры по специальности «Литературоведение»

Курс лекций «Анализ художественного произведения» для 2-х курсов магистратуры по специальности «Литературоведение» (русское) составлен в соответствии с Типовой программой. В нем рассматриваются вопросы методологии художественного произведения определяется специфика родов и жанров литературы, предлагаются различные варианты научно-методического анализа произведения эпического, драматического и лирического типа с различных точек зрения и в разных аспектах, а также характеризуются особенности жанра, метода, стиля, принципы рассмотрения хронотопа.

Несмотря на сложность курса, язык изложения отличается простотой, что делает курс доступным для широкой аудитории.

Жаримбетов К., доктор
филологических наук, завкафедрой
каракалпакской литературы КГУ
, им. Бердаха

« Утверждаю »
Проректор по учебной работе

_____доц. Ибрагимов

М.М.

2007-2008 учебный год

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

по курсу «Анализ художественного текста»
для 2 курса магистратуры

Общее количество часов –

Из них:

Лекционные-

Практические –

Самостоятельная работа –

НУКУС -2008

Рабочая программа утверждена на Ученом Совете университета
От 22 июня 2007 года

Программа соответствует учебному плану, составлена на основе
типовой учебной программы

Составитель:

проф. Хван Л.Б.

Рецензенты:

Филологический факультет Каракалпакского госуниверситета имени Бердаха

Рабочая программа утверждена на Научном Совете факультета от

Председатель Научного Совета филологического факультета

Согласовано:

завкафедрой русской филологии КГУ
профессор Хван Л.Б.

О внесении изменений и дополнений в учебную программу по предмету:

«Анализ художественного текста»

Внесены следующие изменения:

1. Введены новинки литературы, изданные в Узбекистане.

Изменения в программу внес: проф. Хван Л.Б.

Рабочая программа была обсуждена и утверждена на Научном Совете факультета

от _____ 2007 года

Председатель Научного Совета

Введение

Методика литературного анализа введена как одна из дисциплин в учебный

план для магистров.

Цели: теоретическая и практическая подготовка магистров и профессиональной

деятельности, закрепление навыков литературно-ведического анализа.

Задачи: концепция курса сформирована в соответствии с Госстандартом образования: внешними задачами являются: обогащение знаний о литературоведении с точки зрения современности, закрепление навыков анализа художественной литературы; умения реализовать принципы анализа, в аспекте истории, развития эстетической мысли; на конкретных примерах.

Содержание учебного процесса основные проблемы курсы:

- 1) произведение и текст.
- 2) эпическое произведение как логическая модель.
- 3) драматические произведения.
- 4) творческий метод.

Технологическая карта

№	Название темы	Число	Форма занятия	Литература	Содержание учеб. процесса	Технология оборудования
1	Введение	2 ч	Лекция	Эсалнек Анализ лит. Просвеш. М.2004 Введение Таш.2006 и т.д.	Понятия о текстов. соотношения понятия текста и проц .	Мозговой штурм.
2	Эпическое произведения как логическая модель.	4 ч.	Лекция	Там же, что и к занятию № 1	Сюжет, речь	Кластер
3	Жанры эпического рода	2 ч	Лекции	С.И. Кормилов. Основные понятия теории литературы МГУ 2002	Повесть, роман, рассказ.	Синквейн
4	Хронотоп в эпических произведениях	2 ч	лекции	Гинзбург Л. О психологической прозе.	Оды	Кластер
5	Творческий метод	2 ч	лекции	Г.Н.Поспелов История введения русского литературоведения	Романы, повести	Диспут
6	Художественные произведения литературного процесса	2 ч	лекции	Есенин А.В. Принцип анализа литературного произвед.М,1998 Россия XXв	Рассказ, пьеса.	Мозговой штурм
7	Драматические произведения.	2 ч	лекции	Русские XX в.	Пьеса	Диаграмма Вена
8	Лирические произведения.	2 ч	лекции	Эсилиен А.Я.Основы литературоведения М,2001г.	Гимны, оды, стансы.	Кластер

Практические занятия

№	Название темы	Часы	Форма занятия	Литература	Содержание учебного процесса	Технология оборудования
1	Эпос - род литературы. Анализ повести « Выстрел» А.С.Пушкин.	10 ч	Практическое	Анализ литературного произведения М,1994 г	Повесть, романы	Диаграмма Вена
2	Портрет, сюжет, эпических произведений		_____	Т., Браже . Изучение эпического произведения 1994г	Повести, рассказ, очерк.	Мозговой штурм
3	Жанры эпического произведения		_____	Утехин М.П.Л.,1982 г Поспелов Г.Н. Введение в литературе ведение М. 1986 г	Повесть, роман, новелла	Диспут
4	Хронотоп в эпическом произведении		_____		Рассказ, роман, эпопея.	Синквейн
5	Творческий метод		_____	М. Храпченко «Творческое индивидуальность писателя и развитие литературы» М.1989г	Понятие о методе Классицизм, Сентементализм и др.	Кластер
6	Драматические произведения	8 ч	_____	Эсалнек Анализ художественного текста и др.	Комедия, трагедия, пьеса	Мозговой штурм
7	Портрет и сюжет в драматическом произведении	2 ч	_____	Та же, что и 4-5 занятью	Особенности и функции портрета и сюжета.	Диспут
8	Жанры драматических родов	2 ч	_____	_____	Жанровые особенности драматического рода.	Мозговой штурм
9	Роль персонажей в драматургическом произведении	2 ч		Эсалеке А.Я. Основы литературоведения М., 2001 г	Повесть, очерк.	Диаграмма Вена
10	Лирическое произведение	8 ч		Эсалеке А.Я. Основы литературоведения М., 2001 г	Ода, сатира, элегия .	Кластер
11	Поэтика лирических	2 ч		Эсалеке А.Я. Основы	Лаконичность многомерность,	Диспут

	произведении			литературоведения М., 2001 г	эмоциональность лирики	
12	Целостный анализ лирического текста	2 ч		«Теория литературы »	Басня, рассказ, гимны.	Диаграмма Вена
13	Лирические жанры	2ч		Поспелов Г.Н. Лирика Москва 1977г	Ода, элегии, послание, эпиграмма	Кластер
14	Литературные направления XXв.	4ч		Петров С.А. Литературные направления М.1980 г	Модернистские и постмодер. течения	Синквейн
15	Проза художественных произведений	2ч		Есин А.В. Принципы анализа литературного произве. М.,1999г Россия. XX в		Мозговой штурм

Обеспеченность основной и дополнительной литературой.

№	Автор	название	Год	Язык	Всего экземпляров	кафедра	Количество магистров	%
1	А.Я. Эсалнек	Основы литературного произведения.	М.,2004	Русский язык	2	2	2	100
2	С.И.Кормилов	Основные понятия теории литературы	МГУ 2002г	Русский язык	2	2	2	100
3	Миркубанов Н.М. и др	Введение в литературоведение	Ташкент 2006 г	Русский язык	2	2	2	100
4	Тимофеев	Основы теории литературы	М.,1974	Русский язык	10	10	2	100
5	Бахтин М.	Эстетика славянского искусства	М., 1980	Русский язык	2	1	2	100
6	Бушмин А.С.	Наука о литературе	М., 1980	Русский язык	2	2	2	100
7	Кожин В.В.	Теория литературы	М.,1964	Русский язык	2	2	2	100
8	Лотман Ю.А.	Анализ художественного текста	Л., 1972 г	Русский язык	2	2	2	100
9	Лихачев Д.С.	Литература, реальность	М.,1984г	Русский язык	2	2	2	100
10	Гинзбург Л.О.	О психологической прозе.	Л., 1977г	Русский язык	2	2	2	100

Рейтинг (форма контроля знаний студентов)
По предмету «Анализ литературного произведения»
Текущий контроль

№	Нормы	Оценка	Критерии рейтинга
1	86-100% 38,7-45	5	«Закон об Образовании», «Национальная программа по подготовке кадров», знание о составных частях литературы. науки, изучающей художественную словесность, школах и направлениях о литературы данной дисциплины, о психологии художественного творчества. Умение разбираться в понятии форм, содержания, их взаимосвязи литератур, отличное знание трудов писателей, поэтов, критиков, мыслителей Востока, определение основоположников литературы, умение ориентироваться ресурсами Интернета
2	71-85% 32-38,3	4	«Закон об Образовании», «Национальная программа по подготовке кадров», достаточное знание о составных частях литературы, науки, изучающей художественную словесность, Умение разбираться в понятии форм, содержания, их взаимосвязи литератур, достаточное знание трудов писателей, поэтов и мыслителей Востока, определение основоположников литературы, умение ориентироваться ресурсами Интернета.
3	56-70%	3	Закон об Образовании, национальная программа по подготовке кадров, умение использовать теоретические знания в процессе анализа художественных произведений, определять основные компоненты художественных произведений – тематику, проблематику, идею, композицию, язык, соотносить эти понятия с конкретными примерами. Умение определять литературное направления, анализировать произведения в единстве содержания и формы, соотнося их к конкретными литературными школами, направлениями, течениями.
4	До 55%	2	Закон об образовании, национальная программа по подготовке кадров, умение использовать теоретические знания в процессе анализа художественных произведений, определять основные компоненты художественных произведений – тематику, проблематику, идею, композицию, язык, соотносить эти понятия с конкретными примерами. Умение определять литературное направления, анализировать произведения в единстве содержания и формы, соотнося их к конкретными литературными школами, направлениями, течениями.

ВАРИАНТЫ

Письменных работ по курсу «Анализ художественного произведения»

Вариант 1

1. Специфика литературы
2. Жанры лирики
3. Романтический пафос
4. Предметно-изобразительные детали образа
5. Анализ художественного образа по выбору

Вариант 2

1. Понятие о типичности
2. Жанровое своеобразие поэмы
3. Трагический пафос
4. Работы Г.Н.Поспелова
5. Анализ лирического произведения по выбору

Вариант 3

1. Аристотель «Поэтика»
2. Художественный образ
3. Композиция художественного произведения
4. Сентиментальный пафос
5. Анализ тематики и проблематики повестей В.Распутина

Вариант 4

1. Пейзаж в творчестве М.Ю.Лермонтова
2. Сюжет. Элементы сюжета
3. Акмеизм
4. Психологическая школа в литературоведении
5. Анализ композиции М.Булгакова «Мастер и Маргарита»

Вариант 5

1. Эстетические взгляды Гераклита, Демократа
2. Понятие об идее произведения
3. Героический пафос
4. Единство содержания и формы художественного произведения
5. Язык как средство создания образа

Вариант 6

1. Культурно-историческая школа
2. Анализ эпического образа
3. Понятие о художественности
4. Философская лирика
5. Язык романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин»

Вариант 7

1. Историзм как принцип анализа художественного произведения
2. Понятие о стиле
3. Сюжетная основа повестей Ч.Айтматова
4. Анализ тематики рассказов А.П.Чехова
5. Футуризм

Вариант 8

1. Эстетика классицизм
2. Анализ пейзажной лирики Тютчева и Фета
3. Речевая характеристика образов в романе А.Н.Толстого (по выбору)
4. Культурно-историческая школа «Ипполит»
5. Анализ работ Зигмунда Фрейда

Вариант 9

1. Интуитивизм – одно из направлений XX века
2. Принципы анализа художественного произведения
3. Анализ работ М.Бахтина
4. Жанры эпоса
5. Анализ любовной лирики (по выбору)

Вариант 10

1. Эстетические взгляды Дидро, Лессинга, Гердера
2. Понятие о форме произведения
3. Жанры драмы
4. Работы М.Бахтина
5. Анализ проблематики В.М.Шукшина.

ТЕСТЫ

1. В какое время вобиход вошел термин «текст» как аналог понятия "произведения".
 - A) -40
 - * B) -60
 - C) -20
 - Д) -10
2. Описание внешности:
 - * A) - портрет
 - B) - пейзаж
 - C) - образ
 - Д) - персонаж
3. Система событий в художественном произведении-
 - A) образ
 - B) персонаж
 - * C) сюжет
 - Д) комедия
4. Восторженное состояние личности , вызванное стремлением , к чему -то высокому, прекрасному -
 - A) образ
 - B) персонаж
 - C) сюжет
 - * Д) романтика
5. Внесюжетные линии, в которых раскрываются отношения автора к изображаемым и событиям.
 - * A) вставные эпизоды
 - B) Эпос
 - C) Драма
 - Д) Лирические отступления
6. Элемент содержания
 - * A) тематика
 - B) язык
 - C) комедия
 - Д) сюжет
7. Элемент формы
 - A) сюжет
 - * B) композиция
 - C) тематика
 - Д) проблематика
8. Автор монографии "Эстетика словесного творчества".
 - A) Д. Лихачев
 - B) М. Храпченко
 - C) И. Эльсберг.
 - * Д) И. Бахтин.
9. Кому принадлежит фраза: "История - мать эстетики "

- * А) Д.Лихачеву.
 - В) И. Бахтин
 - С) И. Эльсберг
 - Д) М. Храпченко
10. Определите жанр: произведение, пронизанное грустью, печалью-
- А) повесть
 - В) рассказ
 - * С) элегия
 - Д) ода
11. Произведение возвышенного, героического характера.
- А) повесть
 - В) стих
 - С) рассказ
 - * Д) ода
12. Принцип анализа художественного произведения
- А) форма
 - * В) историзм
 - С) содержание
 - Д) язык
13. Конкретные изображение человеческой жизни, предметов и явлений -
- * А) образ
 - В) эпизоды
 - С) сюжет
 - Д) событие
- 14) Кому принадлежит мысль:
«В судьбе народов, чувств, ума, она одна царица нашего бытия»
- А) Д.Лихачев
 - * В) М. Плещеев
 - С) И Степанов
 - Д) Веселовский
- 15 Кому принадлежит фраза: «В каждом слове бездна пространство: каждое слово необъятно, как поэт».
- А) Д Лихачев
 - В) М Щеглов
 - С) И Степанов.
 - * Д) Н.Гоголь
16. Определите автор строк: «А если завтра мой язык исчезает, то я готов сегодня умереть»
- А) Твордовский
 - * В) Гамзатов
 - С) Исаковский
 - Д) Симонов
17. Произведение Шукшина, героем которого является реального историческое лицо
- * А) Я пришел вам дать волю
 - В) Любавины
 - С) Живите такой парень
 - Д) Калина красная
18. Определите трилогию
- А) Хождение по мукам
 - * В) А. Солженицын
 - С) М. Горький
 - Д) в. Высоцкий

19. Писатель – лауреат Нобелевской премии
А) Л. Толстой
В) А. Солженицын
С) М. Горький
Д) В. Высоцкий
20. Произведение А. Солженицына, имеющее просвещение: «Посвящаю всем, кому не хватило жизни об этом рассказать.....»
А) Матренин двор
В) Красное колесо
С) Один день Ивана Денисовича
*Д) Архипелаг ГУЛАГ
21. Автором какого рассказа не является В.Шушкин
А) Срезал
В) Обида
С) Дебил
*Д) Крыжовник
22. Известный писатель, актер, сценарист. О ком идет речь?
А) Фадеев
*В) Шукшин
С) Твардовский
Д) Шолохов
23. Кто первый заметил немцев в лесу (А зори здесь тихие)
А) Гурвич
*В) Осянина
С) Камелькова
Д) Четвертак
24. Героями какой повести являются Искра, Ландыс, Вика Люберецкая, Зиночка.
А) Уроки французского
В) В. Списках не значился
*С) Завтра была война
Д) Прощение с Матерой
25. В каком произведении Солженицын предложил свою периодизацию развернувшегося в стране террора.
А) Матренин двор
В) Один день Ивана Денисовича
*С) Архипелаг ГУЛАГ
Д) В круге первом
26. Кто из критиков говорил о романе Достоевского «Бедные люди»: «Честь и слова молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателями раззолоченных палат: «Ведь это тоже люди, ваши братья!»?»
А) Писарев
В) Герцен
*С) Белинский
Д) Добролюбов
27. О ком идет речь: «Преподавал во 2 кадетском корпусе, одновременно готовясь к экзаменам на степень магистра и работая над диссертацией «Эстетическое отношение искусства к действительности»?»

- А) Писарев
 - *В) Чернышевский
 - С) Белинский
 - Д) Добролюбов
- 28.»Три тяжки доли имела судьба, И первая доля: с рабом повенчаться, Вторая – быть матерью сына раба, А третья – до гроба рабу покоряться» Определите поэму Некрасова.
- А) Русские женщины
 - В) Крестьянские дети
 - *С) Мороз, Красный нос
 - Д) Коробейники
29. Определите стихотворение Некрасова. «Суров ты был, ты в молодые годы. Умел рассудку страсти подчинять. Учил ты жить для славы, для свободы, но более учил ты умереть»
- А) В.Г. Белинский
 - В) Железная дорога
 - С) Кому на Руси жить хорошо
 - *Д) Памяти Добролюбова
30. «Надо рассказать, как заболел перед смертью, как умер - размышлял Иона». По данному отрывку определите рассказ Чехова.
- *А) Тоска
 - В) Скучная история
 - С) Горе
 - Д) В овраге
31. «Полно! Об ней плакать – то грех! – Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы. Ты что? Забыл с кем говоришь!» Определите пьесу Островского
- А) Бесприданница
 - В) Волки и овцы
 - *С) Гроза
 - Д) Без вины виноватые
32. Принцип анализа художественного произведения
- А) сюжет
 - В) эпиграф
 - * С) народность
 - Д) образ
33. Конкретное изображение человеческой жизни
- А) сюжет
 - В) народность
 - С) драма
 - * Д) образ
34. Род литературы
- А) эпиграмма
 - * В) драма
 - С) эпилог
 - Д) послание
35. Жанр драмы
- А) ода
 - В) повесть
 - * С) комедия

- Д) элегия
36. Сложная организация художественного произведения
- * А) композиция
- В) драма
- С) образ
- Д) повесть
37. Художественная деталь образа
- А) лирика
- В) эпос
- С) драма
- *Д) портрет
38. Литературное направление, основанное на конкретности, точности, зримости изображения
- А) классицизм
- В) синтетизм
- * С) акмеизм
- Д) футуризм
39. Какое литературное направление выступило с манифестом «пощечина общественному вкусу»
- А) классицизм
- В) синтетизм
- С) акмеизм
- * Д) футуризм
40. Консервативный романтик
- * А) Жуковский
- В) Пушкин
- С) Дельвиг
- Д) Лермонтов
41. Кому принадлежит мысль: «поэзия – есть роскошь сердце. Сие наслаждение возбуждает в нас чувство внутреннего благородства- чувство, которая удаляет нас от низких пороков»
- А) А.С.Пушкин
- В) В.В.Виноградов
- С) М.В.Ломоносов
- *Д) А. Карлут
42. До закончить мысль Бутурбека: «Кто хочет быть поэтом, тот более всего должен любить
- А) мир
- В) природу
- *С) человеческую награду
- Д) дух
43. Кому принадлежит мысль «художественный характер являет собой сюжет органическое единство общего, повторяющегося и индивидуального, неповторимого; оперативного, социального – психологических реальностей человеческой жизни.
- А) Потебне
- *В) Гегелю
- С) Гоголю
- Д) Лермонтову

1. Небольшое лирическое стихотворение, состоящее из не менее чем трех, но не более двадцати бейтов (двустий), зарифмованных монорифмой – это:

А. хасыда

*В. газель

С. кытѣ

D. рубаи

2. Торжественное хвалебное стихотворение, напоминающее оду, рифмующееся монорифмой через строку, за исключением первого бейта, в котором зарифмованы обе строки – это:

А. газель

В. кытѣ

*С. хасыда

D. рубаи

3. Лирическое стихотворение дидактического характера, в котором поэты иногда выражали свои жалобы на судьбу, жизнь и т.п. – это:

*А. кытѣ

В. газель

С. хасыда

D. рубаи

4. Четверостишие философского содержания, в котором рифмуются первая, вторая и четвертая строки, а третья остается без рифмы – это:

А. хасыда

В. газель

С. кытѣ

*D. рубаи

5. Эпический жанр в литературах и фольклоре Ближнего и Среднего Востока носит название:

А. хасыда

*В. газель

С. кытѣ

D. рубаи

6. Реалистическая, реалистическо-фантастическая и чудесно-фантастическая мотивировка событий характерны для:

А. хасыда

В. кытѣ

*С. дастана

D. рубаи

7. Фантастические образы пери, дэва, аждарха, и птицы Семург встречаются в:
- A. реалистических дастанах
 - B. реалистически-фантастических дастанах
 - *C. чудесно-фантастических дастанах
 - D. касыдах
8. С нарушения клятвы отцом девушки начинается действие в дастанах:
- A. Гюль и Санобар
 - B. Сейфульмумок
 - C. Фархад и Ширин
 - *D. Тахир и Зухра
9. Герой влюбляется в девушку, являющуюся неземным фантастическим существом (видит ее во сне, на портрете и т.п.):
- A. Шахсанем и Гариб
 - *B. Фархад и Ширин
 - C. Тахир и Зухра
 - D. Асли и Керим
10. Конфликт разрешается победой героя в дастане:
- A. Тахир и Зухра
 - B. Фархад и Ширин
 - *C. Шахсанем и Гариб
 - D. Лейли и Меджнун
11. Трагический финал изображен в дастане:
- *A. Тахир и Зухра
 - B. Шахсанем и Гариб
 - C. Гюль и Санобар
 - D. Сейфульмумок
12. В дастанах «Тахир и Зухра», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Козы Норнеш и Баян Сулу» финал:
- A. победный
 - *B. трагический
 - C. открытый
 - D. незавершенный
13. Текст «Авесты» написан:
- A. серебром на вазе
 - B. золотыми нитями на ковре
 - C. алмазом на границе
 - *D. золотом на бычьей коже

14. Текст «Авесты» создавался на протяжении:

- A. 10 веков
- *B. 14 веков
- C. 8 веков
- D. 16 веков

15. Э. Бертельс считает, что первоначально «Авеста» была:

- A. богослужебной
- B. научной
- *C. богослужебной, научной и художественной книгой
- D. художественной

16. Язык, на котором создавалась «Авеста»:

- A. фарси
- B. арабский
- C. узбекский
- *D. условно авестийский

17. Легенды о Йиме (Джамшиде), Рустаме, Сиявуше, Исфандияре и др. легендарных личностях содержатся в книге:

- *A. Яшты
- B. Ясна
- C. Вендидад
- D. Висперад

18. Современная «Авеста» состоит из книг:

- A. Ясна, Яшты, Висперад
- *B. Ясна, Яшты, Вендидад, Висперад
- C. Ясна, Вендидад, Висперад
- D. Вендидад, Висперад, Яшты

19. Окончательный текст «Авесты» относится к:

- A. IV веку
- B. V веку
- *C. VI веку
- D. VII веку

20. «Авеста» относится к:

- A. орхоно-енисейским памятникам
- B. ранней средневековой литературе
- C. литературе XII-XIII веков
- *D. древней письменной литературе Центральной Азии и Ирана

21. Орхоно-енисейские памятники представляют собой:

- A. богослужебные книги

- *В. тексты на надгробных камнях наподобие легенд
- С. тексты на бычьих шкурах
- Д. тексты на папирусах

22. Центральная Азия была покорена арабами:

- *А. к середине VII века
- В. к концу VII века
- С. в начале VIII века
- Д. в начале VII века

23. Поэзия на арабском языке в Центральной Азии складывается в:

- А. в VII веке
- В. в VIII веке
- *С. в VII-X веках
- Д. в IX веке

24. «Словарь тюркских наречий» был создан:

- А. Юсуфом Баласагуни
- В. Ахмад Яссави
- С. Рудаки
- *Д. Махмудом Кашгари

25. Представители дидактической литературы на тюркском языке был:

- А. Махмуд Кашгарский
- *В. Юсуф Баласагуни
- С. Ахмад Яссави
- Д. Рудаки

26. Автор дидактической поэмы «Кутадгу билим» («Наука о счастье», «Благодатное знание»), написанной в 1069-1070 годах был:

- *А. Юсуф Баласагуни
- В. Махмуд Кашгарский
- С. Ахмад Яссави
- Д. Рудаки

27. Ойтулди, Угдулмиш, Кунтулди, Удгурмиш – персонажи поэмы:

- А. словарь тюркских наречий
- В. сборник философских высказываний
- *С. «Кутадгу билиг» («Наука о счастье»)
- Д. Шах-наме

28. Один из первых представителей тюркоязычной суфийской поэзии был:

- А. Юсуф Баласагуни
- В. Махмуд Кашгарский
- С. Рудаки

*D. Ахмад Яссави

29. Ахмад Яссави родился в:

A. в конце XII века в Кашгар (Восточный Туркестан)

*B. в начале XII века в г. Яссы (Туркестан)

C. в конце XIII века в г. Самарканде

D. в начале XIII века в Табаране

30. «Сборник философских высказываний» написал:

A. Махмуд Кашгарский

B. Юсуф Баласагуни

*C. Ахмад Яссави

D. Рудаки

31. Формирование основных жанров и жанровых форм классической поэзии относится к:

A. к VII веку

B. к VIII веку

C. к XI веку

*D. к X веку

32. Родоначальник классической поэзии X века:

A. Махмуд Кашгарский

*B. Рудаки

C. Юсуф Баласагуни

D. Ахмад Яссави

33. Колыбель классической поэзии IX века:

*A. Бухара

B. Самарканд

C. Хорасан

D. Коканд

34. Поэт-мистик, учившийся в Бухарском медресе, выступавший с проповедями и при жизни обретший святость:

A. Махмуд Кашгарский

B. Рудаки

*C. Ахмад Яссави

D. Юсуф Баласагуни

35. Поэт в молодости – бродячий певец, по преданию, слепой – это:

A. Ахмад Яссави

B. Махмуд Кашгарский

C. Юсуф Баласагуни

*D. Рудаки

36. Автор нижеследующих строк:
Оставь михраб! Предпочитай пиры.

Где гурии Тараза, Бухары!

Живи для них! Мой бог молитв не любит,

Он для любовной создал нас игры.

*А. Рудаки

В. Юсуф Баласагуни

С. Махмуд Кашгарский

Д. Ахмад Яссави

37. Поэт, по словам Бертельса, народность поэзии которого сказывается «и в богатстве лексики, и в том, что он не перегружает свои стихи арабизмами, и в широком применении или присловий и поговорок, и в стремлении приблизиться к ритмике народных песен» - этот:

А. Ал Фараби

*В. Рудаки

С. Ахмад Яссави

Д. Юсуф Баласагуни

38. Поэма, построенная в форме диалога – диспута, где рассматриваются четыре проблемы: справедливость, правление, разум и бережливость:

А. Шах-наме

В. Словарь тюркских наречий

*С. «Кутадгу билиг» (Наука о счастье)

Д. Сборник философских высказываний

39. Газели, хасыды, марсии (элегии) месневи, рубай сформировались в творчестве:

А. Ахмада Яссави

В. Ал Фараби

С. Махмуда Кашгарского

*Д. Рудаки

40. ...мудрой, ...мистической, ...жизнерадостной определяли Ян. Рипка, Дж. Дармстетер, В. Бертельс основную тональность стихов поэта:

А. Махмуда Кашгарского

*В. Рудаки

С. Ал Фараби

Д. Ахмада Яссави

41. Утверждение земной радостной человеческой жизни, защита прав человека на земную любовь и земное счастье главный мотив творчества поэта:

*А. Рудаки

- В. Махмуда Кашгарского
- С. Ал Фараби
- D. Ахмада Яссави

42. Мир и человек – главная тема творчества поэта:

- A. Ал Фараби
- *В. Рудаки
- С. Ахмада Яссави
- D. Махмуда Кашгарского

43. Герой Рудаки личность:

- A. героическая
- В. интеллектуальная
- *С. гармоническая
- D. деспотичная

44. Символом земной жизни, не омраченной страхом перед небом, для Рудаки является:

- A. дерево
- В. гончарный круг
- С. солнце
- *D. вино

45. Последователь Рудаки, автор эпоса «Шах-наме»:

- A. Ал Фараби
- *В. А. Фирдоуси
- С. Ахмад Яссави
- D. Юсуф Баласагуни

46. Произведение Фирдоуси, явившееся историей иранских шахов на основе старинных исторических хроник, к которым поэт добавил бытовавшие устные предания:

- *A. Шах-наме
- В. Поэма о старости
- С. Кутадгу билиг
- D. Словарь тюркских наречий

47. «Шах-наме» содержит примерно:

- A. 40 тыс. двустиший
- В. 30 тыс. двустиший
- *С. 50 тыс. двустиший
- D. 70 тыс. двустиший

48. Выдающийся философ, естествоиспытатель, врач, математик и поэт X-XI веков:

- A. Ал Фараби
- *B. Абу Али ибн Сино
- C. Рудаки
- D. Ахмад Яссави

49. Высказывание «Я мыслю, и это значит, что я существую» принадлежит:

- A. Рудаки
- B. Ал Фараби
- C. Ахмад Яссави
- *D. Абу Али ибн Сино

50. Умолчание, выразительность намека, эзопов язык иносказаний характерны для произведений:

- A. Ахмада Яссави
- B. Рудаки
- *C. Абу Али ибн Сино
- D. Ал Фараби

51. Автор свыше ста произведений, в том числе многотомной энциклопедии «Кита баш Шифа» («Книга исцеления»), медицинского свода «Ал Канун фи-т-иб» («Канон медицины»), малых энциклопедий «Китаб ан Наджат» («Книга спасения») и «Ишарт» («Тезисы»):

- *A. Абу Али ибн Сино
- B. Ал Фараби
- C. Рудаки
- D. Ахмад Яссави

52. Главная идея в «Шах-наме» Фирдоуси:

- A. идея справедливого монарха
- *B. идея справедливого централизованного государства
- C. утверждение земной радостной человеческой жизни
- D. идея имущественного равенства

53. Ученый-энциклопедист, поэт, при жизни получивший имя Шейх ар Раис (Князь ученых):

- A. Омар Хайям
- B. Ахмад Яссави
- *C. Абу Али ибн Сино
- D. Махмуд Кашгарский

54. Выдающийся поэт, математик, философ XI-XII вв., приближенный правителя Бухары и сельджукского султана Мелик шаха, совершивший хадж в Мекку:

- *A. Омар Хайям

- В. Ахмад Яссави
- С. Абу Али ибн Сино
- D. Юсуф Баласагуни

55. Вакхическое восхваление разума выражено в рубаи:

- A. Рудаки
- В. Ахмада Яссави
- С. Абу Али ибн Сино
- *D. Омара Хайяма

56. Образ гончара и гончарного круга, образ вина являются символами круговорота жизни у:

- A. Рудаки
- *B. Омар Хайям
- С. Ахмад Яссави
- D. Абу Али ибн Сино

57. Строго логичное, научное воззрение на мир, удивительная эмоциональность, емкость и многозначительность образов, недовысказанность, намек характерны для:

- A. Ахмад Яссави
- В. Рудаки
- *C. Омара Хайяма
- D. Абу Али ибн Сино

58. Личность вольная, свободомыслящая, философствующая – эстетический идеал:

- A. Абу Али ибн Сино
- В. Рудаки
- С. Ахмад Яссави
- *D. Омара Хайяма

59. Автор рубаи; содержащих резкое отрицание мракобесия:

Вхожу в мечеть. Час поздний и глухой

Не в жажде чуда я и не с мольбой...

Когда-то коврик я стянул отсюда,

А он истерся – надо бы другой.

A*. Омар Хайям

В. Фирдоуси

С. Рудаки

D. Абу Али ибн Сино

60. Проза, начинает развиваться в:

A. с X века

В. с XII века

- *С. с XI века
- D. с IX века

61. Носир Хисрой автор книги:

- A. Собрание редкостей или четыре беседы
- *B. Книга путешествий
- C. Кабус-наме
- D. Сиясат-наме

62. Ценные сведения культурно-этнографического географического характера, мысли об исмаилизме содержатся:

- A. «Кабус-наме» Кей – Кавуса
- B. «Сиясат-наме» Низам аль Мулька
- C. «Синдбад-наме» Мухаммада ас Захири ас Самарканди
- *D. в «Книге путешествий» Носира Хисроу

63. Сведения о жизни придворных, ученых и поэтов середины XII века, восхваления правителей, суждения о науке и искусстве содержатся:

- A. в «Книге путешествий» Носира Хисроу
- B. в «Сиясат-наме» Низам аль Мулька
- *C. в книге «Собрание редкостей или четыре беседы» Низами Аруз Самарканди
- D. в «Кабус-наме» Кей-Кавуса

64. Назидательная книга «Домострой» XI века, по определению А.Е. Крымской написанная образованным, знатным феодалом:

- *A. «Кабус-наме» Кей-Кавуса
- B. «Книга путешествий» Носира Хисроу
- C. «Сиясат-наме» Низам аль Мулька
- D. «Синдбад-наме» Мухаммада ас Захири ас Самарканди

65. Защита сильной централизованной власти, обоснование необходимости грозного, но справедливого правления содержится в книге:

- A. «Кабус-наме» Кей-Кавуса
- *B. «Сиясат-наме» Низам аль Мулька
- C. «Книга путешествий» Носира Хисроу
- D. «Книга попугая» («Тутти-наме») Зийад ад Дина Нахшаби

66. Своеобразное руководство для шахов как в деле управления страной, так и в деле воспитания наследников содержится в книге:

- A. «Книга путешествий» Носира Хисроу
- B. «Кабус-наме» Кей-Кавуса
- *C. «Синдбад-наме» Мухаммада ас Захири ас Самарканди
- D. «Сиясат-наме» Низам аль Мулька

67. Везиры шаха своими рассказами – притчами спасли оклеветанного наложницей- рабыней царевича от смерти в книге:
- А. «Книга путешествий» Носира Хисроу
 - *В. «Синдбад-наме» Мухаммада ас Захири ас Самарканди
 - С. «Кабус-наме» Кей-Кавуса
 - Д. «Сиясат-наме» Низам аль Мулька
68. Кто рассказывает Худжасте, неверной жене, занимательные истории, предотвращая т.обр. ее измену в книге Зийа ад Дина Нахшаби:
- А. муж
 - В. слуга
 - С. подруга
 - *Д. попугай
69. Основатель суфийского ордена моулави, создатель книги об основах суфизма «Месневи», представляющей собой энциклопедию суфизма:
- *А. Джалаледдин Руми
 - В. Зунун Мисри
 - С. Саади Ширази
 - Д. Зийа ад Дина Нахшаби
70. В творчестве выдающихся поэтов XIII века Джалаледдина Руми и Саади Ширази нашли воплощение:
- А. суждения о науке и искусстве
 - В. тема человеческой любви
 - *С. мистические суфийские настроения
 - Д. патриотические идеи
71. Метафору Мотылька и Свечи поэтизирует, переосмысляет и лишает ее мистического содержания поэт - :
- А. философ
 - *В. суфий
 - С. рационалист
 - Д. панегирик
72. Любовь ко всему родному, особенно к родному языку фарси, острая постановка этических вопросов и внимание к человеческой личности, культ разума характерны для творчества поэта X-XI веков:
- *А. Абу Али ибн Сино
 - В. Рудаки
 - С. Омар Хайям
 - Д. Фирдоуси
73. Автор сборника газелей «Дивани Шамси», притч «Зайцы и слон», «Рассказ о винограде»:

- А. Рудаки
- В. Фирдоуси
- С. Омар Хайям
- *D. Дж. Руми

74. Автор поэтических произведений «Бустан» («Плодовый сад»), «Гулистан» («Розовый сад»):

- А. Фирдоуси
- *В. Саади Ширази
- С. Омар Хайям
- D. Дж. Руми

75. Автор строк: «Хоть и ценна одежда, подаренная царем, но свое поношенное платье еще ценнее; хоть и вкусны угощения вельмож, но кусок хлеба из своей котомки еще вкуснее»:

- А. Омар Хайям
- В. Фирдоуси
- *С. Саади Ширази
- D. Рудаки

76. Произведение Саади имеющее дидактический характер, десять глав которых названы в соответствии с идейным содержанием поэмы: «О справедливости, мудрости и рассудительности», «О благотворительности», «О скромности» и др.:

- *А. «Бустан»
- В. «Гулистан»
- С. «Караван»
- D. «Месневи»

77. Сборник притч и эпизодов назидательного характера, где даны реалистические картины жизни различных слоев общества XIII века, зарисовки быта средневекового восточного города, написанный Саади:

- А. «Бустан»
- В. «Караван»
- С. «Месневи»
- *D. «Гулистан»

78. Основоположник «чистой» газели, поэт в творчестве которого газель впервые получила самостоятельное значение:

- А. Рудаки
- *В. Саади
- С. Омар Хайям
- D. Фирдоуси

79. Поэт XIII века, сочетающий в лирике передачу звуков с эмоциональным рисунком:

- A. Рудаки
- B. Фирдоуси
- *C. Саади
- D. Омар Хайям

80. «Пел любовь, одну любовь – земных не восхвалял» поэт XIII в.:

- A. Фирдоуси
- *B. Саади
- C. Омар Хайям
- D. Рудаки

81. Сильное воздействие на европейских поэтов (Гете, Пушкин, Есенин) оказало поэтическое искусство:

- *A. Саади
- B. Омара Хайяма
- C. Фирдоуси
- D. Рудаки

82. Поэт, философ XIV века, снискал славу чудака и добровольно надевший на себя маску бродяги (ринда), свободного от всех обязанностей и условностей:

- A. Саади
- B. Омар Хайям
- *C. Хафиз
- D. Рудаки

83. Певец вина и наслаждений, поэт-мистик, для которого вино, любовь, весна, соловей – аллегорические символы, поэт воспевающий человека, его право на земное счастье и земные радости, но вынужденного прибегать к маскировке суфийской одеждой, это:

- A. Омар Хайям
- B. Саади
- C. Рудаки
- *D. Хафиз

84. Поэт XIV века, выразитель идеологии городских слоев, стоявших в XIV веке в оппозиции к феодальным замкам:

- *A. Хафиз
- B. Саади
- C. Омар Хайям
- D. Фирдоуси

85. Гуманизм, протест против всего, что уродует человеческую личность, не дает ей естественно развиваться – главная черта поэта XIV века:

- A. Саади
- B. Фирдоуси
- *C. Хафиз
- D. Омара Хайяма

86. Автор строк:

«Мой скудный жребий тяжек, подъем дороги крут:
Унижен я пред теми, кто гордостью надут
И все же благодарен рукам моим я слабым:
Терзать они не могут насильем бедный люд».

- A. Саади
- *B. Хафиз
- C. Рудаки
- D. Фирдоуси

87. Газели, как правило, монотетичны, в них изящно и последовательно развивается одна тема у поэта:

- A. Рудаки
- B. Хафиза
- *C. Саади
- D. Омара Хайяма

88. Новаторские газели носят политематичный характер и строятся по принципу ассоциаций у поэта:

- *A. Хафиза
- B. Рудаки
- C. Саади
- D. Омара Хайяма

89. Творчество Нуриддина Абдурахмана Джамии относится:

- A. к XI веку
- B. к XII веку
- C. к XVI веку
- *D. к XV веку

90. Блестящий ученый, философ, поэт XV века, связавший свою жизнь с дервишским орденом нахшбендиев, ставший впоследствии суфийским шейхом, пользовавшийся огромным авторитетом у народа:

- A. Рудаки
- *B. Джамии
- C. Саади
- D. Хафиз

91. Поэт, создавший в стиле назире (ответ на «Хамсе» низами и Хосрова Дехлеви) «Семерицу» («Семь престолов»), занимающую центральное место в творческом наследии:

- А. Саади
- В. Хафиз
- *С. Джами
- Д. Рудаки

92. Поэт XV века, прославлявший мудрость поэтического слова («Все, что в душе твоей хранится мудрого и злого – все может ближнему открыться волшебной силой слова»):

- А. Саади
- В. Хафиз
- С. Рудаки
- *Д. Джами

94. Поэт XV века, автор строк: «Свободно ты живешь иль раб, прими совет один: Без знаний ты как муха слаб, со знаньем властелин!»

- *А. Джами
- В. Хафиз
- С. Рудаки
- Д. Саади

95. Поэт XV века, воспевающий книгу – источник мудрости: «Верней, чем книга, не найти друзей... в пустыне спутница мечтанья – книга»:

- А. Хафиз
- В. Рудаки
- *С. Джами
- Д. Саади

96. Трактат Джами, посвященный жизнеописанию пятисот четырех суфийских деятелей и крупных поэтов:

- А. «Бахаристан»
- *В. «Дуновение тесной дружбы из чертогов святости»
- С. «Дары благородных»
- Д. «Книга мудрости Искандера»

97. Сборник поэм «Златая цепь», «Саламан и Абсаль», «Дары благородных», «Четки праведников», «Юсуф и Злейха», «Лейли и Меджнун», «Книга мудрости Искандера» составляют жанровую форму:

- А. сборник притч
- В. газели
- С. предания
- *Д. «Пятерицы» («Хамса»)

98. Образ Александра Македонского содержится в поэме Джами:

*А. «Книга мудрости Искандера»

В. «Златая цепь»

С. «Дары благородных»

Д. «Четки праведников»

99. «Пятерица» («Хамса») Джами представляют собой:

А. нравоучительные новеллы и притчи

В. любовные поэмы

С. газели

*Д. А, В, С

100. «Пятерица» («Хамса») Джами обладают направленностью:

А. философской

В. мистической

С. дидактической

*Д. А, В, С

