

В.В. Прозоров, Е.Г. Елина



ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Учебное пособие

Annotation

В пособии представлены учебно-методические материалы, необходимые для системного глубокого освоения дисциплины «Введение в литературоведение»: лекционные материалы к курсу, программа практических занятий, тестовые задания, список литературы. Главная задача пособия – помочь студентам, начинающим свое профессиональное филологическое образование, составить надежное и прочное представление о назначении и составе литературной науки, помочь реальному формированию необходимых компетенций, связанных с путями и навыками литературоведческого труда. Для бакалавров, обучающихся по направлению 032700 «Филология».

- [В.В. Прозоров, Е.Г. Елина](#)
 - [Необходимые первоначальные пояснения](#)
 - [Предисловие, адресованное преподавателям](#)
 - [Предисловие, адресованное студентам](#)
 - [Лекционные материалы к курсу](#)
 - [Раздел 1. Предмет и назначение литературоведения](#)
 - [Раздел 2. Диалогическая природа литературной науки](#)
 - [Раздел 3. Основополагающие дисциплины литературоведения](#)
 - [Раздел 4. Историко-теоретические дисциплины в составе литературоведения](#)
 - [Раздел 5. Литература среди других видов искусства](#)
 - [Раздел 6. Художественный образ и словесно-художественный образ](#)
 - [Раздел 7. Понятие о литературных родах и жанрах](#)
 - [Раздел 8. Произведение словесно-художественного творчества](#)
 - [Раздел 9. Автор и читатель в литературном процессе и в словесной ткани художественного произведения](#)
 - [Раздел 10. Основные принципы анализа художественного произведения в различных исследовательских литературоведческих школах](#)
 - [Практические занятия](#)
 -

- [Занятия 1–3. Основопологающие литературоведческие дисциплины: источниковедение, текстология, библиография](#)
- [Занятие 4. Диалогическая природа литературоведения](#)
- [Занятие 5. Что такое литературная классика?](#)
- [Занятие 6. Условия и предпосылки аналитического и выразительного чтения художественного текста](#)
- [Занятия 7–8. Человек и мир человека в литературном произведении](#)
- [Занятия 9—10. Психологизм и подтекст в литературном произведении](#)
- [Занятие 11. Сюжет и композиция литературного произведения](#)
- [Занятие 12. Автор и герои в литературном произведении](#)
- [Занятия 13–14. Сюжет, конфликт, способы создания человеческого характера в драматическом произведении](#)
- [Занятия 15–17. Микроцикл занятий по основам стихосложения](#)
- [Занятие 18. Ритм и смысл в лирике](#)
- [Занятие 19. Композиция лирического произведения. Экспрессивность речи в лирике](#)

- [Тестовые задания](#)

- [Литература](#)

- [Электронные ресурсы, полезные для начинающего литературоведа](#)

- [notes](#)

- [1](#)

- [2](#)

- [3](#)

- [4](#)

- [5](#)

- [6](#)

- [7](#)

- [8](#)

- [9](#)

- [10](#)

- [11](#)

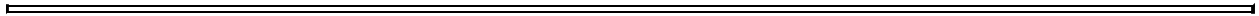
- [12](#)

- [13](#)

- [14](#)

- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)

- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)



В.В. Прозоров, Е.Г. Елина
Введение в литературоведение

Необходимые первоначальные пояснения

Цель настоящего пособия – предложить студентам-первокурсникам образовательного направления «Филология» необходимые и надежные учебно-методические ориентиры для полноценного изучения одной из важнейших специальных филологических дисциплин.

Чем учебное пособие отличается от традиционного учебника? Прежде всего тем, что издания подобного рода более вариативны, многоохватны и мобильны. Пособия включают в свой состав не только краткое содержание лекционного курса, но и методические пояснения ко всему циклу лекционных и практических (лабораторных) занятий, тесты для самопроверки, список специальной литературы и т. д.

Учебные пособия дополняют, а в некоторых случаях даже частично или полностью заменяют собой учебник. Особенно когда речь идет о дисциплинах с заметно изменяющимся статусом и содержательным объемом. Литературоведение XXI в., безусловно, относится к числу таких отраслей гуманитарных знаний.

В последние десятилетия заметно расширяющиеся исследовательские литературоведческие инициативы все отчетливее соприкасаются и сочетаются с заботами активно развивающихся смежных гуманитарных наук – культурологией, искусствознанием, когнитивной психологией, коммуникативистикой, социологией, антропологией, музееведением, книговедением, читателеведением...

Это обстоятельство не может не оказывать своего властного влияния и на практику современного вузовского преподавания литературной науки, особенно на заключительных этапах обучения бакалавров и в процессе магистерской подготовки.

Что же касается начальной стадии образования бакалавров филологии, то главная задача здесь заключается в усвоении устойчивых, традиционных, «азбучных» основ литературоведения, того исходного минимума знаний и представлений, без успокоительно системного освоения которого невозможно полноценное изучение сопутствующих и последующих литературоведческих курсов.

Вместе с тем невозможно упускать из виду и весь активно развивавшийся в прошлом веке и продолжающий уточняться и преобразовываться состав науки о художественной словесности. Речь идет как о разнообразных прикладных (литературоведческая текстология,

литературоведческое источниковедение, литературоведческая библиография), так и о многочисленных историко-теоретических отраслях.

Наше учебное пособие по «Введению в литературоведение» обращено и к студентам, и к преподавателям. Мы в связи с такой двойной адресацией сочли возможным написать два предисловия. И в этом есть особая необходимость.

Дело в том, что подготовка бакалавров филологии обязывает представлять курс в одно и то же время и фундаментально, и с отчетливым практическим, прикладным уклоном. Кроме того, все возрастающее значение в работе с первым студенческим курсом имеет слишком неравномерная подготовка абитуриентов в части, непосредственно касающейся их литературной культуры, общей начитанности и т. п.

Мы сознательно предложили в пособии такой «не жесткий» тип повествования, который представлен отдельными сводными разделами с обозначением их конкретного содержания. Подобная композиция пособия, мы надеемся, даст возможность нашему читателю свободно, избирательно, в любой удобной для него последовательности воспринимать изложенное.

«Введение в литературоведение» – курс, безусловно, пропедевтический. Пропедевтика – сообщение предварительных знаний о чем-либо, или, лучше сказать, предварительный вводный курс, который обычно системно излагается в более или менее элементарной (в нашем случае – в доступной вчерашнему выпускнику средней школы) форме.

Но с такой же мерой убежденности мы говорим о том, что «Введение в литературоведение» – это ответственный курс, что называется, *на вырост*. Он сопутствует уже и таким дисциплинам бакалаврской подготовки филологов, как отечественные и зарубежные историко-литературные предметы (история античной литературы, история древнерусской литературы, фольклор). Он предваряет изучение истории русской литературы XVIII в. и истории зарубежных литератур средних веков и Возрождения...

«Введение в литературоведение» в большой степени призвано служить складывающемуся с первых вузовских дней правильному профессиональному самосознанию и самоопределению будущих специалистов-гуманитариев.

Пособие разработано преподавателями кафедры общего литературоведения и журналистики института филологии и журналистики саратовского государственного университета. Содержательный вклад в формирование предложенной здесь структуры курса внесли ученые-педагоги СГУ О.И. Ильин, А.А. Жук, О.О. Милованова, И.А. Книгин.

Концепция, положенная в основание данного пособия, обстоятельно развивалась и совершенствовалась в практике обучения студентов-филологов нового столетия.

Предисловие, адресованное преподавателям

Мы сразу же хотим сказать о самом главном.

Известно, что федеральные государственные образовательные стандарты нового (третьего) поколения дают наконец возможность самой российской высшей школе определять объемы и содержательное наполнение учебных планов и программ преподаваемых дисциплин.

Значительно увеличивается желанная для наших университетов и институтов возможность свободы в комплексном подходе к формированию конкретных параметров учебного процесса в том или ином образовательном направлении. На смену прежней привычно жесткой регламентации приходит разумная и необходимая вариативность.

Любое отечественное высшее учебное заведение, исходя из собственных возможностей и представлений, из особенностей своего профессорско-преподавательского состава, своих абитуриентов, исходя из потребностей регионального рынка труда и реального запроса работодателей, само теперь может определять состав дисциплин, их объем, их основные разделы (модули), короче говоря, многое из того, что называется обычно содержательными компонентами обучения.

Вот почему строгая и точно взвешенная дозировка начальных литературоведческих знаний, последовательность и профессионально оправданные способы их преподнесения, очередность освоения отдельных тем и разделов, их соотношение, ориентация на сложившиеся в высшей школе дидактические принципы, выбор соответствующих художественных, литературно-критических, исследовательских текстов для практических и самостоятельных занятий, приемы формирования аналитических навыков работы с текстом – все это и многое другое становится делом инициативы самого вузовского педагога.

Только преподавателю высшей школы дано по-настоящему верно и продуктивно соотносить собственную работу со спецификой своего университета или института, с индивидуальными возможностями своих студентов-первокурсников, с их общей литературно-культурной подготовленностью, с конкретной социально-культурной ситуацией в городе, области, крае, республике.

В этом смысле вариативность нашего пособия не подлежит сомнению.

Вот почему мы оставляем на усмотрение коллег-преподавателей содержание выстроенных нами и подтвержденных нашим собственным педагогическим опытом разделов курса, их очередность и общую протяженность изучения дисциплины.

Другое дело – принципиальные подходы к важнейшим составляющим литературной науки, к ее основному (исходному) понятийному аппарату, к соотношению фундаментального и прикладного начал в преподавании курса «Введение в литературоведение». Об этом мы и уговариваемся с предполагаемым читателем в предисловии, адресованном студентам.

Еще одно уточнение. Первоначальные сведения и представления о литературной науке предлагаются студентам, начиная с самых первых дней их университетской (вузовской) жизни. Вот почему курс «Введение в литературоведение» (как, впрочем, и другие сопутствующие ему профессиональные курсы) призван посвящать начинающих филологов в вопросы, связанные с естественной адаптацией к новым условиям студенческой жизни, с обсуждением смысла и целей лекционных и практических занятий, с привитием навыков устойчивого включения в аудиторные диалоги с преподавателями, с осознанием роли самостоятельной работы в процессе освоения курса.

Задача «Введения в литературоведение» – помочь студентам-бакалаврам, начинающим свое профессиональное филологическое образование, составить прочное понятие о содержании и назначении литературной науки, приобщить к азам современного литературоведения, дать необходимые первоначальные представления о путях и навыках литературоведческого труда.

«Введение в литературоведение» подготавливает первокурсников к более осознанному восприятию последующих отечественных и зарубежных историко-литературных курсов, теоретико-литературных штудий, литературоведческих специальных семинаров, всех видов и форм будущих университетских литературоведческих практик и работ.

Наш курс посвящен общему знакомству с широким спектром современных литературоведческих дисциплин: от литературоведческой текстологии, литературоведческого источниковедения и литературоведческой библиографии до истории и теории литературы, литературной критики, истории литературоведения. Предусматривается и обстоятельное введение в технику (в основы) литературоведческого анализа поэтического (художественного) текста.

Смысл многих понятий и терминов раскрывается и уточняется постепенно, по мере освоения курса. Если на лекциях речь идет о

специфике литературы как искусства слова, о содержании понятий «художественный образ» и «словесно-художественный образ», «текст» и «произведение», о подвижных границах литературных родов и жанров, то на практических занятиях мы приближаемся к анализу различных художественных текстов, развиваем аналитико-эмоциональные литературоведческие умения, ведем микроцикл по основам стиховедения.

Вместе с тем целесообразно постоянно предусматривать небольшие по объему задания, ориентированные на работу с библиотечными каталогами, библиографическими указателями, литературными энциклопедиями, словарями и справочниками.

Стержневыми для всего курса становятся понятия **«медленное чтение»** и **«выразительное чтение»**.

Медленное чтение – неспешное, внимательное и чуткое погружение в художественный текст, когда ощущается и определяется не столько поверхностно-номинативный, «наивно-реалистический» (Г.А. Гуковский), сколько завораживающе-поэтический, глубинно-пафосный смысл каждого слова и всей целостности художественного высказывания. Особое значение мы придаем поэтическому ритму, функциям пауз (зон содержательного молчания), абзацев, авторских ремарок (в драматургическом произведении).

Студент-филолог овладевает и навыками выразительного чтения, способными очень лично и непосредственно приблизить читателя к автору, к сотворенной им художественной реальности, к поэтическому миру его чувств, состояний, к его раздумьям о человеческом быте и бытии. На практических занятиях преподаются и первые начала самой технологии выразительного чтения – вплоть до составления партитуры текста, своего рода эмоционально-смыслового варианта его интерпретации.

В стремлении интеллектуально и эмоционально постичь тайны литературного произведения мы предлагаем целую систему внутренне соподчиненных понятий и представлений о литературных родах, о жанре как категории литературной памяти, об авторе и повествователе в литературном произведении, о мотиве, сюжете и композиции, о теме, идее и пафосе поэтического творения, о средствах раскрытия характера, о тропах и фигурах в художественном тексте.

Литературоведческий лексикон студента постепенно пополняется понятиями о хронотопе, о языке литературы и литературном языке, об авторе, герое и читателе как явлениях внутритекстового характера.

Завершается курс кратким, но принципиально важным для будущего филолога-профессионала обзором, посвященным ведущим научным

школам в отечественном и зарубежном литературоведении.

Специальное внимание обращается на основные принципы анализа художественного произведения, предложенные мифологической школой (здесь естественной является опора на знания, уже полученные студентами при изучении фольклора), культурно-исторической школой, сравнительно-историческим литературоведением, психологическим, психоаналитическим, интуитивистским и другими направлениями. Отдельного разговора удостоиваются формальный и социологический методы в литературоведении, семиотическая и структуралистская школы в литературной науке.

С первой лекции на протяжении всего курса происходит неспешное, целенаправленное погружение филологов-первокурсников в нравственные и методологические принципы выдающегося гуманиария XX в. Александра Павловича Скафтымова (1890–1968), которому принадлежит известный и непреходящий в русской и мировой филологии завет научиться «честно читать».

Считаем необходимым также обратить здесь внимание на соотношение двух вузовских филологических дисциплин, часто кажущихся внутренне подобными друг другу. Речь идет о «Введении в литературоведение» и о более поздней по времени освоения «теории литературы».

Распространено методическое заблуждение, что курсы эти различаются по принципу «просто – сложно», «элементарно – замысловато», что «Введение в литературоведение» – всего лишь скромная начальная вариация на темы будущих серьезных, основательных теоретико-литературных штудий.

Между тем наше пособие делает принципиальный акцент на том, что «Введение в литературоведение» – самостоятельная дисциплина, предваряющая и теоретические, и историко-литературные занятия бакалавра филологии. Наш курс дает также вводные представления о весьма существенных прикладных (текстологических, источниковедческих, библиографических, книговедческих, музееведческих, библиотековедческих, искусствоведческих и др.) гуманитарных сферах, без которых практически невозможно освоение необходимых базовых профессиональных филологических компетенций.

«Введение в литературоведение» для студентов, ориентированных на изучение **зарубежной филологии**, – это предмет общефилологической подготовки. Отсюда вытекает цель лекционных занятий – общекультурологическая, общефилологическая и

общелитературоведческая ориентация.

Основная часть лекционного курса направлена на то, чтобы раскрыть студентам мир литературы как особого вида искусства – искусства слова, приблизить их к пониманию загадки художественного текста, постижимого не столько рациональным, сколько интуитивно-чувственным способом, научить самостоятельно подбирать аналитические ключи к прочтению поэтического произведения.

На лекциях студенты знакомятся с основными литературоведческими понятиями, с системой родов и жанров литературы. На практических занятиях они осваивают эти понятия и принципы литературоведческого анализа в работе с художественными произведениями разных жанров, форм, авторов и литератур.

Блок знаний, посвященных фактодобывающим литературоведческим дисциплинам, сокращен до минимума, дающего общее представление об этих науках и том, как их достижения могут помочь студенту-филологу в освоении других филологических курсов.

Акцент сделан на практическую сторону в изучении литературоведческой библиографии, литературоведческого источниковедения и литературоведческой текстологии: работу в разных отделах и каталогах библиотеки, обращение к справочно-библиографическим и энциклопедическим изданиям; работу с реальными, историко-литературными и текстологическими комментариями к художественному тексту; знакомство с наиболее авторитетными сериями, издающими художественные, литературно-критические и публицистические произведения русской и мировой словесности, а также академическими собраниями сочинений писателей.

Предисловие, адресованное студентам

Смысл и цель литературоведения в неодолимой тяге к познанию удивительного феномена человеческой культуры – изящной словесности, или художественной литературы, к познанию великой тайны бытия. «Вся поэзия есть тайна», – писал Н.В. Гоголь. А где тайна, там и стойкое искушение, постоянное желание ее отгадать и открыть.

Каков содержательный объем самого понятия «поэзия»? Покоряющая, целительная сила искусства слова в том, что истину оно не доказывает, но предъявляет ее читателю в конкретно-чувственной неопровержимости.

Настоящая поэзия ничего никому не навязывает и не доказывает. Она бескорыстна. Она убеждает нас самим фактом своего существования. Она убеждает нас точной правдой и мудрой красотой слова и образа.

Литературовед же **своими** словами ищет и распознает поэтические смыслы. Это очень трудное на свете и очень заманчивое, интересное, увлекательное занятие. Здесь мы входим в близкие, родственные отношения с художественным словом, в диалог с ним.

«Филология, – писал Осип Мандельштам в статье 1922 г. «О природе слова», – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни» [\[1\]](#).

Реальность живых художественных образов и мотивов несомненна. Гамлет и Митрофанушка Простаков, Гобсек и Евгений Базаров, Наташа Ростова и Сонечка Мармеладова, бравый солдат Швейк и Григорий Мелехов, Воланд и Василий Теркин – попробуйте доказать, что их не было и нет на свете. Бесплезное, бесплодное занятие!

Множество художественных текстов мира вошло в благодарную память читательских поколений, в жизненный и житейский опыт миллионов. Художественная литература была, есть и будет. Потребность в созидании новых и новых текстов неисчерпаема. И познанием этих и многих других задевающих каждого из нас за живое, таинственных и сложных процессов занимается литературоведение.

В основании художественных текстов особый, поэтический способ мышления, особая, поэтическая логика.

Поэтическая логика – убедительность недоказуемого. Эта формула, требующая неторопливой и основательной профессиональной рефлексии,

представляется нам в высшей степени справедливой и корректной.

Как же для нас, читателей, определенная система литер (написанное), звуков, слов, фраз, образующая художественный текст, становится чем-то в одно и то же время слышимым, видимым, чуть ли не осязаемым?

Что безусловно роднит и что принципиально отличает искусство слова от всех других искусств мира?

В чем состоит диалогическая природа литературоведческого материала – художественной литературы?

Какова роль фантазии и вымысла в искусстве слова?

Как соотносятся в литературном произведении текст и подтекст, слово и образ, сюжет и композиция, автор и герой?

Что позволяет нам говорить о вневременности и бесконечности классических произведений литературы, погруженных в страсти и переживания своей эпохи, своего времени?

Каковы необходимые условия и неперенные предпосылки «медленного» аналитического чтения художественного произведения?

Эти и многие другие проблемы обсуждаются на всем пространстве нашего курса, в лекциях и на сопутствующих им практических занятиях.

Поначалу мы преимущественно обращаемся к вопросам, от продуманного, внутренне осознанного и прочувствованного ответа на которые во многом зависит профессиональное становление филолога, степень его включенности в свою специальность.

Чем ведает (что стремится понять, уразуметь, познать) наука о литературе? Почему само словосочетание «наука о литературе» может быть признано оксюмороном, т. е. сближением очень трудно сближаемых начал, совмещением резко контрастных понятий? Зачем литературу надо познавать, не ограничиваясь ее непосредственным восприятием?

В чем заключается конкретно осязаемая и существенная польза людям, обществу от литературоведения?

В этой связи мы вспоминаем о том, что литературоведы готовят художественные, литературно-критические и другие тексты к изданию, что заняты они большой учебно-просветительской работой, оказывая, в частности, разнообразную профессиональную помощь школе, литературным музеям, театрам, издательствам, редакциям средств массовой информации, всем сферам культуры. Но не в этой только пользе главное жизнеоправдание литературной науки.

Большая часть курса посвящена открытым литературной наукой многообразным и надежным способам исследовательского (медленного, аналитического) постижения художественного произведения.

Всей системой лекционных, практических, самостоятельных занятий «Введение в литературоведение» призвано убедить в том, что филологическая образовательная структура – это место на земле, где живые (и ученики, и учителя) сообща учатся искать и находить живое, точное (литературоведческое) слово о живых произведениях литературы, о «невыразимом» (В.А. Жуковский).

Лекционные материалы к курсу

Раздел 1. Предмет и назначение литературоведения

Зачем студенту лекция?

Что и с какой целью изучает наука о литературе?

Литературоведение в кругу других гуманитарных наук.

Назначение курса «Введение в литературоведение».

Первую лекцию в университетской жизни студентов есть смысл начать с обсуждения природы самого лекционного жанра. **Зачем студенту лекция?**

Основа нашего бытия – общение, нахождение **общего** пространства интересов, стремлений, забот, общего языка.

Говорим мы все вроде бы на одном языке. Но часто слышим: «У меня с ним нет общего языка», или «Мы так и не смогли найти общий язык», или «Мы говорим с тобой на разных языках!» и т. п. Все ссоры, брань, распри, все семейные, любовные, социальные, политические конфликты – следствие того, что люди не в состоянии обрести общий язык согласия, что легко и подчас бесповоротно сбиваются они на язык жесткой нетерпимости, навязчивой подозрительности, очевидного недоброжелательства, откровенной вражды.

В любом общении присутствуют, по крайней мере, две стороны: Я и Другой. Корень русского слова «другой» – друг. Слово «другой» словно бы намекает нам на то, что в общении с **другим** всегда существует тайная или явная надежда на счастливый шанс обретения друга.

Каким образом, каким путем? Путем взаимного поиска согласия, путем взаимного понимания.

Задача эта – одна из самых сложных и труднодостижимых на свете. Почему? Каждый из нас ограничен пределами собственного опыта. Каждый обитает в своей скорлупе, более или менее удобно, комфортно, привычно располагается в своем коконе.

Желанное общение – очень часто попытка преодоления пределов собственного опыта, бескорыстное стремление к самоограничению, к одолению нашей ограниченности тем, что мы успели уже узнать и уразуметь. Общение – умение слушать и слышать другого, возможное обогащение нашего опыта. В том числе и общение с вузовским преподавателем на лекции.

Кроме того, слово сказанное и слово услышанное – очень часто разные

по своему смысловому объему, по своему содержанию слова. Например, я много раз произношу или употребляю слова-понятия «литературоведение» и «литература». И почти каждому из нас может показаться, что мы хорошо понимаем, о чем идет речь. Несомненное заблуждение!

Согласимся, что содержательное пространство этих слов **до**освоения нашего курса и **после**того, как курс будет нами изучен в более или менее полном составе, разное. По крайней мере, мы на это очень надеемся. Постепенно, от лекции к лекции, от занятия к занятию, значения профессиональных слов-понятий будут расширяться и усложняться, наполняться новыми содержательными смыслами, и наше заинтересованное, сосредоточенное общение станет от раза к разу все более продуктивным и благодарным. У нас начнет вырабатываться общий язык, язык профессионального общения.

Лекция – одна из форм (один из жанров) университетского (вузовского) речевого общения.

Какая разница в общении с преподавателем на лекции и в общении с учебником или учебным пособием того самого, скажем, лектора-преподавателя (особенно когда речь идет о филологическом образовании, предмет которого **слово**)?

Разница примерно такая же, как в восприятии театрального спектакля и кинофильма (видеозаписи).

В первом случае мы имеем дело с сиюминутным (часто с некоторой долей импровизации) рождением и выражением лекторской мысли. А мысль эта формируется под непосредственным воздействием **этой** аудитории, **этого** состава слушателей, с существенными поправками на атмосферу в вузовской аудитории **здесь и сейчас**.

Во втором речь идет о тиражированном печатном авторском тексте, предрасположенном к многократному покорному воспроизведению.

Лектору помогает сиюминутное общение с аудиторией, реакция присутствующих на обсуждаемую проблему, характер и степень их включенности в разговор. То, что актер называет дыханием зала.

Разумеется, у лектора всегда есть свой конспект, который помогает организовать лекцию, точнее ее выстроить, дать возможность слушателям записать, отметить про себя (для последующего обдумывания) все самые важные, ответственные «формулировочные» моменты. Настоящая лекция никогда не перерастает в тривиальную долгую и нудную диктовку. Иначе лекция теряет свою главную привлекательность непосредственного общения по поводу данного предмета.

Но общаемся мы не только друг с другом, но и с окружающим нас

миром природы и культуры. А одно из самых таинственных явлений культуры – литература, искусство слова, то, чем ведает наша наука о литературе.

Что и с какой целью изучает литературоведение?

Ведение (согласно «толковому словарю живого великорусского языка», составленному выдающимся русским писателем, этнографом, лексикографом XIX В. Владимиром Ивановичем Далем) – разумение, понимание; познание. Ведать – знать, иметь о чем-либо сведение, знание, **весть**.

Стало быть, литература способна подать нам весть о себе?! Разумеется. И это одна из самых увлекательных сторон литературоведческого труда (о чем у нас еще пойдет речь).

Уточним только, что «литература» – понятие в историческом времени обширное. Слово латинское по происхождению (от *littera* – буква). Литература – сообщество букв, значков, знаков.

Литература – все обозначенное, начертанное буквами, написанное, письменно оформленное. Термин сравнительно молод. Ему не более 500 лет. Когда он мог появиться в европейской культуре? После изобретения книгопечатания, т. е. конвейерно-литерного производства книг. Случилось это в Европе около 1440 г. Золотых дел мастер Иоганн Гуттенберг в Германии первым изобрел инструмент для стандартной отливки литер – букв, типографскую краску, печатный пресс ^[2].

Европейская и вся мировая цивилизация пережила мощнейший культурный взрыв. По огромной силе своей он близок к новейшему культурному взрыву, связанному с открытием и внедрением Интернета в бытовой обиход человечества.

Рукописную книгу, ее текст и иллюстрации творили *от руки*, старательно, благоговейно и долго (месяцами, а подчас и годами).

Эра Гуттенберга ознаменовала переход к совершенно новому, массовому тиражированию книги.

Вспомним заодно, что книгопечатание в России основал Иван Федоров (1510–1583). Первая, точно датированная (1564 г.) русская печатная книга – «Деяния и Послания святых апостолов».

Для нас литература – прежде всего **художественная литература** (устаревшее, но достаточно точное – «**изыщная словесность**»), особый вид искусства – искусство слова.

Каков объем понятия «художественная литература»?

Это далеко не все, что написано пером и напечатано. Художественная литература – это письменно оформленные словесные сочинения,

создаваемые при активнейшем участии **творческого воображения** автора.

Заметим, что если в этом определении слово «письменно» заменить на слово «устно» и убрать упоминание об «авторе», то речь уже пойдет о фольклоре – об устном народном творчестве.

Но здесь же очень важно отметить: то, что обозначалось термином «литература» (в значении «художественная литература»), то, чем ведаёт наша наука, – намного древнее самого термина. Литература восходит к словесной культуре древнейших цивилизаций Египта, Китая, Индии, Иудеи, Греции, Рима...

Как именовалась художественная литература до книгопечатания? С античных времен – это **поэзия, или поэтическое искусство**.

Сама наука о литературе древнего происхождения. Только прежде она именовалась **поэтикой**. Известно сочинение Аристотеля (IV век до н. э.) «Об искусстве поэзии» (его ещё называют «Поэтикой»).

Поэзия (после XV–XVI вв. чаще именуемая литературой) с древних времен изучается поэтикой (которую мы теперь зовём литературоведением – аналог немецкого слова die Literaturwissenschaft).

Дать объемное, исчерпывающее успокоительное определение понятию «художественная литература», или «поэзия» (мы будем употреблять эти понятия на правах синонимов) – задача из ряда сверхсложных.

В.Г. Белинский в статье 1840 г. «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова» предложил такое обозначение этого понятия, ставшее знаменитым и исполненное искреннего поэтического вдохновения и пафоса: «Как невидимое зерно, западает в душу художника мысль, и из этой благодатной и плодородной почвы разворачивается и развивается в определенную форму, в образы, полные красоты и жизни, и наконец является совершенно особым, цельным и замкнутым в самом себе миром, в котором все части соразмерны целому, и каждая, существуя сама по себе и сама собою, составляя замкнутый в самом себе образ, в то же время существует для целого как его необходимая часть, и способствует впечатлению целого» ^[3].

Текст Белинского звучит здесь как стихотворение в прозе. Скажут, определение нестрогое. Верно. Но излишняя строгость не даст желаемого эффекта, скорее наоборот.

Литературно-художественных текстов на всех языках и во все эпохи неисчислимая масса. Потребность в их созидании («производстве») неутолима, пока жив человек. Общение с этими текстами – занятие привычное настолько, что наше повседневное сознание не замечает очевидной тайны этого общения. Мы перестаём удивляться настоящему

чуду, привыкая к нему в нашей каждодневной практике.

Передо мной некая система знаков, букв, литер. Текст может быть написан пером, напечатан на бумаге, может существовать в современной электронной версии в Интернете. И если я понимаю язык знаков, я читаю и воспринимаю смысл текста. Набор знаков в моем сознании превращается в переживание смысла. И это превращение совершенно удивительно!

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

Читаю, и мне открывается некоторый строй мыслей и чувств, рождаются определенные настроения. Эти настроения заметно меняются, чередуются. Я их непосредственно ощущаю, живо ощущаю их перемены, реагирую на них.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты...

Представьте себе только: когда-то, в июле 1825 г., в Михайловском Псковской губернии поэт сочинил эти стихи, закрепил их на бумаге... с той поры их миллионы раз перепечатывали. И вот я сейчас вглядываюсь в ряды этих знаков и...происходит не что иное, как передача авторских мыслей, чувств, настроений – мне! Происходит мое общение с текстом, который очень давно был создан поэтом. Если это не чудо, то что такое тогда чудо?! Просто мы по привычке его не замечаем. Но мало ли чего мы не замечаем из того, что совсем близко, рядом! Обыкновенное чудо, достойное всяческого удивления!

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Но если в произведениях художественной литературы запечатлены и запечатаны мысли и чувства автора, его «душа в заветной лире», если я (ты), читатель, владеющий необходимым языковым кодом, в состоянии это послание понять, если оно меня (тебя) заинтересовало, трогает за живое, волнует, то, значит, в произведениях художественной литературы (в художественном тексте) содержится некий эмоционально-смысловой потенциал. Его создает автор. И его воспринимает, воссоздает читатель. Возникает таинственная (далеко еще не понятая) обратная связь между произведением и читателем.

Н.В. Гоголь признавался: «Мое дело говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидная». Говорить живыми образами – главное дело художника, которое и зовется художественной литературой. Природу этой тончайшей материи изучает литературоведение.

Чтобы лучше определить смысл и назначение литературоведения, надо установить ее пределы, границы, а для этого следует опознать ее сородичей и соседей – дисциплины, входящие в содружество филологических наук, и дисциплины, смежные с литературоведением и филологией в целом.

Литературоведение **включается в состав содружества филологических науки** равноправно сосуществует здесь с языкознанием (лингвистикой) – наукой о языке (языках) и, что реже вспоминается в традиционных курсах «Введения в литературоведение», с фольклористикой – наукой об устном народном творчестве.

Но, входя в состав филологических наук, литературоведение одновременно **граничит со многими нефилологическими сферами познания**. Среди ближайших соседей философия, эстетика, искусствоведение, культурология, история, психология, социология, книговедение, краеведение и многие другие. О каждой из них первокурсники могут получить в лекции самое общее, начальное представление, прямо или косвенно соприкасающееся со сферой интересов науки о литературе, таких ее разделов и отраслей, как философия творчества, история культуры, психология художественного творчества, психология художественного восприятия, социология чтения, история литературной цензуры, литературное краеведение и других.

Обращаясь, например, к искусствоведению, следует отметить, что эта наука включает в свои обширные пределы изучение музыки, живописи, театра, кинематографа, скульптуры, декоративных искусств, архитектуры, цирка и т. д. Для разных сфер искусствоведения есть и свои названия: музыковедение, театроведение, искусствоведение, киноведение...

Попутно в лекции может быть обсужден вопрос о том, чем художественная литература (искусство слова) принципиально отличается от всех других видов искусства. Ответ на этот вопрос подводит нас к удивительной стороне предмета нашего профессионального усмотрения. Стоит лишь уточнить вопрос: чем материал, из которого сотворена художественная литература, отличается от материалов всех других искусств?

Ответ таков: все другие искусства имеют дело с природным, естественным, натуральным материалом, восходят к нему, и материал этот воспринимается нами непосредственно.

Звучит ноктюрн Фредерика Шопена или вальс Иоганна Штрауса, мы (если наделены органом слуха) слушаем музыку и непосредственно ее воспринимаем. Другое дело, насколько подготовлены мы к восприятию музыкального искусства, но сейчас для нас важно другое: музыка восходит к природным звукам разной высоты и тембра, и если она звучит, то я ее слышу...

Перед нами пейзаж Исаака Левитана или картина Клода Моне... Происходит то же самое. Мы смотрим и (в меру нашей подготовленности к восприятию живописного полотна) видим. Живопись восходит к природным краскам и линиям...

Скульптура – обработанные мастерами природные камни или дерево...

Театр – природная пластика человеческих тел + природные актерские голоса и т. д.

Все искусства мира, чтобы их воспринять, мы видим и слышим. И только художественную литературу **читаем**.

Все искусства мира мы воспринимаем непосредственно. И только искусство слова прибегает к посредству языка, закодированного языкового текста, который, чтобы его воспринять, нуждается в неперенных дополнительных усилиях и стараниях. Мало прочесть – надо еще и суметь прочитанное представить, понять, почувствовать.

Чтение художественного произведения – особое, требующее специальных творческих навыков искусство перевода текстовых знаков в мысли и чувства.

Кстати, только художественная литература (из всех искусств) нуждается в переводе с языка на язык (переводоведение – особая отрасль филологических наук: лингвостилистики и литературоведения).

С какой целью литературоведение познает поэзию – искусство слова?

Во-первых, познание тайн бытия – естественное свойство

человеческой природы. А с художественной литературой связано много тайн и загадок. Как через привычную для многих из нас процедуру чтения происходит передача мыслей и чувств автора нам на любом расстоянии и во времени? Какими энергетическими ресурсами обладает художественное произведение, способное вызывать очень разную и очень сильную читательскую реакцию? Какая связь существует между искусствами мира и чем литература принципиально от всех остальных искусств отличается?

Вопросов тьма. Подобно естествоиспытателям, проникающим в тайны материи, литературоведы «в принципе осуществляют не менее сложные задачи, стремясь постичь законы духовного творчества, разгадать тайны возникновения гениальных художественных творений, тайны их непреходящей жизненной, общечеловеческой ценности» [\[4\]](#).

И во-вторых, литературоведение занимается решением множества социально значимых задач и проектов.

Это и подготовка к изданию и переизданию точно выверенных литературно-художественных, литературно-критических и других авторских текстов разных времен и народов, составление к ним необходимых научных комментариев (научного аппарата).

Это и обстоятельные, документально выверенные исследования биографий замечательных писателей, литературных критиков, публицистов.

Это и многочисленные опыты изучения историко-литературных эпох, стилей, направлений, без полноценного понимания которых оказывается искаженной история общества, народа, поколения.

Это и восстановление национальной историко-литературной памяти, строго документированное воссоздание творческой судьбы несправедливо забытых писателей и их произведений.

Это и внимательное рассмотрение богатейших связей и отношений с зарубежными словесными культурами и устным народным творчеством своего отечества и всего мира.

Известно множество серий изданий литературоведческих книг в помощь учителям и учащимся, всем, кто профессионально и любительски интересуется судьбой художественного слова.

Литературовед – неизменно активный и всегда востребованный сотрудник, советчик, помощник издательств, музеев, театров, средств массовой информации, библиотек в популяризации художественной литературы, в организации большой, как прежде говорили, культурно-массовой работы, в грамотном распространении историко-литературных знаний и представлений, в воспитании новых читательских поколений.

Каково назначение курса «Введение в литературоведение»? Какое место занимает этот курс в системе современного филологического образования?

Расписание учебных занятий первокурсника – россыпь самых разных дисциплин. Но есть в этой массе свой несомненный порядок.

Все дисциплины собственно филологической направленности относятся либо к языковедческому, либо к литературоведческому строю.

Соответственно обозначаются и две основные опорные дисциплины, помогающие освоению того и другого профессионального цикла – «Введение в языкознание» и «Введение в литературоведение».

Наш курс, говоря слогом ломоносовских времен, и является вратами в литературоведческую ученость.

«Введение в литературоведение» предшествует освоению всего ряда дисциплин, посвященных истории и теории литературы и литературной критики, всем литературно-аналитическим и литературно-творческим занятиям, предусмотренным учебными планами филолога-бакалавра.

Раздел 2. Диалогическая природа литературной науки

Объем понятия «классическая литература».

Основные характеристики литературоведческого диалога с художественным текстом.

Логика различения основополагающих и историко-теоретических дисциплин литературоведения.

Для начала зададимся таким наивным вопросом: могут ли физики, химики, математики, геологи или биологи вступать в непосредственный диалог с объектами своих наук? Едва ли. Им отвечает холодное гулкое молчание. Мир атома, химических веществ, математических формул безмолвствует.

Правда, биолог слышит клекот, рык, щебет, мычание... Но ведь не к ученому-естествоиспытателю, как правило, обращены эти звуки.

В литературоведении все не так. Мы имеем здесь дело с художественными текстами, которые по самой своей загадочной природе вызывают к общению.

Не будет никакого поэтического преувеличения в том, что в художественном произведении запечатлено (и запечатано) некое послание автора. К кому? Трудный вопрос. Искусство слова – не умирающая душа мастера. Мы хорошо помним пушкинское прозрение:

Нет, весь я не умру. Душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит...

Слово поэта подает о себе весть воображаемому читателю – «пииту» – поэту – читателю с разбуженным и развитым художественным вкусом и сознанием. И не только читатель выбирает книгу, но и сама «душа в заветной лире» распознает близкую, родственную читательскую душу.

Важно раз и навсегда понять: равноправны два зеркально явленных суждения:

*«Я (читатель) воспринимаю текст» и
«Текст воспринимает меня (читателя)».*

Первое суждение предельно ясно. Я открываю книгу и, если она на хорошо знакомом мне языке и если мне охота, я принимаюсь ее читать. Интересна мне книга, непременно дочитаю ее до конца и, может, со временем примусь перечитывать. Покажется мне книга скучной, непонятной и неинтересной, скорее всего, прерву чтение и не стану больше обращаться к ней. Как захочу, так и поступлю. В простоте душевной мне, читателю, кажется, что в диалоге с автором я полновластный хозяин положения...

На самом деле, все не так просто. Не только «я читаю книгу», но и сама «книга читает меня».

Как это понять?

Любой текст жаждет диалога, диалогического общения, читательского внимания и соучастия. Текст существует себе (в рукописном ли виде, в кожаном или картонном переплете, в бумажном варианте, в электронной версии – все равно) в молчаливом ожидании того самого желанного момента, когда он будет открыт вероятным читателем, когда читатель начнет в него вглядываться и углубляться, когда текст наконец сможет кому-то пригодиться, сможет быть кем-то воспринят, осмыслен, прочувствован.

И сам текст при этом не остается равнодушным к тому, кто принимается его читать. Текст внимательно «всматривается» в своего читателя, «примеряется» к его возможностям, к его внутренней подготовленности, к особенностям его интеллекта, душевной организации, литературной культуры.

Каким образом это происходит?

Если, скажем, мне, читателю, не нравится признанный миром классик, то, стало быть, в первую очередь это я ему, создателю совершенного текста, не пришелся по вкусу, показался скучным (или очень скучным), вялым, блеклым, неинтересным собеседником. Свое последнее слово о мире, о жизни людей автор запечатлел в тексте. И если контакт не случился, стало быть, это **он, автор**, со мной не захотел вступить в диалог, не ввел в свой сюжет, не впустил в свой художественный мир. А может быть, пристрастно вглядевшись, постарался быстрее распроститься, избавиться от меня, выставив за порог поэтического дома.

Захвачен я чтением, предположим, Антона Павловича Чехова, значит, совпали до какой-то степени наши с ним нравственно-поэтические координаты, состояния души.

Зеваю за книгой – она сама меня вежливо или раздраженно отторгает.

Мила мне какая-нибудь дешевая, откровенно бульварная литературная

поделка, значит, автор ее нашел во мне близкого человека и готов заключить меня в свои цепкие объятия. Только так!

Здесь самое время разобраться в том, какими текстами главным образом занят литературовед-профессионал. Литературовед занимается разными по своим эстетическим достоинствам текстами. Конечно, его не может не интересовать так называемое массовое чтение, книги-однодневки, беллетристическое чтиво, различные «пробы пера» в Интернете. Особенно, когда в центре внимания литературоведа фигура читателя, чьи интересы в разные историко-литературные эпохи пестры и необыкновенно всеядны.

Но главный центр исследований литературоведа, конечно же, – **классическая литература.**

Каков объем этого хорошо знакомого нам понятия?

К литературной классике мы относим такие произведения национальной и мировой художественной словесности, которые обладают внутренней способностью пережить свое время и своего создателя-автора и остаться интересными, насущно необходимыми новым читательским поколениям.

Классический художественный текст подает о себе весть каждому, кто пристально и заинтересованно в него вчитывается. Но особенно благодарно открывается он профессионалу-литературоведу. Почему?

Дело в том, что опытный литературовед обладает навыками исключительно содержательного, проникновенного и благодарного, **медленного** чтения текста. Литературоведение – это прежде всего универсальная и социально значимая служба понимания художественного текста.

Литературовед начинается там, где ощущаются пределы обычной читательской компетенции.

Что это значит? Что такое *пределы читательской компетенции*?

Вот перед нами известная со школьной скамьи классическая пьеса Антона Павловича Чехова «Вишневый сад». Пытаемся ее прочесть и осмыслить. Вслушиваемся в диалоги и монологи персонажей, обращаем внимание на авторские пояснения-ремарки... Схватываем важные подробности, связанные с взаимоотношениями действующих лиц, с их разными судьбами, состояниями души, ожиданиями и тревогами. Пробуем понять, что же происходит на сцене. Так близко, так возможно спасение разоренной усадьбы Любови Андреевны Раневской. Сто́ит только, как советует Ермолай Лопахин, вырубить старый и свой век уже отживший вишневый сад, разбить землю на участки, участки выгодно продать дачникам, и все спасены.

Но герои, находясь в каком-то странном оцепенении, фактически бездействуют, словно бы не сознают, что всему конец, что имение скоро будет продано с молотка, что попадет оно в чужие руки. Что же это за люди такие? Что ими движет? Почему они друг друга не слышат и не понимают? Что вообще происходит в этом чеховском мире?

Некоторые школьные пособия и многочисленные, услужливо распространяемые через Интернет сочинения подсказывают, что все дело в остром социально-классовом конфликте, в столкновении поколений: с одной стороны, мол, старое, уходящее, вымирающее помещное дворянство (Раневская, Гаев, Симеонов-Пищик), с другой стороны, поднимающаяся, идущая им на смену буржуазия (Лопухин), с третьей – новые силы, молодые, бодрые, еще себя в полной мере не осознавшие (Аня, Петя Трофимов)... Подобные подходы к чеховской пьесе встречаем и в давних работах некоторых критиков и толкователей «Вишневого сада».

Все эти и им подобные унылые схематичные рассуждения, однако, бесконечно далеки от чеховского текста, глухи к нему, примитивно и жестко ему навязаны...

Когда же за чтение чеховской пьесы берется проницательный литературовед, оказывается, что произведение это совсем про другое.

Выдающийся русский филолог Александр Павлович Скафтымов (1890–1968) еще в 1946 г., в тяжелые, мрачные сталинские времена, написал статью, которой суждено было стать классической литературоведческой работой – «О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А.П. Чехова».

Придет время, и мы обстоятельно познакомимся и с этим, и с другими исследованиями талантливого ученого. Но сейчас обратим только внимание на то, как музыкально тонко слышит литературовед весть, подаваемую чеховским текстом.

Нет в пьесе острого социального конфликта. Внутренний мир каждого героя по-своему значителен. Автор обращает нас к очень личным, «субъективно-интимным» переживаниям героев, к «области чувств» грустных, трогательных, нежных, иногда наивных, иногда нескладных и смешных.

Лирический драматизм ситуации в том, что «каждый среди других – один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности». Источник конфликта rozpoзнается вне воли людей. Нет здесь личного антагонизма. Отношения героев проникнуты взаимным доброжелательством. И тем не менее «они все же внутренне оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают друг друга».

«Над всей пьесой, – пишет А.П. Скафтымов, – веет мысль...о разорванности между субъективными стремлениями людей и той объективной данностью, которую они имеют и которую могут иметь» [5].

Настоящий литературовед о сложном тексте умеет писать проникновенно, изящно и тонко. Другой выдающийся литературный критик и литературовед (известный нам и как замечательный детский поэт) Корней Иванович Чуковский (1882–1969) так скажет о литературоведческом мастерстве А.П. Скафтымова: «Когда читаешь Вашу книгу, кажется, что поднимаешься на крутую гору – и с каждым шагом перед тобой разворачивается новое, чего не видел за секунду до этого. Но восходить на крутые горы трудно для людей, не привыкших думать... Книга Ваша значительно больше своего объема, оттого-то она, вот увидите, – будет поразительно живуча, окажется необычайно прочна» [6].

Реальность подтвердила пророчество К.И. Чуковского. А.П. Скафтымов-литературовед умел вступать в благодарный диалог с художественными текстами русских писателей-классиков, и наследие ученого активно востребовано сегодня.

Скафтымову же принадлежит обращенный к литературоведам-профессионалам наказ: *«нужно читать честно»*. А стало быть, нужно постоянно настраивать себя на чтение внимательное, сосредоточенное, проникновенное. И послушное! В том смысле, что нужно учиться слушать и понимать автора.

Нам ведь чаще всего только самонадеянно кажется, что мы хорошо различаем, слышим и даже понимаем других. Сплошь и рядом – самообман. Мы уже говорили о том, что процесс общения – одна из величайших по трудности своей задач бытия. Именно *задач*, непрестанно маячащих перед каждым из нас в повседневной перспективе.

«Состав произведения, – скажет А.П. Скафтымов, – сам в себе носит нормы его истолкования» [7]. Это заключение ученого характеризует важнейшее свойство литературоведческого искусства. Речь идет о бережном, лишенном самоуверенности и всезнайства, проникновении в литературный текст. Нельзя наивно утешить себя: я стал-таки предельно честным, и отныне материал поэзии подвластен мне; отселе буду я его полновластным распорядителем! Честное литературоведческое чтение имеет в виду постоянный, непрерывный процесс, сопряженный с предельной концентрацией исследовательской энергии, внимания и соучастия...

Скафтымов напоминает об «искреннем вмешательстве души автора» в

художественное творение, о повышенной чуткости к неисчерпаемым эмоционально-смысловым глубинам словесного текста, способного подавать нам весть об общей направленности произведения.

Еще о **пределах читательской компетенции**.

Известно, что очень многие существенные детали, подробности, особенности классического художественного текста за давностью времен становятся неясными, непонятными читателям новых поколений.

Встречаем мы, к примеру, в первой главе пушкинского «Евгения Онегина» такие стихи:

Надев широкий боливар,
Онегин едет на бульвар...

Только с помощью специального литературоведческого комментария можно понять, что означает выделенное авторским курсивом слово «боливар». Собственное пушкинское примечание «Шляпа a la Bolivar» тоже сегодня мало что скажет читателю.

Речь между тем идет о модной в среде либеральной дворянской молодежи 1820-х годов широкополой шляпе, названной по имени знаменитого революционера генерала Симона Боливара (1783–1830) – руководителя борьбы за национальную независимость испанских колоний в Южной Америке.

Кстати, в 1824 г. войска под его предводительством освободили Перу, и Боливар стал во главе образованной на территории Верхнего Перу республики Боливия, названной в его честь. В 1819–1830 гг. легендарный Боливар – президент Великой Колумбии, в состав которой вошли также Венесуэла и Новая Гранада...

Герой Пушкина носит такую многозначительно модную шляпу и носит ее демонстративно, отправляясь на прогулку в центр Петербурга. «Бульвар» – здесь это не просто некая широкая аллея посреди городской улицы. Онегин в своем модном боливаре едет прогуляться по невскому проспекту. Не всякий знает, что до 1820 г. главная улица российской столицы посередине была засажена аллеей лип и в бытовой речи петербуржцев именовалась бульваром.

Литературоведческий комментарий – результат кропотливых специальных изысканий – способен вернуть классическому тексту очарование поэтической полноты и точности. Очень часто полноценный литературоведческий комментарий сам по себе читается как увлекательная

энциклопедическая книга.

Художественный текст может откликаться на все стороны жизни. И литературовед обязан знать все, что может ему помочь проникнуть в смыслы текста.

Например, надо ли литературоведу знать, по каким законам чести проходили в России XIX в. дуэли? Надо ли знать этот неписанный кодекс дворянской чести? Невозможно было, например, слишком легко идти на примирение – прослывешь трусом, а с этим клеймом дворянину не жить! Быть кровожадным (не пропорционально нанесенной тебе обиде) – обрести славу бретера, скандалиста. Дуэль – сложный ритуал: вызов на дуэль, выбор секундантов-посредников, попытка примирения сторон, выработка условий поединка... В понятиях официального государственного права дуэль в России была уголовным преступлением...

Не знать всего этого литературоведу нельзя. А это уже сведения из истории права, этики, истории быта, социальной психологии. Но иначе нельзя сегодня помочь читателю услышать и понять «Евгения Онегина», «Капитанскую дочку», «Героя нашего времени», «Войну и мир», чеховскую «Дуэль», купринский «Поединок»...

А сколько литературных судеб **кровно** связано с дуэлью! Пушкинская Черная речка 1837 г.! Лермонтовский Пятигорск и предгорье Машука в 1841 г.! Стрелялись на дуэли Александр Грибоедов, Кондратий Рылеев, Николай Гумилев. Драматическим ореолом овеян отказ от дуэли Александра Герцена...

Много чего необходимо знать литературоведу, чтобы вступать в полноценный диалог с художественными текстами!

Знать, например, как вели дворяне свое хозяйство, как относились к богатству (считалось хорошим тоном жить не по средствам, проматывать состояние, иметь долги)...

Знать интересы и занятия дворянской женщины, обычное содержание ее образования (навыки разговора на одном-двух иностранных языках – французском и немецком, умение танцевать, рисовать, петь, играть на каком-либо музыкальном инструменте...).

Всего не перечислить, что может пригодиться литературоведу для того, чтобы по-настоящему приблизить к читателю классический текст.

Многое из того, о чем шла речь выше, и многое другое, без чего не обойтись специалисту-комментатору произведений русского литературного XIX в., не обойтись современному литературоведу, содержится в исключительно интересных и ценных «Очерках дворянского быта онегинской поры» и других трудах, принадлежащих перу выдающегося

литературоведа и культуролога XX в. Юрия Михайловича Лотмана (1922–1993).

Или еще пример: перелистывая стихи юного Лермонтова, мы то и дело встречаемся с вынесенными в заглавия инициалами Н.Ф.И. или Н.И. А еще внимательный читатель обнаружит среди лермонтовских текстов и «романс к И.». И еще целый ряд проникновенных лирических обращений к любимой девушке. Все стихотворения объединены пронзительным мотивом любви и измены. Пылкая любовь, обман, роковой разрыв, прощальный поцелуй, неизбежная разлука...

Я в силах перенести мученье
Глубоких дум, сердечных ран,
Все, – только не ее обман...

Во зло употребила ты права,
Приобретенные над мною...

Кто она – адресат горестных признаний? Кому был посвящен лирический дневник юного поэта? Кому обязаны мы многими лермонтовскими стихотворениями 1831–1832 гг.? А может быть, как считали некоторые специалисты, это всего лишь «отвлеченные литературные упражнения в байроническом духе»?

И берется литературовед Ираклий Луарсабович Андроников (1908–1990) за разгадку тайны, хранившейся целое столетие. Предельно внимательно вчитывается он в тексты поэта, сопоставляет их, обращает внимание на переписку Лермонтова, изучает многочисленные исторические источники, которые могут пролить свет на подробности его биографии, заинтересованно беседует с хранителями старинных домашних архивов...

И в результате...открытие! Все – правда. Напряженное чувство, пережитое поэтом, его гордое самоутверждение, его мучительные воспоминания о своей неразделенной любви! Звали ее Наталия Федоровна Иванова, в замужестве Обрезкова...

И выходят теперь все сочинения Лермонтова с комментариями, объясняющими подлинность, достоверность этой юношеской любовной драмы.

Надо еще добавить, что И.Л. Андроников был блистательным актером-рассказчиком и темпераментным литератором, и благодаря его

удивительному таланту мы можем сегодня узнать об открытиях этого замечательно яркого литературоведа из записей его устных рассказов (их легко можно найти в Интернете) и из его книг [\[8\]](#).

А какой огромный интерес для самых разных читателей представляет подробное жизнеописание гениального писателя – создателя классических литературных произведений!

Надо ли говорить о том, с каким жадным и ревнивым вниманием читается книга литературоведа Мариэтты Омаровны Чудаковой о жизни М.А. Булгакова – первая научная биография автора «Собачьего сердца», «Дней Турбиных», «Бега», «Мастера и Маргариты».

Предшествовал этой книге огромный труд. Труд этот включал в себя разбор и научное описание большого архива вдовы писателя Елены Сергеевны Булгаковой, многочисленные встречи и беседы с ней, с друзьями, родственниками, с разными людьми, знавшими писателя.

М.О. Чудакова строит свое повествование так, чтобы предельно честно и достоверно, минуя распространенные домыслы и вольные гипотетические соображения, основываясь «только на фактах», воссоздать сложную личность художника: «Каким он был? Веселый. Артистичный. Блестящий. Его повседневность, его домашняя жизнь не была похожа в своих внешних формах на житие строгого и замкнутого подвижника – подвижническим был внутренний смысл этой жизни» [\[9\]](#).

Созданное М.О. Чудаковой жизнеописание М.А. Булгакова входит теперь в живой золотой фонд нашей литературоведческой культуры.

Вот немногие только примеры того, как целеустремленно, умело и захватывающе интересно преодолевает литературовед то, что мы назвали пределами читательской компетенции.

Труд литературоведа, как и всякого ученого, характеризуется правом на любимый материал. Душевное родство с автором, в диалог с которым вступаешь, в тексты которого пристально вглядываешься и стараешься их постичь, – неизменное условие успеха. Не случайно, скажем, коллеги, близко знавшие А.П. Скафтымова, не раз отмечали, насколько близок, насколько внутренне родственен он был Чехову, о котором умел как никто другой проникновенно и точно писать. Ученики и последователи Скафтымова Е.И. Покусаев и А.А. Жук, в частности, отмечали: «Собственным неустанным духовным трудом он (Скафтымов) создал свою тончайшую интеллигентность, свой кодекс жизненной, научной и гражданской морали. Был по-чеховски негромок в его утверждении, органически не перенося суетной «публичности». И по-чеховски

беспощадно презирал он многоликую, всегда довольную собой пошлость. Не случайно чеховский мир с такой свободой и готовностью открылся взгляду ученого» [\[10\]](#).

Литературовед работает избирательно, занимаясь тем, что ему полюбилось, стало по-настоящему своим, близким. Основательно разбираясь в своем, он работает сосредоточенно и кропотливо.

Литературовед во многом подобен не только ученому-исследователю, но и самому художнику слова! А для этого надо развить в себе дар слова, наблюдательность, воображение, дар удивления прекрасным и дар заражения удивительным и не замечаемым другими читателями...

По самой своей природе труд литературоведа индивидуален. В этом и повышенная мера ответственности, и сложная трудоемкость литературоведческого труда; но в этом и знакомое многим предвкушение радости от самостоятельно и добротнo добытого результата! Специалист, сосредоточенно занимающийся изучением художественной словесности, сам в ответе и за процесс, и за итоги работы, за фактическую сторону исследования, за характер и степень его доказательности, за надежность и тщательность теоретической оснастки, за точность определений и т. д.

Существенная опасность, подстерегающая литературоведа, – дилетантство (любительство, поверхностное занятие, без достаточной подготовки).

Как не может человек, любящий разглядывать анатомический атлас, быть врачом только по этому признаку; как не может человек, любящий пересчитывать деньги, быть экономистом только по этому признаку (характеристике), так и литературовед – вовсе не тот, кто просто любит читать книги... Главное отличие дилетанта от профессионала в том, что профессионал обладает информацией (знает, как и откуда ее добывать, как ею распоряжаться, как использовать ее на благо своему делу), а дилетант пробует изобрести трехколесный велосипед.

И еще одна опасность: литературоведу очень легко (причем незаметно для себя) впасть в неловкость, в упрощение, в вульгаризацию. Малейшая неточность (неточное слово по поводу художественного текста) – и мы смешны. Увы, здесь тоже можно приводить много печальных примеров, но учиться лучше на достойных образцах, что и будем мы делать на протяжении всего курса.

Литературоведение – универсальная и всегда востребованная профессия, главным условием реализации которой является интерес ко всему на свете и знание того, как этот интерес быстро, экономно, полноценно удовлетворить.

И самое последнее: до сих пор мы говорили о литературоведении в целом, суммарно. Но **наука о литературе – это система разных специальных дисциплин.** Как они подразделяются?

До недавнего времени считалось, что литературоведение состоит из дисциплин основных (история и теория литературы, литературная критика) и вспомогательных или подсобных (текстология, библиография и др.). Мы предлагаем более точное и более корректное представление о составе нашей науки. Твердая почва любой сферы знаний – факты. Факты литературоведения в текстах художественных, литературно-критических, литературно-журнальных, мемуарных, газетных и т. д. Так вот, литературоведческие дисциплины, которые добывают факты, регистрируют их и описывают (т. е. проводят громадную, кропотливую исследовательскую работу), мы относим к разряду основополагающих. Это литературоведческая текстология, литературоведческое источниковедение, литературоведческая библиография.

На этой основе развивается и весь большой состав историко-теоретических дисциплин литературной науки.

Существует, однако, вполне справедливое мнение, что само деление дисциплин на добывающие материал и его обрабатывающие постепенно устаревает, поскольку в добротном исследовании присутствуют все необходимые этапы работы. Тем не менее «добыча» литературоведческого факта, его описание, с одной стороны, и его же всестороннее осмысление, с другой, – это все-таки не совпадающие специальные занятия.

Разберемся в этом последовательно.

Раздел 3. Основополагающие дисциплины литературоведения

Текстология и ее назначение.

Основной текст и творческая воля автора.

Академическое полное собрание сочинений и массовое издание.

Варианты. Вспомогательный аппарат издания. Комментарии.

Источниковедение науки о литературе.

Первоисточники, источники. Личные библиотеки писателей.

Библиография в труде литературоведа.

Текстология – филологическая дисциплина, изучающая рукописные и печатные тексты художественных, литературно-критических, публицистических и других произведений для их издания и интерпретации. В научный обиход термин «текстология» ввел в конце 1920-х годов выдающийся филолог Борис Викторович Томашевский (1890–1957), видевший задачу текстолога в том, чтобы «внятно рассказать, каким способом получается тот текст, который мы читаем, открывая книгу писателя, не им изданную» [\[11\]](#).

Текстология рассматривает текст «под углом зрения его истории» [\[12\]](#). В результате исследования текстолог предлагает научно выверенную аргументацию при установлении истинного текста, принадлежащего перу данного писателя.

Текстология развивается в содружестве всех филологических дисциплин и не мыслится вне связи с теорией и историей литературы, с языкознанием и фольклористикой.

Хотя фольклор, древняя литература, литература нового времени имеют свои особенности, которые необходимо учитывать при текстологическом изучении, следует говорить о текстологии как о единой науке.

Применительно к новой литературе важнейшая цель текстолога – установление **основного текста произведения**. Основной текст часто также называют каноническим, что, по мнению известного советского текстолога Соломона Абрамовича Рейсера (1905–1989), неудобно, так как внушает «неверное представление, будто бы текст можно установить раз и навсегда, т. е. канонизировать» [\[13\]](#). Ведь в, казалось бы, тщательно выверенный текст могут быть в дальнейшем внесены изменения: будут найдены новые автографы, предложены более убедительные конъектуры (исправления или

расшифровка мест, не подлежащих прочтению на основании догадки исследователя).

На пути к основному тексту важно уяснить последнюю **творческую волю автора**, во многих случаях наиболее полно выраженную в последнем прижизненном издании; однако «механически ставить знак равенства между последним прижизненным и последним творческим изданиями – серьезная ошибка» ^[14]. Выражению творческой воли может препятствовать очень многое (вмешательство цензуры, редакторов, разного рода посредников, собственное равнодушие к переиздающимся текстам), вообще эта проблема – одна из самых дискуссионных.

В древней же литературе установить основной текст по большей части невозможно, поскольку, как отмечал С.А. Рейсер, почти всегда отсутствует авторская рукопись и существует сложное соотношение дошедших и утраченных списков. В древней литературе гораздо чаще, чем в новой, встречаются анонимные тексты, хотя и здесь немало произведений, вопрос об авторстве которых, или об атрибуции текста, остается открытым.

Всем типам изданий художественных текстов предшествует кропотливая работа текстологов. **Академическое полное собрание сочинений писателя** обязательно сопровождается научным аппаратом и включает в себя варианты, или разночтения, и редакции, отрывки и наброски, письма, дневники, записные книжки, разного рода заметки, автографы, альбомные записи, детские опусы, а также раздел *Dubia*, куда входят произведения, приписываемые автору.

Массовое издание тех или иных произведений писателя, как правило, печатается на основе текста, подготовленного ранее исследователем-текстологом. С помощью наиболее авторитетных изданий литературных сочинений читатель имеет уникальную возможность сравнить сохранившиеся варианты произведений.

Поскольку между оригиналом произведения и его печатно оформленным видом обязательно существует определенная временная дистанция, текстолог призван максимально учесть так называемую авторскую волю, сопоставить черновики, тщательно проверить порядок расположения глав, частей, абзацев и слов, расстановку знаков препинания, соотнести прежние и современные нормы орфографии, дать аргументированные пояснения к каждому принятому текстологическому решению.

Таким образом, текстолог устанавливает точный текст или сумму текстов, принадлежащих автору, организует эти тексты и сопровождает их необходимыми комментариями.

Текстолог, готовящий к изданию произведение русской литературы XVIII–XX вв., в качестве исходного чаще всего берет текст прижизненного издания. В тех случаях, когда последний прижизненный текст несет в себе следы редакционных вмешательств или же искален цензурой (что случается в истории культуры очень часто), за основу может приниматься более ранняя редакция текста или его рукопись.

Важной текстологической проблемой остается проблема авторской воли, нарушение которой бывает вызвано необходимостью представить весь корпус произведений, создаваемых писателем. В этом случае текстологу приходится решать многообразный комплекс этических задач.

Неотъемлемой частью научного аппарата издания являются **комментарии (примечания)** и указатели. Первостепенное требование, предъявляемое к комментарию, С.А. Рейсер определяет так: «...независимо от того, для какой читательской категории комментарий предназначен, он не представляет собой чего-то автономного от текста, а подчинен ему – он должен помочь читателю понять текст» [\[15\]](#).

В комментариях читатель обнаруживает справки о месте и времени первой публикации, о перепечатках, о рукописях и их особенностях, получает необходимые сведения о значении произведения в творческом наследии писателя. Несомненна важность текстологического комментария и для восприятия художественного текста, и для понимания психологии художественного творчества.

Так, например, в Полном собрании стихотворений А.А. Блока, выпущенном в Большой серии «Библиотеки поэта» (1946), примечания к произведениям разделены: в конце первого тома помещены примечания преимущественно справочно-библиографического характера, во втором томе опубликованы важнейшие варианты стихотворений.

Для понимания художественного произведения важны и обстоятельства его создания, и время первой публикации, издание или издательство, где впервые увидел свет текст, и сам процесс авторского творчества. Из комментариев В.Н. Орлова читатель узнает, например, что стихотворение «О, я хочу безумно жить...» впервые напечатано в газете «Русское слово» 22 марта 1915 г., затем вошло в третье издание «стихотворений» А.А. Блока, выпущенное в 1921 г. издательством «Алконост». Уточняется датировка первоначального наброска, делается ссылка на блоковскую помету в сохранившейся рукописи стихотворения. Вся эта информация исключительно важна для восстановления истории создания произведения.

Однако более глубокому его пониманию способствует знакомство с

черновыми вариантами набросками. В первой строфе принципиальной правке подверглась вторая строка. «Прошедшее увековечить» Блок меняет на: «Все сущее – увековечить». Таким образом увеличивается семантический объем поэтического слова, которому оказывается подвластно не только «прошедшее», но и все существующее в мире.

Вторая строфа в черновом варианте включала строку «Но голос бодрый и веселый», вместо которой появилось: «Быть может, юноша веселый». Мысль о будущем читателе воплощается у Блока в образе веселого юноши, которому словно бы принадлежат слова из последней строфы.

Третья строфа стихотворения начиналась стихом: «Пусть он живет иным – не это...», который впоследствии обретает совершенно иной смысл: «Простим угрюмство – разве это...». Уточнялся не только психологический портрет лирического героя, мысль поэта концентрировалась на одном, доминантном признаке его художественного мышления, и по сути определялось восприятие его личности и творчества теми, кто, вполне возможно, оказывался слишком далек от переживаний автора. Сравнение белого варианта с черновым позволяет проследить эволюцию мысли Блока, более глубоко вчитаться в окончательный текст произведения.

Таким образом, текстологический комментарий нередко являет собой обширную и глубокую исследовательскую работу прежде всего историко-литературного характера. Текстологическое примечание зачастую вырастает в своеобразное микроисследование, связанное с различными сторонами поэтики.

Текстологи составляют и реальный комментарий, о котором шла речь во 2-м разделе. Текстолог должен указать на источники приведенных в произведении цитат и реминисценций, раскрыть особенности аллюзий.

Между первой публикацией литературного произведения и началом текстологических исследований обычно проходит несколько десятилетий. Так, первые публикации практически всех шедевров русской литературной классики XIX в. приходятся именно на это столетие, а их текстологическое изучение и выход в свет научно комментированных изданий связаны с XX в.

Беспрецедентный характер литературного процесса в советской России определил и специфику развития той области текстологии, которая занимается изучением текстов, созданных в советское время. Многие произведения этой поры либо не были опубликованы вскоре после их создания, либо после первой публикации были запрещены не только для

переизданий, но и для выдачи читателям в библиотеках.

На рубеже 1980—1990-х годов идет оживленный процесс «возвращения» многих текстов к массовому читателю. К нам приходят произведения, не напечатанные в свое время на родине, но опубликованные за границей (В.В. Набоков, И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, А.М. Ремизов, Е.И. Замятин, М.А. Алданов, В.Е. Максимов, А.И. Солженицын и др.).

Ныне изданы многие сочинения, которые прежде всего в силу идеологических соображений не могли увидеть свет сразу после их создания. Такие тексты публикуются чаще всего на страницах ежемесячных литературно-художественных журналов, причем, как правило, без указания на необходимые источники. Можно с полным правом утверждать, что текстологии как науки не существовало вплоть до 1990-х годов по отношению к тем писателям, чьи произведения сами по себе представляли неафишируемый акт гражданского мужества. Тщательная работа с такого рода произведениями текстологами начата совсем недавно.

Однако даже тексты с более удачной издательской судьбой, неоднократно публиковавшиеся в Советском Союзе и включенные в собрания сочинений писателей, далеко не всегда оказываются серьезно осмысленными текстологически. С теперешней точки зрения крайне бедные историко-литературные и реальные комментарии представлены в наиболее полных собраниях сочинений М. Горького (в 30 т.), В.В. Маяковского (в 13 т.), А.Н. Толстого (в 15 т.), М.А. Шолохова (в 8 т.) и других изданиях классиков советской литературы. Одна из главных причин неполноты текстологических объяснений кроется в сложившихся за годы советской власти идеологически зависимых концепциях биографии и творчества большинства писателей.

Недостатки текстологических изысканий советского времени искупаются опубликованными в 1980—1990-е и 2000-е годы бесценными источниками, воссоздающими подлинную картину литературного процесса: такими как «Дневники» и рукописный альманах «Чуккокала» К.И. Чуковского, дневники И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, М.М. Пришвина, А.Т. Твардовского, К.М. Симонова, письма М.А. Булгакова, В.Б. Шкловского, Б.Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, дневники и письма В.А. Каверина и многое другое. Высочайшее качество текстологической работы продемонстрировано в публикации документальных материалов, помещенных в «Ежегодниках Рукописного отдела Пушкинского Дома», в «Альманахе библиофила», в сборниках Российского государственного архива литературы и искусства «Встречи с прошлым», в альманахах «Минувшее» и «Лица» и ряде других изданий.

Профессия текстолога требует энциклопедических познаний во многих научных областях, поскольку источниками для текстологических комментариев служат не только различные варианты текста и его черновики, но также дневники и переписка писателя и его современников, всевозможные справочно-энциклопедические издания, архивные документы и музейные экспонаты, отклики критики. Текстолог должен детально представлять эпоху, в которую создавалось произведение, владеть информацией о личных и творческих связях писателя, свободно ориентироваться в особенностях языковой культуры определенного периода.

Качество работы текстолога зависит не только от его научной компетентности, но требует особой настойчивости и целеустремленности. Не случайно текстологов наряду с библиографами называют подлинными подвижниками науки. Дочь Л.Н. Толстого, хранитель музея-усадьбы в Ясной Поляне, Александра Львовна Толстая в 1918 г. вместе с группой энтузиастов готовила для книгоиздательства «Задруга» первое полное собрание сочинений писателя. «В одной из больших зал Музея (Румянцевского), где мы меньше всего мешали стуком машинок, нам поставили несколько столов. Музей не отапливался, – вспоминала А.Л. Толстая. – Трубы лопались, как и везде. Мы работали в шубах, валенках, вязаных перчатках, изредка согреваясь гимнастическими упражнениями» [\[16\]](#). Неизданные произведения Л.Н. Толстого были уложены в двенадцати желтых ящиках. Забывая про голод и холод, пытаясь согреться кипятком, настоянном на сушеной моркови и земляничном листе, группа упорно и плодотворно работала, разбирая рукописи, сопоставляя варианты и черновики. «Брат Сергей и я проверяли дневники, – пишет дочь Толстого. – Сначала он следил по тексту, затем я. Мы привыкли к почерку отца, но все же нам приходилось прочитывать одно и то же бесконечное число раз, находя все новые и новые ошибки. Мы особенно торжествовали, когда находили такие ошибки, как, напр., Банкет Платона, как было напечатано в дневниках издания Черткова, который оказался Биномом Ньютона» [\[17\]](#). Впоследствии эти сверенные, перепечатанные на машинке и отредактированные рукописи послужили источниками многих текстов для 90-томного (Юбилейного) Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого.

Важную роль в работе текстолога играют исследовательская интуиция и литературный вкус. Именно эстетический критерий считал необходимым для текстологических штудий крупнейший специалист по пушкинским рукописям Сергей Михайлович Бонди (1891–1983).

Образцовыми для филологов оправданно считаются ценнейшие издания, подготовленные в большой и малой сериях **«Библиотеки поэта»** (основана в 1931 г. М. Горьким) и **«Литературных памятниках»** (выходят с 1948 г. по инициативе тогдашнего президента академии наук СССР С.И. Вавилова), отличающиеся тщательностью и полнотой текстологического исследования.

На занятиях, посвященных литературоведческой текстологии, студенты должны познакомиться с различными типами книжных изданий, таких как «брошюра», «монография», «сборник», «альманах», «антология», «хрестоматия», «собрание сочинений», «полное собрание сочинений», «энциклопедия».

* * *

Литературоведческое источниковедение комплексная дисциплина, занимающаяся выявлением, систематизацией историко-литературных источников, разработкой методов их использования.

Источниковедение тесно связано с текстологией. Основные источники литературной науки – тексты самих литературных произведений, их различные редакции (вплоть до первичных черновых набросков, планов и замыслов), письма авторов, письма к ним и о них, дневники писателей, разнообразные документальные биографические материалы, воспоминания современников, интервью, фотоматериалы и т. п.

В XX в. к этим источникам прибавились также аудиовизуальные хранители исторической памяти: документальные фильмы об авторе, телевизионные и радиовстречи с ним, аудио– и видеоматериалы о литературных событиях, юбилейных торжествах и т. д.

Все названные выше и другие материалы бережно хранятся и изучаются в специальных исследовательских литературоведческих институтах. В России это прежде всего **Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук** Санкт-Петербурге и **Институт мировой литературы имени М. Горького Российской Академии наук** Москве. Так, например, в Институте русской литературы хранятся рукописи Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Блока. Ученые-источниковеды и текстологи заняты хранением, систематизацией, научным описанием, подготовкой рукописей к изданиям.

Бесценные литературоведческие источники сберегаются в

литературных и литературно-мемуарных музеях, в архивохранилищах и научных библиотеках при университетах. Литературные музеи создаются во всем мире: музеи Гете, Шиллера, братьев Гримм в Германии, музеи Шекспира и Диккенса в Великобритании, музеи Дюма, Гюго и Жюль Верна во Франции. Значение важных для литературоведа источников приобретают рукописи, книги, предметы мебели и обихода, сохраняющиеся в российских музеях Пушкина, Достоевского, Толстого, Чехова, Блока.

Своего рода «источником» можно считать географические места, связанные с пребыванием в них знаменитого писателя. Живописные окрестности села Михайловское или улицы Петербурга не могут не заинтересовать специалистов, изучающих биографию и творчество Пушкина или Достоевского. Знаменитый пушкинский музей в Петербурге на Набережной реки Мойки, 12 (последний дом Пушкина), толстовский дом в московских Хамовниках, дом Чехова в Ялте оказываются исключительно важными не только в труде литературоведа, но и в его собственной биографии.

Известный советский книговед Александр Григорьевич Фомин (1887–1939) предложил разделять материалы для литературоведческой работы на **первоисточники** просто **источники**. Первоисточники существуют в рукописной форме, а источники – в печатной.

При печатании возможны вольные или непреднамеренные отступления от подлинника (по техническим причинам, по цензурным и другим соображениям). Поэтому рукописная форма считается более точной.

К источникам помимо изданий литературных произведений относятся также дневники, записные книжки, воспоминания писателя, литературно-критические отзывы, литературоведческие труды о нем, материалы газетно-журнальной периодики, многочисленные справочные пособия, всевозможные тексты других авторов, используемые писателем в процессе работы над произведением (скажем, исторические труды, понадобившиеся Л.Н. Толстому в пору создания «Войны и мира»), и многое другое.

Специалист-источниковед, во-первых, определяет подлинность самого документа, его происхождение и, во-вторых, достоверность содержащихся в нем сведений.

Особо отметим, что к важным источникам и (одновременно!) первоисточникам относятся **личные библиотеки писателей**. Почему? Личная библиотека литератора часто дает реальные (масштабные) представления о духовном мире художника, о круге его поэтических,

исторических и других интересов, о биографии писателя. Кроме того, среди книг встречаются и бесценные читательские пометы, принадлежащие хозяину книжного собрания.

К настоящему времени описаны и частично исследованы библиотеки А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького. Огромный труд по изучению библиотеки В.А. Жуковского, хранящейся в Томском университете, предпринят авторским коллективом томских литературоведов во главе с Фаиной Зиновьевной Кануновой (1922–2009). Удалось впервые прочесть, систематизировать и разносторонне осмыслить огромный материал: многие книги, принадлежавшие великому поэту России, литературному учителю Пушкина, оказались испещренными пометами, планами, набросками, конспектами, неизвестными ранее переводами и т. д. Ф.З. Канунова и ее ученики А.С. Янушкевич, Н.Б. Реморова, О.Б. Лебедева, Э.М. Жиликова, Н.Е. Разумова, старший библиотекарь отдела редких книг научной библиотеки томского университета В.В. Лобанов ввели в научный обиход важнейшие источники, проливающие свет на эволюцию творчества поэта, на внутреннюю связь его с отечественным и мировым литературным процессом. Создатели трех капитальных томов «Библиотеки В.А. Жуковского в Томске» были удостоены Государственной премии Российской Федерации.

* * *

Прежде чем подступить к любой исследовательской теме, необходимо понять и представить себе все, что до тебя в этой теме, в близких к ней сферах познания уже сделано, осмыслено, открыто. На помощь приходят специальные библиографические справочники и опытные специалисты-библиографы.

Литературоведческая библиография занимается регистрацией, учетом и классификацией рукописной и печатной продукции. Один из самых известных советских литературоведов-библиографов Павел Наумович Берков (1896–1969) писал: «В идеале библиография должна быть зеркалом национальной – и шире – общечеловеческой культуры, это особой формы инвентарь всего, что сделало в разных областях человечество в целом или в своих частях, – в качестве отдельных народов... Мы вправе рассматривать библиографию не только как самую строгую, самую объективную форму учета творчества народа, но – по идее – и как самую точную и беспристрастную форму отчета о деятельности народа во всех

сферах национальной жизни» [\[18\]](#).

О почтенной профессии библиографа написано много справедливо добрых и мудрых слов. Вот один из авторитетнейших отзывов: «Есть два типа человеческого ума. Один – остроумный и блестящий в работе и в обществе, в поведении. Другой – умеющий не выделяться, посторониться, когда это нужно, дать дорогу более достойному, вовремя промолчать и незаметно, без шума помочь.

Первый ум ценят, второй – любят.

В библиографии – деятельности скромной, ценен только второй ум. Умный библиограф – тот, который не сообщит лишних сведений, будет стремиться не к показной, а к истинной полноте сообщаемых данных, все наиболее ценное он соберет, не пропустит ничего значительного, особенно если это ценное и значительное запрянуто в каком-нибудь редком издании, трудно доступном, легко ускользающем от внимания специалистов...

Библиография – удивительная область деятельности: она воспитывает абсолютную точность, эрудицию и основательность, основательность во всех смыслах. Без нее не могут развиваться не только литературоведение, искусствоведение, языкознание, история, но и любая другая наука. Это почва, на которой растет современная культура» [\[19\]](#).

Библиография является базой для всех наук, но в труде математика, химика, биолога она становится помощницей, подсобницей. В труде литературоведа библиография оказывается прочным фундаментом самого исследовательского здания. Ведь историк литературы всегда работает с большим количеством материалов – это подлинные рукописи, списки с них, разные издания одного и того же текста, сведения об авторе, которые, в свою очередь, тоже необходимо собрать по разным источникам, исторические свидетельства, мемуары современников, письма писателя и переписка третьих лиц о нем, работы литературоведов-предшественников, так или иначе занимавшихся этим вопросом, и многое, многое другое. И вот все эти материалы надо разыскать, систематизировать, выстроить в определенной последовательности. Иными словами, без библиографических знаний литературовед просто не сможет работать.

Литературоведу необходимо овладеть и навыками корректного библиографического описания книги, статьи из продолжающегося издания, архивной рукописи. Без этого с таким трудом найденная книга или статья будет утрачена в сотнях страниц вашего исследовательского текста, потому что найти в библиотеке нужную книгу, если вы не знаете ее авторство, точное название, год выхода, бывает очень сложно, а порой невозможно.

Правильное библиографическое описание нужной вам работы позволит сделать простым и коротким сам путь ее разыскания. Вот почему правильное описание источника является еще одной задачей литературоведческой (а не только сугубо библиотечной) библиографии. Литературоведческая библиография (как и библиография в целом) делится на научную и учебную (учебно-просветительскую).

К учебной относятся рекомендательные (отобранные составителями) справочные пособия, которые дают студенту возможность экономить силы и время и ориентируют на самые, с точки зрения библиографа, основные источники. Ничего «лишнего», только самое необходимое – для освоения материала, для сдачи экзамена или зачета.

Литературовед (как и любой исследователь в любой науке) не удовлетворяется такой удобной, комфортной услугой. Его долг самостоятельно, воочию познакомиться со всем, что прямо или косвенно связано с кругом его научных интересов. И здесь он может положиться только на самые полные библиографии, содержащие сведения обо всех необходимых рукописях, обо всех публикациях по соответствующей теме [\[20\]](#).

Основные задачи библиографии – помощь в исследовательской работе литературоведа, с одной стороны, и реальное руководство чтением, помощь в самообразовании, с другой.

Библиографические указатели в литературоведении бывают *общие*, посвященные определенным национальным литературам или отдельным периодам литературного развития;

тематические —указатели художественной литературы на различные исторические, общественно-политические и другие темы;

персональные, обращенные к творчеству одного писателя.

Персональные указатели – это и *указатели текстов* (полные хронологические своды всех произведений писателя), и *указатели литературы о художнике слова*; *указатели мемуарной литературы*; «*семинарии*» (учебно-методические пособия для высшей школы, которые содержат специальные разработки тем о жизни и творчестве писателя с основной библиографией по каждой теме). Известны вузовские литературоведческие «семинарии» В. А. Мануйлова по творчеству Лермонтова, Л.Г. Фризмана по творчеству Пушкина, Э.Л. Войтоловской и А.Н. Степанова по творчеству Гоголя и др.

В XXI в. активные справочные функции выполняет Интернет. Всемирная виртуальная сеть – немереный банк данных по всем отраслям знаний, в том числе и по литературоведению. Сегодня с помощью

Интернета можно читать книгу, работать с энциклопедическими изданиями, обращаться к электронным каталогам крупнейших библиотек России и мира.

Даже сравнительно скромные по своим справочно-библиографическим фондам вузовские библиотеки в состоянии сегодня выполнять сложнейшие запросы практически любой тематики. Интернет дает реальную (недавно еще казавшуюся фантастической) возможность в течение очень короткого времени связаться с авторитетнейшими библиографическими базами данных планеты и на их основе составлять список необходимой литературы по соответствующей исследовательской теме [\[21\]](#).

Раздел 4. Историко-теоретические дисциплины в составе литературоведения

История литературы и теория литературы.

Понятие о творческом процессе и о литературном процессе.

История и теория литературной критики.

Если всю совокупность литературоведческих дисциплин уподобить дому, то фундамент этого дома – основополагающие отрасли, фактодобывающие и факторегистрирующие. От степени достоверности и точности работы в этих областях знаний напрямую зависит истинность таких почтенных наук, как история и теория литературы, история и теория литературной критики, история и методология самого литературоведения, зависит надежность любых историко-теоретических построений.

Иногда простодушно говорят: история – это то, что было, что происходило, что случалось прежде, давно, в прошлом.

На самом же деле история как наука – это то, что не утратилось, что сохранилось, что сбереглось. Память хрупка и избирательна. История как наука (в том числе и история литературы) стремится исторгнуть из небытия, из забвения свой предмет, по возможности оживить его в его сложной целостности. Исследовательские процедуры историка состоят в отборе, описании и объяснении фактов.

Исторические занятия – это всегда попытка реконструкции того, что было, на основании того, что удалось сохранить, собрать, систематизировать (см. предыдущий раздел пособия).

История как наука стремится познать путь своего предмета (общества, науки, культуры, литературы) во времени и в пространстве: как усматриваемый предмет развивался и развивается во временной последовательности, чем был и чем становился, какое реальное место отвоевывал себе на земных просторах, в человеческом сообществе.

Из истории предмета (любого!) вырастает его теория. Теория уясняет уже не путь во времени и пространстве, но сам механизм передвижения в историческом времени и социальном пространстве, основные повторяющиеся (закономерные), родовые, общие, до известной степени постоянные свойства, особенности самоосуществления и развития данного предмета (общества, науки, культуры, литературы).

История и теория тесно дружат друг с другом. Но первична история. Сперва путь во времени и пространстве, потом – уяснение, познание

механизма передвижения, способов развития.

Существует много разных историй литературы. Различаются они по следующим основаниям.

Истории литературы характеризуются прежде всего **по национально-территориальному охвату**.

В этом смысле самая объемная и всеохватная история литературы – *история всемирной литературы*. Первый опыт на русском языке в восьми томах создан коллективом Института мировой литературы им. М. Горького (ИМЛИ) Академии наук СССР [22]. Охват материала поразительный: сопоставительное историческое движение литератур мира с древнейших времен, от самых истоков словесности до XX в.

Различаются *региональные истории литератур* (история античной литературы; история славянских литератур; история литератур народов России; история национальных литератур народов Дагестана и т. д.).

Самая распространенная из историй – *история национальной литературы*, объединенная, как правило, одним языком (история русской литературы; история английской литературы; история испанской литературы; история украинской литературы и т. д.).

Второе основание, по которому различаются истории литератур, – **временная протяженность**, временные пределы исторического повествования.

История всемирной литературы – все время существования художественной словесности. Но чаще всего внимание концентрируется на отдельных эпохах и веках. Так, история античной литературы – это и региональная история, и история определенного (огромного) исторического периода. Есть история древнерусской литературы (X – XVII в.), история русской литературы XVIII в., история русской литературы XIX в., история русской литературы XX в.

Обратим внимание на такую очевидную особенность: чем меньше национально-территориальный и временной объем, охват истории литературы, тем крупнее и подробнее масштаб повествования в этой истории. Так, А.С. Пушкину в истории всемирной литературы уделено 16–17 страниц [23], а в различных авторитетных версиях истории русской литературы первой половины XIX в., разумеется, жизни и творчеству великого поэта посвящается несколько больших центральных глав. Антон Дельвиг лишь упомянут в истории всемирной литературы. Что касается историй русской литературы XIX в., то о поэтической и журнальной работе А.А. Дельвига там обстоятельно повествуется в разделе «Поэты

пушкинского периода» («Поэты пушкинской плеяды»).

Еще одно основание, по которому строится история литературы, это история **по родству художественных стилей, направлений и жанров**, часто скрещиваемая с историями национальных литератур. Например, история французского классицизма, история немецкого романтизма, история русского романа, история русской повести и т. д. сюда же можно отнести основание, связанное с определенной адресацией произведений словесности (история **детской** литературы, история **массовой** литературы).

История литературы зависит и от национально-культурной, национально-речевой принадлежности ее автора (или авторов). Все истории словесности бывают либо отечественные, либо зарубежные. Есть истории русской литературы, созданные русскими авторами, а есть истории русской литературы, принадлежащие перу филологов-американцев, англичан, японцев и т. д. Есть история английской литературы, принадлежащая носителям родного (английского) языка, и есть история английской литературы, написанная русскими специалистами.

Применительно к истории и теории литературы вниманию студентов-первокурсников предлагаются – впрок – трудные вопросы: как развивается литература? Возможен ли в ней... прогресс, т. е. восхождение от низшего к высшему, от менее совершенному к более совершенному? Или развитие художественной словесности подчиняется иным, не линейным законам?

Обсуждение этих и многих других вопросов и тем более самостоятельно добытые, убеждающе полные на них ответы впереди, на последующих стадиях университетского филологического образования.

В любом случае очевидно, что истина в сфере гуманитарного познания способна открыться лишь тому, кто по-настоящему бескорыстно и заинтересованно пробует постичь свой предмет: «нет истины, где нет любви» (А.С. Пушкин).

Все эти знания о разных историях литератур помогают лучше ориентироваться в особенностях осваиваемых с самого начала филологического образования историко-литературных курсов (ср.: «История античной литературы», «История зарубежных литератур Средних веков и Возрождения», «История древнерусской литературы» и др.).

Во всех случаях ни одна из уважающих себя историй невозможна без обобщений, без понимания закономерностей литературного дела, литературной работы, т. е. без **теории литературы**.

Теория литературы обращается к пониманию сложнейших проблем, связанных с **творческим процессом писателя**, с законами внутренней

организации литературного произведения, с литературным процессом. Творческий процесс – таинственный процесс возникновения и осуществления замысла, вплоть до создания итогового художественно-словесного текста.

Теория литературы изучает **поэтику**, законы, по которым создано (соткано) художественное произведение.

Теория литературы исследует **литературный процесс**. Литературный процесс – живая жизнь литературы (литератур) в историческом времени и в социально-культурном пространстве, взаимосвязь, которая образуется между писателем, читателем и литературным критиком, реальное существование литературной среды, той самой читательской атмосферы, в которой соприкасаются и взаимодействуют тексты разного достоинства. Представления о литературном процессе включают в себя и журнальную литературу, и книгораспространение (издательское дело, книготорговлю, библиотечный спрос), и литературную цензуру, и литературный перевод.

Сегодня большую роль в литературном процессе играет Интернет. Мы имеем дело с виртуальными библиотеками, со специальными литературными сайтами, с личными блогами авторов. Появилась возможность невиданно быстрой публикации собственных текстов в ожидании скорой на них читательской реакции. Широкое хождение литературных текстов в сети получило понятие «сетература».

Итак, творческий процесс – понятие, означающее процесс создания литературного произведения, а литературный процесс – понятие, означающее функционирование в читательской среде уже сотворенных автором художественных произведений.

Отдельно и коротко остановимся на вопросах истории и теории **литературной критики**.

В широком смысле литературная критика – обозначение восходящей к глубокой древности филологической рефлексии по поводу любого словесно-организованного текста. Кстати сказать, в современной западной культуре понятия «литературная наука» и «литературная критика», как правило, совпадают (criticism – англ.) или употребляются на правах безусловных синонимов.

В специальном литературоведческом смысле, закрепленном отечественной гуманитарной традицией, литературная критика – род литературно-творческой деятельности, направленной на понимание и оценку по преимуществу современных словесно-художественных произведений.

По заключению выдающегося французского философа и

литературоведа XX в. Ролана Барта (1915–1980), литературная критика «занимает промежуточное положение между наукой и чтением» [24]. Литературная критика стремится понять и объяснить художественное произведение, его невыразимые смыслы, предпосылки порождения этих смыслов, она подготавливает читателя к встрече с поэзией, целеустремленно или исподволь настраивает его на ожидание этой встречи, вступает в диалог с автором-творцом текста, с другими критиками – оппонентами или союзниками.

Критик способствует успеху (равно как отторжению и неприятию) нового произведения, созданию или крушению литературных авторитетов, литературной славы и моды.

Писатель (в процессе творчества) жаждет уединения – ради того, чтобы в конечном счете быть прочитанным, услышанным, понятым. «одиночество в творчестве, – писал А.П. Чехов брату Александру, – тяжелая штука. Лучше плохая критика, чем ничего» [25].

Существенная особенность прежде всего русской литературной критики XVIII–XX вв. заключается в том, что литературно-критические высказывания в своем несомненном большинстве обращены к широчайшему спектру жгуче злободневных социально-нравственных вопросов, к живым потребностям общественного организма.

Литературный критик – сознательный или невольный посредник на пути литературного произведения от автора к читателю. В одном лице он нередко представляет и писательский цех, и читательский мир.

Первостепенная роль в становлении и развитии литературно-критического сознания принадлежит художественному вкусу критика. «Вы читаете поэму, смотрите картину, слушаете сонату – чувствуете удовольствие или неудовольствие – вот вкус; разбираете причину того и другого – вот критика», – так писал В.А. Жуковский [26].

Лучшие образцы русской и мировой критической мысли свидетельствуют о трепетном и пристрастном проникновении их авторов в предмет эстетического анализа.

Устойчивые и общепризнанные свойства литературной критики в новой и новейшей истории словесности – оперативность выступления, повышенный градус диалогической активности, нередко – публицистическая одушевленность, стремление соизмерять недавно созданное или опубликованное с давно известным и прошедшим уже испытание историческим временем.

Литературно-критическому труду зачастую сопутствует полемическая

настроенность, азартный диалог-спор с автором, с коллегами-оппонентами, с предполагаемыми читателями. «Конечно, критика не сделает дурака умным и толпу мыслящую, – писал Белинский, – но она у одних может просветлить сознанием безотчетное чувство, а у других – возбудить мыслью спящий инстинкт» [\[27\]](#).

Отечественная литературная критика последних двух столетий часто выполняла функции, присущие многим демократическим институтам, отсутствовавшим в российской реальности. Далеко выходя за круг собственно литературных вопросов, нередко прибегая к приемам эзоповского иносказания, критики обсуждали в подцензурной печати общественно-политические, правовые, социально-нравственные, естественнонаучные и многие другие животрепещущие проблемы.

К объектам литературно-критического усмотрения относятся словесно-художественные произведения *любого* эстетического достоинства.

В поле зрения критики могут быть произведения высокой пробы, которые переживают своих авторов-творцов и обретают в читательском сообществе статус классики.

Критик живо интересуется и «коммерческими» изданиями, рассчитанными на заведомо нетребовательный, массовый читательский рынок («чтиво»), на откровенную развлекательность и слезоточивость, на отчетливый эмоционально-интеллектуальный примитив.

Литературный критик чаще всего первопроходец. Одним из первых, не имея еще за собой традиций интерпретации новорожденного текста, он стремится определить его ценностные параметры.

В современной отечественной филологии принято различать критику профессиональную, писательскую и читательскую.

Профессиональная критика творческая деятельность, ставшая для автора основным, преобладающим родом занятий. Профессионализация литературно-критических увлечений относится к сравнительно поздним этапам общественно-эстетического самосознания (в России – к середине XVIII – началу XIX в.).

Мера профессионализма критика определяется умением понять и оценить литературное произведение, исходя из внутренних свойств текста и многосторонних современных духовных потребностей общества. Профессиональную литературную критику Пушкин называл «наукой открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы» [\[28\]](#).

Традиционные жанры профессиональной критики – литературно-

критические статьи, циклы статей, обзоры, годовые обзоры, очерки, рецензии, программные манифесты, диалоги и др.

Профессиональная критика – явление пограничное между художественной словесностью и литературоведением. По словам Андрея Белого, «критик, оставаясь ученым, – поэт» [\[29\]](#).

Литературовед имеет дело с литературным фактом, уже определенным и предъявленным в своей ограниченности, даже если «факт» этот только родился. Литературный же критик обращается к явлению, еще не признанному, еще не обретшему культурно-исторических пределов и потому в печатно-письменной своей немоте взыскующему об оценке, о признании.

Писательская критика подразумевает литературно-критические и критико-публицистические выступления литераторов, основной корпус творческого наследия которых составляют художественные тексты. В России это, к примеру, литературно-критические статьи, рецензии, письма Жуковского, Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Лескова, Блока, Мережковского, Мандельштама, Гумилева, М. Горького, Пастернака, Платонова, Твардовского, Солженицына и многих других.

Писательская критика интересна, как правило, невольным или вполне осознанным стремлением понять «чужое слово» в свете собственной поэтической практики, в масштабах своих сокровенных эстетических исканий. Исходными критериями в «суде» над другими авторами служат выстраданные самим писателем эстетические убеждения.

Литературно-критическая позиция писателя выражается в набросках, заметках, отрывках, раздумьях дневникового характера, эпистолярных признаниях, разного рода суждениях о современной литературе, включенных в образный строй собственных художественных произведений.

Писательская критика – доверительные оценки и отклики лирического характера, черновые, домашние, для себя и для узкого круга посвященных, отзывы, не предназначавшиеся для печати.

Принципиальная разность между критикой профессиональной и писательской отсутствует, когда писатель специально берется за литературно-критическое перо и осваивает один из привычных литературно-критических жанров, систематически сотрудничая в литературно-критических отделах журналов и других периодических изданий. Вспомним публикации Некрасова в библиографическом отделе журнала «Современник» или выступления Салтыкова-Щедрина со

статьями и рецензиями в «Современнике» и «Отечественных записках».

Читательская критика – разнообразные, более или менее аргументированные реакции на современную художественную словесность, принадлежащие людям, профессионально не связанным с литературным делом.

Читательская критика отмечена печатью непосредственности, проникнута духом исповедальности. Читательскую критику, в отличие от профессиональной, Ролан Барт называл еще «любительской» [\[30\]](#).

«Каждый читатель, – полагал В.А. Жуковский, – есть сам по себе критик, ибо он думает и судит о том, что читает» [\[31\]](#).

Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» так выражал свое заветное желание: «Побольше критик не со стороны литераторов, но со стороны людей, занятых делом самой жизни, со стороны практических людей» [\[32\]](#).

Самый распространенный жанр читательской критики – письма, адресованные писателям, профессиональным критикам, издателям. Случается, эти письма обретают вполне зримые и изощренные жанровые очертания профессиональной и писательской критики (читательские рецензии, реплики, заметки, пародии, фельетоны).

К устной разновидности читательской критики могут быть отнесены и выступления на литературных встречах и диспутах. В расширительном смысле читательская критика – все размышления (в письменной и устной форме, включая литературную молву, слухи, анекдоты) по поводу современной литературной жизни.

История читательской критики, сравнительно слабо пока еще разработанная, включает представления о социологии чтения (социальный состав читателей, логика прихотливой читательской моды, динамика массовых и элитарных пристрастий и антипатий, соотношение читательского спроса и писательских предложений и др.).

Подчас между профессиональной и читательской критикой возникает конфронтация, обусловленная разительным несовпадением эстетического опыта, художественных запросов и устремлений обеих сторон, несходством ведущих оценочных критериев или обоснованным недоверием читателей к дискредитировавшей себя официозной профессиональной критике (типичные ситуации в советской общественно-литературной жизни 1930—1970-х годов).

Новое явление последнего десятилетия – профессиональная и читательская литературная критика в Интернете.

Всемирная сеть открывает невероятные прежде возможности для общения на любые, в том числе и злободневные словесно-художественные темы: «любой желающий может, решив, что он заслуживает внимания как критик, открыть в Интернете личную страницу, разместив там нечто о современной словесности, и ждать, как паук муху, читателей» [\[33\]](#).

Критические суждения в современном сетевом воплощении очень часто отличаются избыточный категоризм, повышенная экспрессия, предельная субъективность, отрывочность и недосказанность. Суждения эти (без оглядок на авторитеты, с большой степенью независимости) чаще всего бывают анонимными.

Хотя в Интернете есть уже и добротные зарекомендовавшие себя сайты, регулярно помещающие новейшие литературно-критические публикации. Обзоры сетевой критики постоянно, из номера в номер, предлагает нам журнал «новый мир».

Развиваясь одновременно с литературой и параллельно с ней, литературная критика пишет свою историю. И история эта (при всех очевидных и закономерных пересечениях и сближениях) не равна, не тождественна истории самой литературы.

Конечно же, в курсах истории литературы невозможно обойтись без самого пристального обращения к литературно-критическим материалам. Как писал Гоголь в статье «О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году», «критика, начертанная талантом, переживает эфемерность журнального существования. Для истории литературы она неоценима» [\[34\]](#).

Невозможно уловить внутреннюю логику литературной эволюции, игнорируя мнения и суждения первых «оценщиков» важнейших произведений словесности, определивших и до некоторой степени предсказавших сам ход развития поэзии.

История литературной критики ставит перед собой иную задачу – понять логику самодвижения рефлектирующей мысли, пробующей проникать в глубь словесно-художественных текстов, оценивать новые поэтические произведения, дерзающей созидать и сокрушать авторские репутации, предсказывать успех или неудачу поэтических дебютов.

От самых общих, начальных представлений об истории и теории литературы и литературной критики мы переходим к обсуждению важных литературоведческих проблем, связанных с предметом и назначением искусства как целого с тем, чтобы глубже уяснить себе роль и место искусства слова.

Раздел 5. Литература среди других видов искусства

Как и почему возникло искусство.

Основные свойства искусства и его видов.

Бесконечность и вневременность искусства.

Фантазия и вымысел в искусстве.

Понимание красоты в искусстве. Творческий процесс в искусстве.

Гуманоцентричность искусства.

Художественная литература как вид искусства.

Литература как искусство слова. Слово сказанное и несказанное.

Текст и подтекст в литературе.

Внешний мир и чувства человека в искусстве слова.

«Невыразимое» (В.А. Жуковский) в литературе.

Творческий процесс в литературе.

До сих пор нет четкого ответа на вопрос **как, когда и где возникло искусство**. В поисках ответов на вопросы о времени и причинах возникновения искусства исследователи нередко указывают на наскальные рисунки как прообраз искусства. Есть суждение, что искусство началось тогда, когда человек начал называть окружающие предметы, используя различные образы.

Крупнейший российский филолог и культуролог Дмитрий Сергеевич Лихачев (1906–1999) является автором интереснейшей теории происхождения искусства. Он полагает, что искусство появилось как способ защиты человека от природного страха перед суровым окружающим миром: «...мне представляется, что изображалось в пещерах прежде всего то, чего боялись, что могло нанести смертельный вред. Человек... нейтрализовал окружающий его мир в том, что несло ему опасность» [\[35\]](#). Стремлением преодолеть хаос действительности и смятение в собственной душе Д.С. Лихачев объясняет факты строительства ранних православных храмов на открытых, подверженных опасностям пространствах. Именно храмы, ставшие на Руси первыми очагами искусства, давали человеку защиту от его страхов, и тогда на помощь приходила «протяжная песня», а «церкви населяли этот пустынный мир». «Страшное море, страшные волны, надо было в свою очередь утешить», и «нос ладьи корабельчики загибали высоко кверху и вырезали на нем

страшилище». Искусство, по мысли Лихачева, помогало преодолеть и страх «смерти, безвестности, исчезновения». Поэтому человек стремился сохранить предметы материальной культуры. «История также была пугающей своей переменчивостью, с чем он боролся историческими преданиями, песнями, а в пору обретения письменностями – летописями и историческими сочинениями... смехом и сатирой» [\[36\]](#).

Очень важна мысль Д.С. Лихачева о том, что искусство преодолевает не только страх перед внешним миром, но и свойственный человеку душевный дискомфорт, разлад с самим собой. При этом искусство не берет на себя убаюкивающую, успокаивающую роль. Искусство ставит жизненно важные вопросы, остро реагирует на боль и страдание, заставляет человека глубже вглядываться в жизнь и в самого себя. Как утверждает Лихачев, каждая эпоха имеет свои причины для развития искусства. Могут меняться художественные идеи, формы бытования, творческие установки, стили, но исчезнуть искусство не может. Каждая эпоха создает свое искусство, оставляя из прежних эпох непреходящие художественные ценности, сохраняющие свою эстетическую значимость независимо от социально-исторических условий. Мысль о преодолении мирового хаоса с помощью гармонизирующего искусства высказал А.А. Блок в дни Октябрьской революции 1917 г.

Итак, искусство рассматривается как способ защиты человека, оно гармонизирует человеческую жизнь, оно в состоянии преодолевать хаос внешнего мира и внутренней жизни человека. Очевидно, что искусство возникло по воле человека и для человека. Искусство – особый предмет в жизни человека, предмет, позволяющий духовно наполнить жизнь, удовлетворить именно духовные потребности человека и человечества. Искусство – огромный мир, в который входят и музыка, и живопись, и архитектура, и театр, и кино, и литература (художественная словесность).

Все виды искусства обладают общими свойствами. Их достаточно много, среди них важнейшими можно считать следующие.

Настоящее искусство всегда вписано в контекст своей эпохи, но при этом оно бесконечно и вневременно. Не случайно произведения искусства, созданные в разные эпохи, оказываются связанными друг с другом, сохраняются и «перетекают» в другую эпоху когда-то давно созданные образы, мотивы, темы, сюжетные схемы. Например, средневековая пьеса В. Шекспира «Гамлет» находит неожиданное продолжение в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет», вошедшем в роман «Доктор Живаго». Понятое в шекспировском смысле одиночество, рефлексия поэта, отлученного от читателя, – все это воплотилось в

стихотворении об одиночестве творца-художника:

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку...

И, наконец, памятный спектакль (1971) знаменитого на всю страну московского театра на Таганке – «Гамлет» – в постановке Ю.П. Любимова, когда в прологе на сцену выходил Гамлет – Высоцкий в тренировочном костюме по домашней моде 1970-х годов с гитарой в руках и с песней самого Владимира Высоцкого на стихи Бориса Пастернака «Гул затих...».

Так искусство в его разных видах (театр, поэзия, драматургия, музыка) восстанавливает связь времен, которая легко утрачивается по прихоти или неведению людей (Ср. шекспировское: «the time is out of joint» – «Пала связь времен» – перевод А. Кронеберга; «Порвалась дней связующая нить» – перевод Б. Пастернака).

Бесконечностью искусства, его умением не утрачивать своей актуальности объясняется жизнеспособность классических шедевров. Благодаря этому свойству искусства человечество никогда не перестанет приходить в Лувр ради «Моны Лизы» Леонардо да Винчи, не прекратит слушать прелюдии и фуги Иоганна Себастьяна Баха, не устанет искать переключки с современностью в поэмах Гомера или «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Еще один важнейший признак искусства, роднящий все его виды, связан с обязательным **наличием фантазии у художника**. Искусство создается не для того, чтобы просто отразить или скопировать действительность. Копия в искусстве не обладает притягательностью, авторским дыханием, эстетическими амбициями. В искусстве ценится творческое начало, креативность, как принято говорить сегодня. Поэтому в произведении искусства всегда есть место художественному вымыслу, условности, элементам игры. Домысливая действительность, преображая ее так, как того требует собственная фантазия, художник создает новые миры, которые и становятся по-особенному интересными.

Иногда эти домисливания становятся своего рода предвидением, предугадыванием того, чего еще не было, но обязательно будет. Не случайно придуманные когда-то фольклором ковры-самолеты и скатерти-самобранки воплотились в реальность в эпоху самолетов, космических

кораблей и... холодильников. А на иконе XVI в., написанной неизвестным художником, современные космонавты разглядели краски, в точности повторяющие цвет космического пространства, – цвет, которого нет в живой природе на планете Земля.

Наверное, поэтому к своему фильму «Солярис», поставленному по мотивам фантастического романа Станислава Лема, кинорежиссер Андрей Тарковский выбрал «Хоральную прелюдию» И.С. Баха – произведение, написанное в первой трети XVIII в., но при этом наиболее полно воплощающее художественные идеи современного режиссера.

Есть у искусства и другие свойства, позволяющие ему оставаться категорией вечной, сопутствующей человеку всю жизнь.

Любой творческий процесс (а без него искусство не существует) предполагает **творческую свободу** художника. Именно о такой свободе говорил Пушкин. Именно такую свободу нередко ограничивают власти, стремясь взять творчество под свой неусыпный контроль. Судьбы многих писателей, художников, композиторов советской эпохи могут служить примером того, как ограничение творческой воли и свободы автора приводит к печальным, трагическим результатам и в судьбе, и в творчестве.

В повести «Наши» Сергей Довлатов приводит сказку, придуманную им для маленькой дочки. Художнику предоставили неограниченные возможности для творчества, единственное, что ему было запрещено делать, это рисовать маленькую серенькую букашку. В результате художник лишился покоя, он попросту не смог работать, потому что все его мысли были устремлены только к маленькой серенькой букашке.

Еще одним важным свойством искусства во всех его видах и проявлениях оказывается **понимание красоты**. Понятие красоты в природе и искусстве различно. В природе ценится красота внешняя, в искусстве не менее важна, а иногда и более востребована красота внутренняя. Часто произведения искусства построены на контрасте между этими двумя выражениями красоты. Заметим, что среди женщин, запечатленных на самых знаменитых портретах, практически нет красавиц в истинном смысле этого слова. В лицах Джоконды (Леонардо да Винчи), актрисы Жанны Самари (Огюст Ренуар), М.Н. Ермоловой (В.А. Серов) притягивает не правильность черт лица, не нарядность костюма или пышность прически, а внутренняя красота – глубина взгляда, легкая улыбка, одухотворенность.

Для создания произведения искусства нужны особые качества личности художника: талант, вдохновение, озарение. Произведение искусства – результат особых условий и творческих усилий человека. Эти

усилия принято называть **творческим процессом**, который также является одним из важнейших свойств, роднящих все виды искусства.

Среди разнообразных свойств искусства, часть из которых была здесь названа, особенно важным является то, что следует назвать **гуманоцентричностью искусства**.

Очевидно, что искусство создается во имя человека, для человека и главным предметом изображения предполагает именно человека. Мы прекрасно понимаем, что подпевающая оперной партии собака или кошка, внимательно следящая за телеверсией балетного спектакля, не могут в полной мере считаться ценителями, потребителями искусства. Здесь можно говорить лишь о физиологических процессах. Создавать произведение искусства и воспринимать его в полной мере может лишь человек.

Предметом изображения в произведении искусства может быть, конечно, и пейзаж, и натюрморт, и интерьер, и кукла (Буратино, например), и животное (чеховская Каштанка). Однако все эти предметы так или иначе очеловечены, они наделяются мыслями человека (Каштанка), его поступками (Буратино) либо воплощают человеческое понимание природы и вещей.

Они о-душев-ляются человеческими чувствами и эмоциями, о-духотвор-яются ими, во-плот-яют в себе человеческие представления об идеале, о добре и зле, о человеческих мечтах и страданиях.

Назначение искусства – рассказывать человеку о другом человеке, о мире людей и о себе самом. Поэтому искусство обращено к внешней жизни человека (слова, поступки, внешность, биография) и внутренней (мысли, чувства, переживания).

* * *

При всей общности свойств, характерных для всех видов искусства, эти виды имеют и принципиальные различия. Известные виды искусства различаются прежде всего самими материалами, которыми пользуется художник. Результат творческого процесса во многом зависит от того, с помощью каких исходных материалов и какими способами создается произведение искусства. Это и музыкальные звуки, которые могут извлекаться с помощью разных инструментов или с помощью человеческого голоса, это краски, которые могут наноситься на холст или бумагу, стену храма или доску, при этом художник может использовать акварельные или масляные краски, уголь или карандаш, кисть или сангину.

Различия материалов искусства важны и в скульптуре, и в архитектуре, и в пластических искусствах. Очевидно, что все искусства различны и порой несопоставимы между собой.

В этом смысле **литература среди других видов искусства** занимает особое место. Это связано с тем, что литература – единственный вид искусства, «построенный» на уникальном свойстве человека – возможности говорить. Специфику, суть литературы как вида искусства составляет человек говорящий, владеющий словом, речью. Литературу называют искусством слова, поскольку именно слово является основным материалом литературы.

В понятиях физиологии особенности литературы как вида искусства объяснимы довольно просто. Слово – знак второй сигнальной системы, через него передаются все ощущения, все переживания, все действия человека. С помощью слова можно показать пространство и время во всей его протяженности. Для слова не существует преград, оно передает реальное и нереальное, движение и остановку, динамичное и статичное. То есть слово всемогуще. И здесь, кроме физиологии, следует вспомнить и магию, и волшебство, и потаенные возможности человека.

Выясняется, что словом можно передать не только предметный мир, но и мир человеческих чувств, не только движение видимого существа, но и невидимых траекторий, не только то, о чем человек говорит, но и то, о чем он молчит, боясь даже себе признаться в каких-то мыслях. В связи с этим в литературном тексте оказываются значимыми не только слова, но и то, как эти слова соединены между собой, какой контекст они образуют. Важно и то, как расположены в тексте пробелы и паузы между словами и фразами, как интонация и ритмика фразы влияют на ее смысл.

Таким образом, литература оказывается не только искусством слова, но и искусством фразы, абзаца, строфы, строки и даже пауз между ними. Это искусство не только отдельной фразы, но и всего большого текста, в который эта фраза входит наряду с другими. Выясняется, что в литературном произведении важно не только сказанное, но и **несказанное слово**. Слово, которое не сформулировано, не написано, но имеется в виду, не будучи выговоренным и записанным на бумаге.

Иначе говоря, в литературном произведении на равных сосуществуют **текст и подтекст**. Текст и подтекст одинаково важны для литературоведа, потому что, только понимая подтексты, проницательный читатель в состоянии оценить авторские стратегии, постичь условия литературной игры, осознать иронию и другие формы бытования сатиры, различить степени лирической интонации и многое другое, чем бывает наполнено

художественное литературное произведение.

Так же как высказанное и невысказанное слово равновелики в литературном произведении, в рамках одного произведения равнозначны текст и подтекст. Умение прочесть и понять заложенные в произведении подтексты свойственно лишь подготовленному читателю.

Дело в том, что в литературно-художественном произведении важны не только слова и выражения, позволяющие осуществлять необходимый для всех других типов речи (научный, публицистический, разговорный, текст электронного письма, Интернет-блога и др.) акт коммуникации, но и очень важный для автора произведения эстетический акт. Представленный текст призван не только и не столько передать объем актуальной информации, сколько передать «объем» и характер настроения, эмоций, чувств.

Вот почему в литературно-художественном тексте успешно используются и прямые значения слов, и переносные, и слова, приобретающие новые значения в новых контекстах, и разнообразные средства художественной выразительности. Слово, как известно, обладает свойством принимать на себя новое или дополнительное значение. В литературе это свойство активно используется. Так как слово многозначно, литературный текст тоже многозначен до такой степени глубины, до какой может дойти читатель, следовательно, можно говорить о **неисчерпаемости художественного текста**.

В эпоху античности считалось, что поэты – вестники богов, что **бытие протекает сквозь слово и сквозь слово исчезает и возрождается**. Шум ветра и шептание трав приходят к человеку через молчание, а от человека – через слово.

Немецкий ученый-философ Мартин Хайдеггер уже в XX в. был убежден, что язык укоренен в молчании, в безмолвии, люди созерцают действительность, стремятся скрыть свои представления о ней и только затем произносят первое слово. Многие современные ученые полагают, что до высказывания (дискурса) было молчание, вслушивание. Только после этого возникает словесное высказывание.

Осознанию смысла подтекстов в художественном произведении помогает умение сосредоточиться на разных способах организации словесного высказывания. Для внимательного читателя важны монологи, диалоги, темп и упорядоченность речи, пауза, восклицания и вопросы, многозначительность высказывания, выраженная многоточиями, словесный эквивалент психологического состояния автора и героев, различные формы молчания и умолчания, звуковые ассоциации. Все это и

многое другое создает *художественную образность литературного произведения.*

Писатели не раз стремились подчеркнуть особенности близких к литературе, но все же отличных от нее видов искусства. Когда Н.А. Заболоцкий пишет:

Любите живопись, поэты,
Лишь ей единственной дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно...

он словно убеждает читателя в превосходстве живописи над другими видами искусства. Между тем и в этом стихотворении, и во многих других Заболоцкому удалось воплотить и «приметы изменчивой души», и другие едва уловимые явления и приметы. Как раз в отличие от других видов искусства литература способна максимально проникнуть во внутренний мир героев, в их психологический статус, да еще и дать психологическое состояние персонажа в масштабной динамике.

Любопытно, что подтекст существует только в словесных искусствах – литературе и тех видах искусства, которые возникли на ее основе, – кино и театре. В искусстве слова подтекст возникает «на стыке» слов или из самих слов.

Одним из первых русских поэтов, размышлявших о назначении поэтического искусства, был В.А. Жуковский. В знаменитом своем стихотворении «невыразимое» поэт говорит о двух типах явлений, которые определяют человеческую жизнь. Это прежде всего внешний мир с его красотой и яркостью —

Что видимо очам – сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката —
Сии столь яркие черты —
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты...

Небо, облака, водоем, берег, красота яркого заката – все это, безусловно, приятно поражает наше воображение. Человек это видит, восхищаясь красотой окружающего мира, и, что существенно для мысли Жуковского, находит нужные слова для обозначения этого круга явлений.

Другой тип не явлений уже, а скорее внутренних состояний, в не меньшей степени определяющих наше существование, связан с бесконечным миром человеческой души:

...Но то, что слито с сей блестящей красотой —
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие создателя в создание —
Какой для них язык?.. Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится
И лишь молчание понятно говорит.

Что это за состояния? то, что делает человека человеком – его чувства и мысли, а именно: движения души, воспоминания о прошлом, любовь к родной стороне, молитва, устремленная к Богу, ощущение одухотворенности всего, что входит в человеческую жизнь. Заметим, что весь этот круг душевных состояний Жуковский относит к области «Невыразимого», к тому, что не принято обсуждать вслух (всуге) с другими, что является предметом глубоко личных, интимных переживаний. «Какой для них язык?» – риторически вопрошает поэт. Нет для них языка, нет слова, они **невыразимы**, – такой подразумевается ответ.

Теперь давайте перечитаем «невыразимое» еще раз и поймем, что явления и состояния, которые Жуковский справедливо полагает неназываемыми, он *назвал*, он *выразил* их языком поэтического искусства.

Отсюда вывод: поэзия существует для того, чтобы *выразить*

невыразимое, литература существует для того, чтобы читателю стал внятен текст со всеми *обертонами смысла*, включая и то, что не выражено словом.

Литературное произведение в силу его многозначности обладает таким качеством, как многозначность *интерпретаций*, ведь каждый человек воображает по-своему одного и того же литературного героя. Даже если писатель точно указывает внешность героя и особенности его поведения, каждый из нас его воспринимает по-разному.

Литературное произведение обладает собственной спецификой и в творческом процессе. Было сделано немало попыток для того, чтобы как-то зафиксировать творческий процесс, разложить его на составляющие. Схема творческого процесса представлялась как ряд последовательных действий: наблюдение писателя над окружающей действительностью, своеобразное рациональное обобщение увиденного, попытка «переложить» это увиденное на язык художественных образов, а затем – перенос «переложенного» на бумагу, длительный процесс поиска нужного слова, авторедактирование и все прочее, что принято называть творческой историей произведения.

Специалисты-текстологи, занимающиеся изучением творческой истории литературного произведения, работают только с текстами во всех их вариантах и редакциях. Они могут увидеть, как шла работа над текстом, как он сокращался или увеличивался, как и когда появлялись новые литературные герои и новые художественные детали и ситуации.

Обращаясь к рукописям и черновикам, работая в писательских архивах, специалисты могут указать прототипы литературных персонажей, найти объяснение переменам сюжета и композиции, перестановкам фраз и отдельных слов. Помогают в этой работе дневники и письма писателей, воспоминания современников, но чаще всего – исследовательская интуиция и литературное чутье.

Однако каким бы высоким классом ни была отмечена работа текстолога-литературоведа, редко когда ему удастся проникнуть за пределы написанного текста, обозначить и прокомментировать «дотекстовый» период работы над произведением.

Как, собственно, писатель «наблюдает» над жизнью, что именно он берет из всего увиденного в произведение, от чего отказывается и почему он это делает? Когда и как созревает поэтическая идея произведения? Когда человек (писатель) осознает, что пришло время рассказать об увиденном читателям? Чем измеряется процесс умственной работы над будущим произведением? Это минуты, часы или годы? Почему так происходит, что один текст рождается у писателя сразу, без длительных поисков, а другой

текст вынашивается десятилетиями?

Черета следующих вопросов кажется еще более сложной. Почему один писатель много и добросовестно трудится, а имя его читательская память отказывается сохранять? Другой пишет легко, успевая получить все жизненные наслаждения, нисколько не заботится о посмертной славе, а она, слава, его находит и хранит его имя веками? И если дело в таланте или даже гениальности, то что это такое?

Вопросы можно множить до бесконечности, но так и не получить ответ на главный: как протекает творческий процесс и почему главные его этапы кажутся необъяснимыми и по сути дела не поддаются никакой регистрации?

Начиная с античной эпохи, на протяжении многих столетий в мировой поэзии живет созданный самими художниками образ Музы. Музы – покровительницы искусств и наук – по разным легендам были дочерьми либо Урана и Геи, либо Зевса и Мнемозины, и их количество колебалось от трех до девяти. Музы любили купаться в источниках, в которых древние греки черпали вдохновение для поэзии и прорицания, поэтому музы стали ассоциироваться с существами, приносящими (доставляющими) вдохновение [\[37\]](#).

Поскольку в античной традиции считалось, что музы жестоки и сурово наказывают тех, кто с ними пытается соперничать, любое проявление милосердия и понимания со стороны муз воспринималось как награда за труды.

В литературе нового и новейшего времени стало принято обращаться не к **музам**, а к **музе**. Поэт считал, что ему покровительствует одна данная конкретная муза, которую он знает и узнает и которая «отвечает» за его творческую работу. Муза являлась поэтам чаще всего в образе прекрасной женщины, легко и непринужденно помогающей творить. Характерные черты «среднестатистической» Музы: она является к поэту тайно, нередко под покровом ночи, она любит поэта, она часто передает ему некий поэтический атрибут, например «семиствольную цевницу» [\[38\]](#), она слушает поэта благосклонно, доброжелательно, с неизменной улыбкой. Такая Муза всем своим обликом напоминает добрую и милосердную учительницу. Не случайно многие поэты признавались, что учатся у Музы: «Прилежно я внимал урокам девы тайной» (А.С. Пушкин).

Творческий процесс у разных писателей протекает по-разному. В мемуарах запечатлены чудачества и прихоти, без которых писатели не садились за работу. Кто-то во время писательской работы держал ноги в

тазу с водой, кто-то пил кофе в больших количествах, одни работали только на заре, другие глубокой ночью, для одного автора творческим импульсом становилось газетное сообщение о происшествии, другой переосмысливал известную народную сказку, третий сосредоточивался исключительно на собственном прихотливом вымысле. В.В. Маяковский, например, признавался, что сначала «вышагивал» ритм стиха и только потом наполнял строчку словами.

Творческий процесс в литературе так же, как и в других искусствах, отмечен озарением, вдохновением, талантом и является во многом процессом сакральным (потусторонним и таинственным), не предполагающим четкой заданности и контролируемости.

В бескорыстном сознании автора парадоксально совмещаются две одновременно существующие, противоположные, разнонаправленные и питающие друг друга потребности. Одна из них – глубокая внутренняя потребность **в тайне**—в тайне свободного вдохновения, рождения, вынашивания, созидания литературного произведения. Потребность в тайне, которая перерастает в отчетливо и горделиво явленный протест против любых проявлений цензурной опеки и контроля. Как писал А.Т. Твардовский:

Я сам дознаюсь, доищусь
До всех моих просчетов.
Я их припомню наизусть —
Не по готовым нотам.

Мне проку нет – я сам большой —
В смешной самозащите.
Не стойте только над душой,
Над ухом не дышите.

И другая потребность – **в публичности**, в сочувственном внимании к своему поэтическому слову, в сопереживании, в том, чтобы быть прочтенным, услышанным, понятым.

Имея в виду прежде всего свои широко известные, популярные детские стихотворения, которым была уготована долгая жизнь и прочная читательская память, С.Я. Маршак в середине прошлого века заключал:

Читатель мой особенного рода:

Умеет он под стол ходить пешком.
Но радостно мне знать, что я знаком
С читателем двухтысячного года!

Раздел 6. Художественный образ и словесно-художественный образ

Художественный образ – основа любого вида искусства.

Читательское воображение и художественный образ.

Мнимая простота писательского труда.

«Повышенная» образность слова в литературе.

Искусство как мышление в образах.

Словесный образ и поэтическая идея (пафос).

Виды и свойства художественного образа.

Искусство – сложнейшее переплетение разнообразных понятий и категорий. Мы обозначили ряд существенных свойств, характерных для всех известных видов искусства. Есть и еще одна универсальная категория, позволяющая увидеть родство между разными искусствами. Это категория **художественного образа**, которая строится на основе некоего условного договора между автором и читателем, зрителем, слушателем – воспринимающей стороной искусства. Категория художественного образа является всеобщей категорией искусства. Это и часть, деталь текста, и сам способ существования художественного произведения.

Уже в древние времена, когда возникли первые произведения искусства, появились теории, объясняющие происхождение искусства и способы отображения действительности в нем. Одной из древнейших таких теорий является теория Аристотеля (IV в. до н. э.) о *мимесисе (подражании)*. Аристотель говорил, что искусство – форма подражания жизни. Позже возникали новые теории, объясняющие соотношение искусства и действительности. Было немало попыток понять смысл этого соотношения.

Все возникшие к нашему времени теории можно разделить на две большие группы. С одной стороны, это группа теорий, доказывающих, что искусство призвано *отражать действительность*, «*продолжать*» ее и ее же *объяснять*. Как правило, авторы этих теорий стремятся дать вполне реалистическое объяснение искусства, показать, что искусство создается в соответствии с замыслом художника, но при этом оно так или иначе вписано в социальный контекст и в той или иной степени изображает существующую реальность.

Процесс создания произведения искусства при этом становится актом вполне сознательным. Этот факт давал основания считать, что творчество

можно поставить на службу определенной идее, а творческий процесс следует подвергать постоянному контролю. Так, например, относились к искусству представители марксистского литературоведения.

Другая группа теорий связана с *идеей бессознательного* в творческом процессе. Считается, что художник-творец работает по наитию и воплощает в своем творчестве лишь созданный в собственном сознании мир. Художественное произведение, возникшее в результате бессознательного художественного акта, может быть абсолютно не связано с социальными запросами, а воплощает лишь творческую волю и фантазию художника.

В России было немало культурологов, искусствоведов и литературоведов, полагавших абсолютным момент бессознательного в художественном творчестве. Среди них особенно выделяется имя Юлия Исаевича Айхенвальда (1872–1928), литературоведа и критика 1910—1920-х годов.

Современное литературоведение придерживается вполне широких взглядов и, определяя границы свободы писателя, особенности его творческого мышления, исходит из *равных возможностей сознательного и бессознательного в художественном творчестве*. Для современного исследователя становится важным и влияние ассоциативного мышления художника на творческий процесс.

Выясняется, что в творческом процессе не все рождается в соответствии с замыслом, строгой художественной логикой. Творческий процесс протекает прежде всего в сфере авторского подсознания. Сознание нередко играет здесь роль подчиненную.

Творческий процесс возникает как бы нечаянно и развивается словно бы наощупь. Наивно полагать, что автор все знает наперед, знает, чего хочет. Он очень часто в процессе творчества попадает в ситуацию, когда ищешь Индию, а обретаешь Америку...

Очень много рождается неожиданно, спонтанно, одна мысль способна вызвать целый ряд ассоциаций. При наблюдении над художественным произведением оказывается, что один и тот же художественный образ может подчеркивать индивидуальные и обобщать типичные черты, вызывать конкретные, четкие представления и мимолетные ассоциации, быть результатом скрупулезной плановой работы писателя и бессознательных его влечений к тем или иным художественным воплощениям. Все это исключительно важно для понимания категории художественного образа.

Художественный образ – основа любого вида искусства. Многие

исследователи полагают, что именно категория художественного образа отличает искусство от других сфер духовной жизни человека. Любое художественное произведение состоит из художественных образов, при этом их количество не поддается подсчету, так как образ возникает на каждом уровне художественного произведения.

Если говорить о литературе, то художественный образ возникает на уровне отдельного звука и звукосочетаний, слова и сцеплений между ними, значащих пауз и ритма. Он возникает на уровне изображения предмета, явления, мимолетного мотива и на уровне художественного постижения пространства, знакового места, временной протяженности.

Образ в художественном произведении возникает в сознании художника, затем он должен появиться в сознании читателя. То есть полноценность художественного образа проявляется только после прочтения и понимания художественного текста.

Иногда художественный образ сравнивают со *знаком*, определяющим значение текста, с ключом, который помогает осмыслить произведение. В некоторых восточных культурах знак становится средством коммуникации, художественный образ воспринимается там как система знаков, вписанных в определенную традицию.

Стихотворение Н. Заболоцкого «Искусство» можно прочитать как небольшой трактат о роли и назначении искусства и о том, для чего поэту необходимы художественные образы.

Дерево растет, напоминая
Естественную деревянную колонну.
От нее расходятся члены,
Одетые в круглые листья.
Собрание таких деревьев
Образует лес, дубраву.
Но определение леса неточно,
Если указать на одно формальное строенье.

Толстое тело коровы,
Поставленное на четыре окончанья,
Увенчанное храмовидной головою
И двумя рогами (словно луна в первой
четверти),
Тоже будет непонятно,
Также будет непостижимо,

Если забудем о его значенье
На карте живущих всего мира.

Дом, деревянная постройка,
Составленная как кладбище деревьев,
Сложенная как шалаш из трупов,
Словно беседка из мертвецов, —
Кому он из смертных понятен,
Кому из живущих доступен,
Если забудем человека,
Кто строил его и рубил?

Человек, владыка планеты,
Государь деревянного леса,
Император коровьего мяса,
Саваоф двухэтажного дома, —
Он и планетою правит,
Он и леса вырубает,
Он и корову зарежет,
А вымолвить слова не может.

Но я, однообразный человек,
Взял в рот длинную сияющую дудку,
Дул, и, подчиненные дыханию,
Слова вылетали в мир, становясь предметами.

Корова мне кашу варила,
Дерево сказку читало,
А мертвые домики мира
Прыгали, словно живые.

Окружающие поэта предметы и явления по его воле превращаются в произведения искусства, переворачивают представления обывателя, делают из были сказку. Важно то, что, по мнению поэта, мир представляет собой круговорот предметов и, будучи названными, определенными словами-образами, эти предметы обретают подлинную жизнь.

Художественный образ различен в разных видах искусства и связан с материалами именно данного вида. В разных видах искусства строение образа различно. Художественный образ может более или менее подробно «реконструировать» предмет, а может полностью уходить от его копирования, представляя собой новое воплощение этого предмета. В музыке, например, художественный образ мало связан с предметной сферой и в большей степени отражает ассоциативную сферу мышления композитора.

Особенностью *словесного художественного образа* является то, что для него нет закрытых областей, он может выходить не только в двухмерное или трехмерное пространство, но и постигать четвертое измерение. Писатель в литературном произведении в состоянии передать и мир красок, и мир музыки.

Замечательный русский писатель XX в. К.Г. Паустовский рассказывает о знаменитой картине художника М.В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею»:

«Для многих этот отрок, этот деревенский пастушок с глубочайшей чистоты синими глазами – белоголовый, худенький, в онучах – кажется олицетворением стародавней России – ее сокровенной тихой красоты, ее неярких небес, нежаркого солнца, сияния ее неоглядных далей, ее пажитей и тихих лесов, ее легенд и сказок. Картина эта – как хрустальный светильник, зажженный художником во славу своей страны, своей России». Живописное полотно в литературном изложении начинает пульсировать новыми художественными смыслами, новыми образами, которые вмещают в себя и все изображенное на полотне, и воспринятое и пережитое писателем.

Литературно-художественный образ, заключающий в себе музыкальное сочинение, еще более сложен. Бетховенская соната № 2, звучащая рефреном в повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет», осмыслена через чувства, возникающие у героини во время звучания музыкального произведения: «Она узнала с первых же аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение. И душа ее как будто раздвоилась. Она одновременно думала о том, что мимо нее прошла большая любовь, которая повторяется только один раз в тысячу лет... И в уме ее слагались слова. Они так совпадали в ее мысли с музыкой, что это было как будто бы куплеты, которые кончались словами: «Да святится имя

Твое».

В словесном художественном образе чередуются различные картины, обращенные к нашему восприятию, они могут поворачиваться к читателю и «зримой», и «слышимой» стороной. В литературном произведении все оживает, движется, дышит, разговаривает, многозначительно безмолвствует. Художественный образ в состоянии передать малейшие движения мысли, чувства, человеческой эмоции, запечатлеть едва уловимые обертоны смысла, тончайшие мимолетные подтексты, не говоря уже о временах года, переменчивой погоде, игре облаков, шуме дождя, искрящемся снеге. Вот стихотворение А.А. Фета:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Этот поэтический шедевр знаком нам с первого класса. Позже мы узнали, что Фет не раз пробовал обойтись в своих стихах без глаголов. А ведь именно они передают в языке действие, движение. Казалось бы, безглагольное стихотворение может лишь фотографически точно передать увиденную картину природы, статичный пейзаж. Но у Фета каким-то чудесным образом все оживает, все движется, снег под полной луной сверкает и переливается.

Происходит это потому, что взятые поэтом существительные не только несут в себе некоторый оттенок «глагольности» (например, слово *бег* является отглагольным существительным, оно само по себе уже выражает движение, да еще и движение быстрое), но еще и потому, что поэт рассчитывает на опыт читателя, на то, что ему тоже приходилось наблюдать вот такую «чудную картину», на наше с вами *образное мышление*.

Так, слово *свет* в сочетании со словами *небес высоких* сразу вызывает поток ассоциаций: *свет небес высоких* не падает с неба, а струится, мерцает, рассеивается, бросая на снег причудливые движущиеся тени, которые то и

дело меняют свои размеры и очертания. Не статичен, а находится в постоянном изменении и движении *блестящий снег*, который искрится, бликует, отражается разноцветными – от ярко-белых до голубоватых и красноватых – блестками.

Как видим, для понимания художественной образности требуется читательское во-ображение. Образ, возникший в сознании писателя, может повториться или не повториться, переосмыслиться или исказиться в сознании читателя. Получается так, что **образным мышлением должен быть наделен не только автор, но и читатель.**

Литературное сочинительство иногда кажется делом очень простым: смотри вокруг себя, записывай, придумывай героев, их диалоги и монологи – и литературное произведение готово. В «Театральном разъезде после представления новой комедии» Н.В. Гоголя двое рассуждают о труде писателя:

«Первый. Рассудите: ну танцор, например – там все-таки искусство, уж этого никак не сделаешь, что он делает. Ну захоти я, например: да у меня просто ноги не подымутся... А ведь писать можно не учившись...

Второй. Но, однако ж. Все-таки что-нибудь он должен знать: без этого нельзя писать...

Первый....Зачем тут ум... Ну, если бы еще была, положим, какая-нибудь ученая наука. Какой-нибудь предмет, которого еще не знаешь. А ведь это что такое? Ведь это всякий мужик знает. Это всякий день увидишь на улице. Садись только у окна да записывай все, что ни делается – вот и вся штука!»

Это обманчивое представление о простоте писательской работы приводило к тому, что люди, едва овладевшие грамотой, тут же принимались за писательский труд. Так, например, случилось сразу после революции 1917 г., когда «в писатели» ринулось огромное количество народу, не обладавшего ни читательской памятью, ни общей культурой, ни особым умением превращать простые обыденные предметы и явления в чудо литературы – всем тем, без чего настоящий писатель не получается.

Тяга к литературному творчеству без особых на то умений и оснований получила название «графоманство». И в наши дни число графоманов не убавляется: их «произведениями» переполнены Интернет-сайты, блоги, газеты бесплатных объявлений со стихами, которые жеманно называют «поздравилками». Происходит это потому, что язык, на котором мы говорим и пишем, представляется общим достоянием. Возникает иллюзия легкости писательского хлеба. Между тем в литературном творчестве не последнюю роль играет *одаренность особым*,

художественным сознанием, способность мыслить художественными образами.

Для литературы важно не каждое слово, а лишь то, которое способно вызвать ответную сочувственную реакцию. В художественной речи благодаря ее образности слово несет гораздо большую нагрузку, чем в речи обыденной. Эту **«повышенную» образность поэтического слова** хорошо чувствуют поэты. Д.С. Самойлов пишет:

И ветра вольный горн,
И шум веселых волн,
И месяца свечение,
Как только стали в стих.
Приобрели значенье,
А так – кто ведал их.

И смутный мой рассказ.
И весть о нас двоих,
И верное реченье,
Как только станут в стих,
Приобретут значенье,
А так – кто ведал их!

То есть поэзия возвращает слову затертое, забытое, не увиденное «непоэтом» значение слова.

Когда потеряют значенье
Слова и предметы,
На землю для их обновленья
Приходят поэты, —

так замечательный автор лирических стихотворений и бардовских песен Н.Н. Матвеева перелагает стихи румынского поэта Тудора Аргези.

Слово в художественном тексте обладает поистине магическими свойствами именно потому, что сознание поэта тяготеет к художественной образности. Художественный образ может рождаться не только в художественной, но и в повседневной бытовой речи. Когда человек о чем-то рассказывает, он вполне может насытить свою речь художественными

образами.

Вместе с тем для обыденной речи наличие художественных образов не обязательно. Для искусства, которое, по мысли Белинского, является мышлением в образах, художественные образы органичны. Если в повседневной жизни человек может использовать, а может и не использовать художественные образы, то **в искусстве мышление без образов невозможно**. Художественный образ – это и язык искусства, и его отдельное высказывание.

Разложить литературное произведение на художественные образы невозможно, они не существуют отдельно, сами по себе. Б.Л. Пастернак писал: «...образ входит в образ...». Каждая образная деталь в произведении воспринимается только через общий контекст, а общий образный контекст складывается из художественных деталей.

Художественный образ является сложнейшим понятием в связи с ускользающей сущностью этого предмета: художественный образ не может быть полностью объяснен в силу своей неисчерпаемости и зыбкости границ.

Интересно, что одни исследователи говорят о художественном образе как феномене, придающем искусству некоторую *гиперболичность*, поскольку художественный образ преувеличивает значение предмета, делает его особо ценным объектом, даже если это Миргородская лужа у Гоголя.

Другие (например, Д.С. Лихачев), напротив, считают, что образность способствует тому, что искусство представляет собой *литоту* (намеренное преуменьшение объекта) и что искусство недоговаривает и тем самым заставляет людей догадываться о целом, а затем восхищаться этим целым как своей догадкой.

Образность можно понять как язык искусства. Для создания художественных образов писатель использует огромный арсенал *средств художественной выразительности*. Однако их отсутствие не означает, что образ не создан. Напротив, наблюдать за тем, как формируется художественный образ на «ровном» месте обычной повседневной лексики, неброского синтаксиса, заурядного звучания особенно интересно.

Как рождается художественный образ в поэтической строке?

Один из основоположников современного литературоведения В.Г. Белинский полагал, что художник (поэт) должен испытать не только озарение, вдохновение, которые приходят свыше, но и пройти через творческие муки, сопоставимые с муками, сопутствующими деторождению.

«Чем выше поэт, тем оригинальнее мир его творчества, – и не только великие, даже просто замечательные поэты тем и отличаются от обыкновенных, что их поэтическая деятельность ознаменована печатью самобытного и оригинального характера. В этой характерной особенности заключается тайна их личности и тайна их поэзии. Уловить и определить сущность этой особенности значит найти ключ к тайне личности и поэзии поэта», – пишет Белинский [\[39\]](#).

Фактически Белинский подталкивает нас к тому, чтобы попытаться разгадать тайну каждого большого поэта через понимание особенностей («особности») творческого процесса. Важной составляющей этого процесса Белинский считает «могучую мысль», овладевшую поэтом. Но этого, с точки зрения великого критика, недостаточно. Ведь мысль, даже очень глубокая, может прийти в голову любому человеку, особенно тому, кто обладает философским складом ума и характера. Но тогда «у того, кто не поэт по натуре, пусть придуманная им мысль будет глубока, истинна, даже свята, – произведение все-таки выйдет мелочное, ложное, фальшивое, уродливое, мертвое, – и никого не убедит оно, а скорее разочарует каждого в выраженной им мысли, несмотря на всю ее правдивость!»

Какая же мысль, по мнению Белинского, может стать «живым зародышем живого создания»? Такой мыслью может быть только **мысль поэтическая!** Вот эта поэтическая мысль, поэтическая идея и движет истинным художником на пути создания произведения.

Эту силу, эту страсть, овладевшую художником, Белинский называет **пафосом**. «В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею, – и он созерцает ее не разумом, не рассудком, не чувством и не какою-либо одною способностью своей души, но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия, – и потому идея является, в его произведении, не отвлеченною мыслью, не мертвою формою, а живым созданием, в котором живая красота формы свидетельствует о пребывании в ней божественной идеи и в котором нет черты, свидетельствующей о сшивке или спайке – нет границы между идеею и формою, но та и другая являются целым и единым органическим созданием» [\[40\]](#).

Итак, единство поэтической идеи и поэтической формы, выношенное и рожденное в муках в результате божественного озарения и творческой страсти, – таковы в общих чертах этапы творческого процесса, который ведет к созданию художественной образности.

Посмотрим, как эти этапы осмысливаются самими поэтами. В

творческом наследии А.А. Ахматовой есть знаменитый цикл стихов «Тайны ремесла». Первые два стихотворения из этого цикла названы «Творчество» и посвящены как раз творческому процессу:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук, —

так начинается это стихотворение, и так хрупко и чутко ощущается поэтом загадочный процесс творчества.

Что может служить первотолчком? Молчание, тишина, жалобы и стоны или грохот, гром? Неясные и неузнанные (тайные – чьи?) – голоса? И какой-то один – все победивший – звук должен возникнуть из этой неясной звуковой сумятицы, из этого причудливого звукоряда, чтобы вдруг помочь поэту обрести удивительную внутреннюю готовность к творческому созданию?

Вторая половина ахматовского стихотворения лишь частично дает ответы на наши наивные вопросы:

Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, —
Тогда я начинаю понимать.
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Из массы неясных, трудно расчлененных звуков рождается один, он отчетливо слышен, поскольку вокруг воцаряется абсолютная тишина. Тихо так, что становятся слышны уже другие звуки, в принципе не подвластные человеческому уху. Но если звук растущей травы нам хоть и не дано

услышать, но все-таки дано представить в собственном воображении, то шаги-позывные идущего по земле лиха (т. е. беды, несчастья) дано воспринять только поэту. Из этой невероятной мелодии начинают складываться рифмованные слова, и, кажется, они просто кем-то надиктованы.

Мы взялись за весьма неблагоприятное дело – за буквалистское растолковывание того, что подобному толкованию не подчиняется и всячески этой процедуре противится. Но где же здесь поэтическая идея, о которой говорит Белинский? В чем она заключена? А главное – как различить этапы творческого процесса? Откуда берутся стихи, как рождаются?

На эти вопросы отчасти отвечает второе стихотворение Ахматовой, помещенное под заглавием «творчество». Может быть, впервые в русской поэзии именно в этом стихотворении сделана попытка представить реестр слов и понятий, **словесных художественных образов**, создающих поэтический текст.

Вступая в полемический диалог с многими предшественниками и современниками, потрудившимися на поэтической ниве, Ахматова создает собственный поэтический словарь. Не небо и звезды, не туманы и далекие континенты, не морские просторы и экзотика далеких путешествий становятся, с точки зрения Ахматовой, предметом главных поэтических переживаний:

Мне ни к чему одические рати
и прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запахсвежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Представить себе лопухи, лебеду и плесень в качестве поэтических объектов? В этом стихотворении Ахматова не только дерзко раздвинула рамки искусства, обозначив в качестве предметов высокой поэзии весь – без исключения – окружающий мир, но и сделала важное открытие, объяснив любителям поэтического слова, что стихи могут «вырасти» из любого наблюдения, переживания, состояния, чувства.

Виды словесно-художественных образов в литературе зависят от того, на каком уровне, «этаже» художественного текста они находятся. Это могут быть: звуковые образы (ассонансы и диссонансы, звукоподражания, аллитерация и др.), словесные образы (различные виды метафор, гиперболы и литоты, сравнения и уподобления, эпитеты и др.), образы, созданные на синтаксическом уровне текста (повторы, восклицания, вопрошения, инверсии и др.), образы, созданные на уровне мотива литературного произведения, образы литературных персонажей, образы природы (пейзаж), образы вещей (интерьер).

Различают художественные образы и по эстетической тональности: трагические образы, комические образы, сатирические образы, лирические образы. При этом следует иметь в виду способность художественных образов к разрастанию и соединению с другими образами.

Принято считать, что образы людей в литературном произведении обладают такими свойствами, как соединение индивидуальных и типических черт, внешнего рисунка и психологического наполнения. Стоит обращать внимание на такие образные средства, применяющиеся при создании образа человека, как гротеск, ирония, сарказм. В научной литературе встречаются попытки расположить художественные образы и по принципу их универсальности: национальные, общечеловеческие, социальные.

В искусстве отражен опыт многих поколений, но при этом каждый художник творит свой собственный мир. Литература – один из многих видов искусства, но это особое – словесное искусство, и поэтому литература стоит особняком среди других видов искусства.

Раздел 7. Понятие о литературных родах и жанрах

Понятие о литературных родах: три рода литературы.

Эпический род и его жанры. Драматический род и его жанры.

Лирический род и его жанры.

Жанр как категория литературной памяти. «Особные» жанры.

С тех пор как существует искусство слова – литература, было сделано множество попыток понять, как взаимодействует это искусство с действительностью. Еще в далекой античности Аристотель, который полагал, что искусство является подражанием действительности, писал о трех основных способах подражания: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер. Или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

Аристотелем и другими античными мыслителями впервые были определены три рода литературы, названные эпическим, лирическим и драматическим родами.

Философская и литературоведческая мысль, связанная с изучением этого вопроса, с тех пор претерпевала значительные изменения. Появлялись капитальные труды Гегеля, Белинского, научные концепции литературных родов и жанров рождались и в XX в. Однако представление о том, что все литературные произведения, в какие века и в каких странах они бы ни создавались, можно отнести к одному из трех литературных родов, существенных изменений не претерпело.

Как любая классификация, деление литературных произведений на три категории по принадлежности к тому или иному литературному роду является достаточно условным. Литературу как один из видов искусства вообще трудно распределять по клеточкам своеобразной менделеевской таблицы. В мире литературы все переменчиво, подвижно, не подвластно раз и навсегда установленным правилам. Уловить и объяснить литературное явление, пожалуй, сложнее, чем явление, наблюдаемое в иных науках. Почему так происходит?

Во-первых, потому, что каждое художественное произведение множеством тончайших видимых и невидимых нитей привязано к своему историческому времени, а культурные пласты-контексты переменчивы и не могут буквально, дословно повторяться в других эпохах. Внутреннее

самочувствие писателя XX в. не может развиваться по тем же неписанным законам, которые в силу многих причин свойственны, скажем, литераторам века XVIII.

Во-вторых, каждый человек воспринимает мир по-своему, и эстетические отношения между человеком и миром всегда складываются по-разному. Литература то и дело «сдвигает» представления читателей о *норме, каноне, типе письма*. Настоящие открытия в искусстве совершаются как раз на преодолении канона, на отказе от эстетического манифеста, на выходе из эстетических рамок сложившейся поэтической школы.

В-третьих, одна и та же проблема, волнующая современников, у каждого писателя будет воплощаться по-разному, особым образом.

В-четвертых, поэзия, искусство слова никогда не настаивает на тиражировании, на необходимости применения в жизни тех или иных писательских «рецептов». Каждый случай для литературы частный, каждый акт художественного познания индивидуален. Сколько бы ни писали о любви, но в одном случае любовное чувство переживает госпожа Бовари, в другом – Татьяна Ларина, а в третьем – мадам Грицацуева.

В-пятых, существует множество переходных литературных форм, разнообразных писательских поисков, произведений, «выбивающихся» из общих правил – все это в известной степени нарушает классификацию, делает границы между литературными родами неясными и зыбкими.

Есть и в-шестых, и в-седьмых, и в-восьмых. Вместе с тем при всем капризном нежелании подчиняться законам и правилам литература одновременно все-таки тяготеет и к некоторой упорядоченности. Не случайно произведения, написанные в разные эпохи и разными авторами, группируют, объединяют, находя при этом какие-то общие основания.

Нарушение границ не приводит к их *разрушению*, общие черты литературных родов сохраняются, выглядят вполне устойчивыми, переходя из века в век и сохраняясь в памяти искусства. Эта относительная устойчивость художественных систем позволяет нам сегодня читать и понимать античные трагедии, средневековые плутовские романы, любить искусство примитива, картины старых мастеров, понимать музыку, написанную двести лет назад.

В основе большинства классических представлений о литературных родах лежит мысль о различных способах постижения художником действительности. Вслед за Гегелем Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» ^[41] полагал, что существует три таких способа: изображение внешней по отношению к художнику действительности (эпический род), изображение внутреннего мира художника (лирический

род), изображение разлада художника с внешним миром (драматический род).

Эпический род. Уже по самому названию мы видим, что этот род литературы связан с эпосом, т. е. речью, рассказыванием. Поэтому «рассказывание», повествовательность являются важной отличительной чертой эпического рода.

Повествование в эпическом роде может охватывать и прошлое, и настоящее, и даже будущее время, но повествователь, автор, рассказчик чаще всего является внешним наблюдателем происшедших или происходящих событий. Автор фиксирует в своем произведении внешний по отношению к нему мир, т. е. автор отделен от изображаемых событий временем или (и) пространством. При этом автор может быть бесстрастным регистратором событий, а может давать им эмоциональную оценку.

Автор эпического произведения изображает *поток происходящих событий*, подчиняя их логике собственного рассказа, вправляя их в придуманную композицию произведения. Рассказывая о ком-то или о чем-то, автор эпического произведения по ходу повествования описывает предметы, вещи, природу, человека.

В связи с этим основой любого эпического произведения является **повествование** (последовательный рассказ о событии или событиях) и **описание** (портрет, пейзаж, интерьер). Описывая людей или предметы, автор эпического произведения постепенно (с разной скоростью, predetermined замыслом) продвигается на пути повествования.

«Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит путевыми записками о Грузии...» – так начинается повесть «Бэла» из лермонтовского романа «Герой нашего времени». Перед нами образец повествования, которое ведется от имени автора. Вот другой фрагмент этого произведения, где дано описание одного из главных персонажей романа – Максим Максимыча: «На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с закавказским солнцем...»

Безусловно, в эпическом произведении могут встречаться монологи, диалоги героев, их письма, дневники, воспоминания, но все эти элементы вплетены в повествовательно-описательную основу текста.

Иногда автор позволяет себе *отступления* от основного повествования. Они могут называться лирическими, публицистическими, философскими отступлениями. Тем не менее, несмотря на отступления, повествовательно-

описательная основа сохраняется. Поэтому при анализе эпического произведения вполне уместно использовать такие слова-понятия, как «автор описывает» и «автор повествует».

Основные жанры эпического рода разделяются по одному очень простому и понятному основанию. Критерий для разделения жанров эпического рода – объем произведения. При этом важен не только объем текста, но и масштаб разворачиваемых событий, и количество героев, и разнообразие мотивов. Очевидны жанровые различия между чеховским рассказом «Ионыч» и романом-эпопеей Л.Н. Толстого «Война и мир». Известны такие жанры эпического рода:

- эпопея;
- роман с его жанровыми разновидностями;
- повесть;
- рассказ (в европейской традиции чаще используется термин «новелла»);
- эпическая поэма;
- басня.

Литературовед различает не только роды и жанры литературы, но и типы высказывания, среди которых самыми основными считаются *стихи и проза*. Так вот среди эпических произведений можно найти и те, которые написаны прозой, и стихотворные произведения. Например, практически все стихотворения, написанные для детей, являются эпическими произведениями, поскольку в них отмечаются такие признаки эпического рода, как событийность, повествовательность, описательность.

Драматический род связан с понятием «действие». Само слово «драма» и есть «действие». Драматический род считается синтетическим, поскольку связан не только с литературой, но и с театральным искусством. Белинский считал, что драматический – высший род искусства. Действие в драме всегда происходит на глазах у публики по принципу «здесь и сейчас». И даже когда на сцене представлены хроники из средневековой жизни, зритель воспринимает представленное только в настоящем времени.

Важной особенностью драматического рода является видимое отсутствие автора. Действие движется исключительно монологами и диалогами персонажей. Авторское присутствие на сцене исключено, в пьесе автор выполняет подчиненную роль: он предлагает список действующих лиц с более или менее подробными комментариями и дает короткие или чуть более подробные *ремарки* для режиссера и актеров – так называемые авторские ремарки.

Главным средством характеристики персонажей является их

автопрезентация и их реплики по поводу других персонажей. Зритель или читатель по высказываниям персонажей, особенностям их речи, словаря, грамматики составляет для себя впечатление обо всех участниках драматического сочинения. Вот почему, подготавливая аналитический комментарий к драматическому тексту, мы в первую очередь должны обратиться к речевым рисункам. Речь героев, реплики, монологи, диалоги, полилоги раскрывают и особенности характера человека, и его настроение, дают представление о социальной принадлежности героя.

Герои драматического произведения «самоуправляются», говорят, действуют, создавая определенное **конфликтное напряжение**, которое чаще всего и движет действие (драму). Анализ цепочки конфликтов, лежащих в основе действия, роль каждого персонажа в этой цепочке и составляют цель аналитического комментария к драматическому произведению.

Конфликт в драматическом произведении может быть открытым, жестким (социальный конфликт, любовный, нравственный, семейный) или скрытым, внутренним (психологическим). Иногда это конфликт героя с самим собой.

Традиционно основными жанрами драматического рода называют *трагедию, комедию и драму* как одну из жанровых разновидностей драматического рода.

Трагедия – жанр драматического рода, предполагающий глубокий, неразрешимый конфликт главного героя со средой, в результате чего происходит гибель главного героя, смертью своей утверждающего идеалы, за которые он боролся.

Комедия – жанр драматического рода, где происходит конфликт положительных героев с отрицательными и где в результате порок наказан, а добродетель торжествует.

Такая четкая иерархия жанров драматического рода возникла еще в античной литературе и была теоретически обоснована и углублена в литературе классицизма. В литературе нового и новейшего времени и трагедия, и комедия претерпели существенные изменения, появился и широко распространился третий жанр драматического рода – драма. Белинский говорит о том, что «герой драмы – сама жизнь». Действительно, в драме возможно сосуществование и трагедийных, и комедийных элементов, а сюжетную основу произведений составляют ситуации, приближенные к реальности.

В литературе классицизма для произведений драматического рода существовали свои требования, которым подчинялся драматург. Действие

трагедии или комедии должно было происходить в течение одних суток, внутри одного помещения, действие должно было идти однолинейно от завязки к развязке. Эти драматургические принципы классицизма называли единством времени, места и действия. В современной драме эти требования отсутствуют, в пространственно-временном отношении она свободна.

Произведения драматического рода могут быть написаны в стихах и в прозе. Так, драматические сочинения А.Н. Островского, А.П. Чехова, М. Горького, М.А. Булгакова написаны прозой. Однако и в мировой, и в русской литературе существует немало произведений драматического рода, написанных в стихотворной форме. Вспомним, например, комедию А.С. Грибоедова «Горе от ума». В XVIII в. огромной популярностью пользовались стихотворные трагедии и комедии А.П. Сумаркова, Я.Б. Княжнина, П.А. Плавильщикова.

Следует заметить, что в современной речевой практике нередко смешивают понятия «драматический» применительно к драматическому роду и «драматический» применительно к жизненным (бытовым, социально-политическим и т. д.) ситуациям или обстоятельствам, представляющимся сложными, напряженными, мучительными. Путаница в разных значениях этого слова приводит к тому, что литературных персонажей, попавших в «драматические» жизненные обстоятельства, причисляют к персонажам произведений драматического рода.

Так, например, герой романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» Раскольников не может быть назван драматическим героем, хотя его судьба действительно драматична. Роман Достоевского относится к эпическому роду. Когда речь идет о персонажах произведений драматического рода, уместно использовать следующие формулы: «комедийный персонаж» (например, о Хлестакове), «трагическая героиня» (например, о Катерине Кабановой), «герой комедии «Горе от ума» (например, о Чацком).

В произведениях **лирического рода** автор погружен в себя, в свое душевное пространство, и все явления и события внешнего мира в лирике воспринимаются исключительно через призму авторской субъективности. Кстати, Белинский в знаменитой работе о литературных родах лирический род называет «царством субъективности». Крупнейший в нашей стране специалист по изучению лирического рода литературы Лидия Яковлевна Гинзбург (1902–1990) замечала: «По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном... своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека...» [\[42\]](#)

Лирическое произведение – монолог автора о самом себе, о собственных чувствах, мыслях и переживаниях. Все богатство и весь драматизм окружающего мира передаются в произведении лирического рода исключительно через авторское восприятие. Поэтому в лирике как ни в каком другом литературном роде важно такое понятие, как **настроение**. Ведь одно и то же явление природы, одни и те же социальные катаклизмы, взятые в один и тот же момент времени, могут быть принципиально по-разному осмыслены в зависимости от состояния души и общего мировосприятия автора.

Именно поэтому у Есенина появляется «розовый конь», у Блока «синие снега», а у Цветаевой «белокурый туман». Субъективность взгляда на природу вещей, явлений и событий, свойственная лирике как литературному роду, связана с глубоко индивидуальным, личностным началом всех лирических жанров. В лирическом образе практически не бывает обобщения, типизации, поскольку автор категорически к этому не стремится, любое «обобществление» чувства отвергается поэтом-лириком.

Если в эпическом произведении фиксируется поток неких событий, то в лирическом – поток мыслей и чувств, иначе говоря, *поток авторского сознания*. Важно заметить, что поток чувств не может быть передан с помощью повествования, а само чувство, строго говоря, не может быть описано.

...Но людям я не делал зла,
И потому мои дела
Немного пользы вам узнать,
А душу можно ль рассказать? —

говорит лермонтовский Мцыри. Иными словами, «дела» (события) рассказать можно (только надо ли?), «а душу можно ль рассказать?». Нет, ответим мы, душу рассказать нельзя. Так же как нельзя рассказать (повествовать) любовь, счастье, покой или ярость, страданье, скорбь...

В лирическом произведении, как правило, отсутствует событие внешней жизни, здесь нет ни исторического факта, ни социального или природного явления, «взятого» отдельно от авторского переживания. Любой предмет, действие, любая конкретика внешнего мира становятся лишь поводом для демонстрации авторского переживания, авторского отношения, авторского чувства. Вот знаменитое стихотворение С.А. Есенина:

Белая береза
Под моим окном
Принакрылась снегом,
Точно серебром.

На пушистых ветках
Снежною каймой
Распустились кисти
Белой бахромой.

И стоит береза
В сонной тишине,
И горят снежинки
В золотом огне.

А заря, лениво
Обходя кругом,
Обсыпает ветки
Новым серебром.

Было бы неправильно указывать на то, что в этом стихотворении поэт «описывает» березу зимой. Это вполне реальное дерево, которое каждый из нас хорошо себе представляет, вырастает не из наших общих представлений о березе – «лиственном дереве с белой корой», а из тех образов, которые родились в поэтическом сознании именно Есенина. Это мы чувствуем не только из-за строчки «белая береза под моим окном», но и благодаря собственно есенинскому видению, жизнеощущению. Это авторские сравнения и метафоры («принакрылась снегом», «снежною каймой», «в сонной тишине»), и олицетворение, которое всегда несет ярко выраженные черты авторской индивидуальности («заря, лениво обходя кругом»), но главное – это общее настроение стихотворения, созданное его ритмом (трехстопный хорей), выбором словесного рисунка (обилие эпитетов) и интонацией (напевной, неторопливо-констатирующей, подкрепленной точками в конце каждой строфы). В связи с этим можно говорить, что это стихотворение не «о березе», а о том, какое лирическое чувство переживает поэт, видя эту березу или вспоминая ее, проникновенно думая о ней. Переживание выходит в лирическом произведении на первый план, в то время как описание и повествование

отсутствуют.

Мы пришли к очень важному выводу: **в произведениях лирики описание и повествование отсутствуют**. Комментируя лирическое произведение, мы испытываем некоторую нехватку таких аналитических «подпорок», как привычные выражения «автор описывает» и «автор повествует». Вполне корректные при анализе эпического произведения, эти выражения абсолютно неприменимы к тексту лирическому.

Как же быть начинающему исследователю – автору сочинения, доклада, реферата о лирических произведениях? Здесь на помощь должны прийти исследовательская интуиция, литературный вкус и понимание природы лирического произведения. Поскольку лирический текст представляет собой своеобразную лирическую исповедь, концентрированно воплощающую «душу» автора, т. е. его настроение, чувство, мысль, аналитический комментарий должен быть насыщен словами, так или иначе передающими внутренний мир автора, его психологическое состояние.

Попробуем сконструировать такой словарь: автор чувствует, радуется, огорчается, приветствует, восхищается, переживает, страдает, страдает, умиляется, думает, восторгается, любит, ненавидит, презирает, признается, он сосредоточен, погружен, вынужден, спокоен, взволнован, открыт, умиротворен, горд, подавлен...

Очевидно, что наш аналитический словарь далеко не полон, абсолютно исчерпывающим он и быть не может. Однако перечень слов, обозначенных здесь, будет всякий раз расширяться и дополняться за счет собственных представлений исследователя о конкретном лирическом тексте.

Произведение лирического рода требует особенно деликатного обращения. Анализируя текст лирического стихотворения, мы можем, сами того не желая, разрушить его хрупкую ткань. К такому разрушению нередко приводит похвальное в целом стремление в обязательном порядке, до конца, до доньшка исчерпать смысл лирического произведения. В том случае, когда начинающий исследователь идет по пути поисков исключительно логико-понятийных смыслов стихотворения, текст начинает активно сопротивляться такому насилию и не поддаваться аналитическому комментарию.

Анализируя текст, мы нередко переходим на прозаический пересказ стихотворного произведения, огрубляя, а иногда и до смешного вульгаризируя поэтический смысл.

Еще большей деликатности требует обращение к образу автора

лирического произведения. Литературоведы в связи с этим посчитали нужным ввести термин, помогающий обезопасить лирический текст от вульгарного вторжения в него. Этот термин необычный, потому что является во многом порождением не столько самой литературы, сколько результатом представления об этических нормах литературоведческого анализа.

В 1920-е годы в российском литературоведении появилось понятие **«лирический герой»**, автором которого стал крупнейший теоретик литературы Юрий Николаевич Тынянов (1894–1943) и которое позволило многим поколениям исследователей проявлять свое повышенно тонкое и уважительное отношение к авторам лирических произведений.

Речь идет о том, что у каждого литературного произведения есть так называемый *биографический автор* – реальный человек, создавший данный текст. Это человек, чье имя стоит на обложке книги и кто имеет реальное имя и реальную биографию.

Поскольку лирическое произведение обращено к самым сокровенным, интимным, хрупким сторонам человеческой жизни – к тому, что человек свято хранит в глубинах души и памяти, – к любви, разочарованиям, горестям, страстям, дружескому участию, одиночеству, очень сложно (а подчас и бестактно) напрямую приписывать эти чувства имяреку – реальному автору стихотворения. «Разбирая» лирическое стихотворение, исследователи часто прибегали к пристрастному «разбору» – анализу всевозможных деталей реальной биографии поэтов, при этом попадая подчас в конфузные положения.

Лирическое произведение до такой степени раскрывает тайники человеческого сознания и затрагивает такие стороны существования, бытия человека, что возникает невольное и наивное желание поставить даже знак равенства между автором стихотворного сочинения и теми переживаниями, о которых он пишет. В советской России 1920-х годов появилось даже немало графоманских исследований, в которых по лирическим переживаниям восстанавливалась реальная биография поэта.

Вот как в комическом ключе эту ситуацию путаницы описал Саша Черный в стихотворении 1909 г. «Критику»:

Когда поэт, описывая даму,
начнет: «Я шла по улице.
В бока впился корсет», —
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт.

Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт – мужчина. Даже с бородою.

«Лирический герой» – условная фигура, придуманное лицо, которому передоверяется судьба и переживания «биографического автора». Поэтому, когда мы говорим, что «лирический герой Пушкина признается в любовном чувстве» или «лирическая героиня Ахматовой размышляет о безответной любви», мы тем самым заслоняем поэтов от грубого, нелепого, бестактного вторжения в их личные чувства и переживания.

Если жанры эпического рода отличаются друг от друга объемом изображенного, то **жанры лирики** различают по *основной тональности*, по эмоциональному звучанию лирических произведений, по тому настроению, которое в произведении преобладает. С незапамятных времен среди лирических жанров различают гимн и эпиграмму, послание и эпитафию, сатиру и лирическую поэму.

В литературе нового и новейшего времени, когда явно просматривается тенденция к постоянному переходу жанровых границ, слиянию и видоизменению жанров, в чистом виде названные жанры появляются все реже и реже. Чаще всего поэты обращаются к такому лирическому жанру, который соединяет в себе приметы разных жанровых образований и который удобно определять достаточно обобщенным и нечетким термином – «лирическое стихотворение».

Однако мы не упомянули еще два лирических жанра, известных поэзии всех времен и всех стран – по существу, с античных времен и почти до наших дней. Во все времена существования лирики ее ведущими жанрами считались *элегия* и *идиллия*. Эти два жанра как нельзя более полно выражают два доминантных человеческих переживания: элегия – лирика грусти и печали и идиллия – лирика радости и умиротворения – два главных полюса, к которым то и дело тяготеют наши чувства.

Радость и грусть сменяют друг друга не только со сменой человеческого возраста, но и сопутствуют человеку в течение короткого времени, например в течение дня. При этом радость может быть неожиданной, нечаянной, со слезами на глазах, а грусть и печаль – светлыми, полными ожидания перемен к лучшему. Лирика как самая восприимчивая часть литературы стремится выразить самые разнообразные оттенки этих чувств.

Так же, как другие лирические жанры, идиллия и элегия в чистом виде в литературе XIX–XX вв. практически не встречаются. Даже когда Пушкин

или Некрасов дают своим лирическим произведениям жанровое обозначение «элегия», на самом деле можно говорить о произведениях с преобладающей элегической тональностью, но не об элегиях в первородном смысле этого термина. Тем не менее элегические и идиллические ноты, настроения, интонация активно бытуют в современной поэзии.

Поэтому, обращаясь к пониманию лирических произведений, мы стремимся увидеть в них неповторимые черты, придающие текстам элегическое или идиллическое звучание. Косноязычно звучащие фразы «Это стихотворение грустное» или «Это стихотворение радостное» необходимо заменить другими, более точно отражающими художественный мир произведения.

В исследовательском словаре при этом появятся такие выражения, как «элегическое звучание», «элегическая интонация», «элегические чувства», «элегические строки», «элегический финал стихотворения» и т. д. Аналогично следует использовать и выражения со словом «идиллический». Нередко поэт использует в одном произведении и элегические, и идиллические мотивы. В этом случае совершенно корректно можно говорить о смене настроений в стихотворении или о динамике поэтического чувства от идиллического к элегическому.

Диалектику элегического и идиллического в рамках одного лирического произведения можно рассмотреть на примере знаменитого стихотворения А.А. Фета.

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, – но только песня зреет.

Это стихотворение, хорошо знакомое нам еще с начальной школы, много раз становилось объектом литературных пародий и перепевов. Текст первых строк находится буквально на поверхности нашей памяти, и это обстоятельство становится помехой для *перечитывания* углубленного понимания этого произведения. Между тем праздничная идиллическая интонация этого стихотворения связана здесь не с какими-то особыми событиями или обстоятельствами жизни лирического героя. С ним, как кажется на первый взгляд, вообще ничего не произошло. Он даже не влюбился! Его чувство к ней устойчиво и стабильно, оно подтверждено взаимностью, а значит, и вполне надежно: «душа *все так* жесчастью и тебе служить готова». С чем тогда связана эта душевная приподнятость, ощущение счастья, переполняющее лирического героя? По-видимому, общее настроение стихотворения зависит от редкого умения увидеть радость в повседневных событиях, явлениях природы, окружающего мира.

«Я пришел к тебе с приветом рассказать» – не о том, что случилось нечто невероятное, необычайное, такое, что никому и никогда видеть не доводилось. «Я пришел к тебе с приветом рассказать» то, что мы с тобой видим ежедневно, но порой не замечаем в житейской суете, когда эти, казалось бы, незначачие мелочи закрываются от нас куда более важными – бытовыми и деловыми – проблемами. На самом же деле именно эти мелочи и мимолетности – «солнце встало», «оно горячим светом по листьям затрепетало», «лес проснулся», «весь проснулся, веткой каждой», «каждой птицей вострепнулся» – и есть главное, и есть самое желанное в жизни человека. Именно чудо каждой ветки, каждой птицы, каждого дня становится предметом идиллической медитации поэта. Это чудо как чудо человек может осознать не во всякий момент времени, а лишь тогда, когда его душа стремится к полюсу идиллии.

Тот же Фет в другом своем стихотворении избирает принципиально другой интонационный строй.

Непогода – осень – куришь.
Куришь – все как будто мало.
Хоть читал бы, – только чтение

Подвигается так вяло.

Серый день ползет лениво,
И болтают нестерпимо
На стене часы стенные
Языком неутомимо.

Сердце стынет понемногу,
И у жаркого камина
Лезет в голову больную
Все такая чертовщина!

Над дымящимся стаканом
Остывающего чаю,
Слава Богу, понемногу,
Будто вечер, засыпаю...

Очевидно, что определяющим здесь становится мотив тоски, одиночества. Заметим, что эти слова поэт не употребил в стихотворении ни разу. Однако в тексте мы находим целый ряд примет, подчеркивающих именно это состояние человека. «Вяло» подвигающееся чтение, «серый день», который ко всему прочему неторопливо «ползет», стынувшее сердце и остывающий стакан чаю – все это вместе с ритмом четырехстопного хорея, постоянно нарушаемого в начале строк пиррихиями (непоГОда, хотьчиТАЛбы, подвигАется, серыйДЕНЬ), создает грустное, элегическое настроение.

Первая строчка стихотворения выстроена совершенно непривычно для Фета, любившего создавать стихотворные строфы из одних только существительных: («шепот, робкое дыханье, // трели соловья, // Серебро и колыханье // Сонного ручья...»). Привычное начало – два существительных, резко и броско обозначающих мир вокруг лирического героя – и неожиданный переход к его настроению и состоянию, выраженный (дважды!) глаголом «куришь», использованным во втором лице. Такие глагольные формы «куришь», «хоть читал бы» обращены лирическим героем стихотворения к самому себе. Все эти грамматические поэтизмы позволяют прикоснуться к внутреннему миру человека, от лица которого представлен лирический монолог, и осознать эмоциональную доминанту текста как элегическую.

Лирические произведения могут быть написаны прозой: знаменитые тургеневские «стихотворения в прозе», лирические зарисовки К.Г. Паустовского, исполненные лиризма прозаические произведения Б.Л. Пастернака. Тем не менее подавляющее большинство лирических произведений написано в стихах, поэтому для автора особенно важна ритмическая организация текста. Ю.Н. Тынянов говорил о тесноте стихового ряда, о том, что ритм во многом определяет поэтический смысл стихотворного сочинения. Эта область литературы относится к большому и важному разделу науки, который называется «*Стиховедение*».

Итак, разделение литературы на роды и жанры – достаточно условная классификация, так как каждое литературное произведение индивидуально и неповторимо. И даже если произведения можно возвести к определенным жанрам, отличий между ними будет больше, чем сходств.

Слово «**жанр**» французского происхождения (**genre** – к нему тяготеют такие слова, которые подразумевают родственность, семейность связей: **ген**, **генетика**, **генеалогия**). Само слово «жанр» указывает на происхождение литературного произведения, на его фамильную принадлежность, т. е. на генеалогию. Жанр – то, что роднит данное литературное произведение с множеством других литературных произведений, написанных другими авторами и, возможно, в другие эпохи. Если уподобить литературное произведение человеку, то можно сказать, что у него есть имя (название произведения), отчество (указание на авторство текста) и фамилия (жанр).

Именно поэтому крупнейший российский философ и филолог XX в. М.М. Бахтин (1895–1975) считал, что жанр является **категорией литературной памяти**.

Жанр, безусловно, несет в себе черты той или иной эпохи, впитывает в себя особенности индивидуального стиля писателя. И тем не менее некие устойчивые признаки литературного жанра преодолевают века и расстояния.

Насколько различны истории, положенные в основу героического эпоса: «Илиада», «Беовульф», «Песнь о Роланде». Но в каждом из этих произведений мы находим устойчивые общие черты жанра.

Например, басни Эзопа, Лафонтена, Крылова написаны в разные эпохи и в разных странах, но у них есть общие черты, дающие им одну общую «фамилию»: жанр басни. Любая басня композиционно двучастна: иносказательный рассказ о каком-то событии и мораль. В баснях чаще всего действуют животные, птицы, рыбы, предметы, наделенные человеческими качествами. Басня, как правило, несет в себе ироническую

или сатирическую оценку персонажей и написана с использованием сниженных бытовых стилизованных элементов. Басне свойственно свободное синтаксическое построение. Мы можем заключить, что важными (типовыми) жанровыми признаками басни являются особенности ее стиля и композиционного построения. То же самое можно говорить и о жанре в целом.

Жанр можно считать относительно устойчивой композиционно-стилевой структурой. Почему *относительно* устойчивой? Потому что со временем некоторые жанровые признаки могут утрачиваться и заменяться новыми.

Существуют жанры, которые возникают на пересечении разных литературных родов. Так, например, в эпическом роде существует жанр эпической поэмы со всеми признаками эпического рода, в лирическом – жанр лирической поэмы со всеми признаками лирического рода. Кроме того, в литературе довольно широко распространен жанр лиро-эпической поэмы, когда внутри одного произведения пересекаются черты лирического и эпического рода. Именно в жанре лиро-эпической поэмы написаны «Мертвые души» Н.В. Гоголя. История покупки Чичиковым мертвых душ тяготеет к эпическому роду литературы. Лирические монологи автора, которые принято называть лирическими отступлениями (хотя точнее было бы именовать их лирическими признаниями автора), – ярко выраженные приметы лирического рода.

Жанры литературы, которые не укладываются в родо-жанровую классификацию, Белинский называет «**особными**» жанрами. К их числу он относит произведения, сочетающие в себе приметы разных жанров и родов литературы.

Даже в школьной программе есть произведения, которые следует отнести к «особным» жанрам: «Евгений Онегин» – роман в стихах, лиро-эпическая поэма в романной форме; «Герой нашего времени» – роман, состоящий из пяти повестей (или новелл); «Вишневый сад» – комедия (но с печальным финалом).

Существуют литературные жанры, сохранившиеся в литературе с древнейших времен, а есть те, которые со временем забылись, остались лишь в истории литературы.

Раздел 8. Производство словесно-художественного творчества

Самоценность литературного произведения.

Литературный текст и литературно-художественное произведение.

Типы образного мышления в литературном произведении.

Принципы и правила анализа литературного произведения: принцип историзма, восприятие произведения как эстетического феномена, осознание логико-понятийного и поэтического смысла (пафоса). «Медленное чтение» и «выразительное чтение» художественного текста.

Тема и идея литературного произведения.

Герой литературного произведения и средства раскрытия характера в литературе.

Приемы психологического анализа в литературе.

Мы говорили о чуде искусства, о художественном образе, который позволяет обычные предметы превращать в произведения искусства, о художественно-образном мышлении, которое необходимо не только художнику, но и адресату искусства.

В этом разделе речь пойдет о том, каковы законы построения художественного литературного произведения, в чем смысл поэтической формы и как он соотносится с пафосом писателя. Весь этот круг вопросов рассматривает раздел науки о литературе, который называется *поэтикой*.

Первым трудом по поэтике считается работа Аристотеля «об искусстве поэзии». С того времени, когда Аристотель писал о произведениях своих современников – писателей античности, литература прошла путь длиной более чем в двадцать три столетия.

К сожалению, сегодня литературное произведение в массовом сознании нередко понимается как необходимое писателю доказательство какой-то важной мысли. И тогда в художественном тексте ищут своего рода иллюстративный материал к известному историческому факту, политическому событию, социологическому наблюдению. Чаще всего литературное произведение трактуется с точки зрения прописанных в нем этических норм и требований. Так и кажется, что писатель взялся за сочинение своей книги исключительно ради того, чтобы научить читателя уму-разуму, а вместо того, чтобы адресовать его к учебнику истории или своду законов, решил предложить оценить и понять существующий миропорядок в якобы облегченном – «романном» или «поэтическом» –

варианте.

На самом деле совершенно очевидно, что **художественное произведение абсолютно самоценно**. Оно существует не ради иллюстрации или доказательства какого-то факта или какой-то идеи. Оно самостоятельно и независимо в той же мере, в какой независим и самостоятелен каждый отдельный человек.

Как любой из нас зависим от исторических судеб страны, от политического климата и социальных обстоятельств, так и художественная литература, любимое дитя человечества, подвержена всем внешним воздействиям. Писатель в любой стране и в любую эпоху так или иначе выражает мировоззренческое состояние своих современников, стремится объяснить прошлое и даже предугадать будущее.

В России, где испокон веку литература становилась заменой многих существующих в мире социально-политических институтов и структур – таких как президент, парламент, судебная власть, – литература безоговорочно брала на себя эти функции. Именно в произведениях художественной литературы XIX в. органично произрастала русская философия, политология, социология, этика. Именно в этих произведениях впервые со всей нравственной остротой вставляли проблемы семьи, прав человека, границ дозволенного в отношениях между людьми и социальными группами.

Суждения и мнения о государственной власти и власти человеческого чувства, о прогрессе и консерватизме, о конфликте поколений, о любви и долге, о миссии мужчины и женщины в России, о войне и мире, преступлении и наказании, отцах и детях – все эти и многие другие, концептуальные для судьбы страны представления были сформированы, апробированы, оспорены и утверждены надолго – порой навсегда – в произведениях русской классической литературы.

Считается бесспорным, что главные вопросы русской жизни также были сформулированы на страницах литературных произведений или, во всяком случае, в их великих заглавиях – что делать, кто виноват, когда же придет настоящий день, кому на Руси жить хорошо. В этот ряд удачно вписываются и ставшие крылатыми вопросы, заданные литературными персонажами или лирическими героями поэм и стихотворений: от «что станет говорить княгиня Марья Алексевна» до «отчего люди не летают»?

На многие вопросы ответы давала сама жизнь, какие-то вопросы были поставлены для того, чтобы оставаться безответными, но чаще всего это вопросы, на которые нет и не может быть одного «правильного» ответа. Сложность, многообразие, многозначность смыслов, характерных для

произведений русской классики, не позволяют подходить к заданным вопросам с арифметической точностью и однолинейностью. Любой вопрос, любое утверждение нуждаются в размышлениях, раздумьях, поисках доказательств, запрятаных, как правило, в самом тексте.

Для науки о литературе важнейшим смыслом становится проникновение в художественный текст, осознание авторского замысла, стремление постичь содержание и структуру прочитанного, дать его адекватную интерпретацию. При этом существует множество различных, несхожих между собой пониманий того, что являет собой **художественный текст**.

Для одних исследователей художественное произведение воспринимается как сумма имеющихся в тексте художественных приемов. Другие уверены в том, что **художественное произведение**, не являясь отражением действительности, а представляя собой воплощение творческого сознания, многих допущений, противоречащих реальной действительности, понимается как некая условная форма, условный договор (конвенция) между писателем и читателем.

Существует теория, согласно которой к **типу образного мышления** писателя относится не только само произведение, но и так называемая художественная методология писателя, принадлежность его произведений к тому или иному **художественному методу**, или **направлению** в литературном процессе. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» В.Г. Белинский доказывал, что в поэзии существует два способа воспроизведения жизни. Поэт или пересоздает жизнь в соответствии с собственным идеалом, или воспроизводит его во всей ее наготе и во всех подробностях. В первом случае результатом является «*поэзия идеальная*», во втором – «*поэзия реальная*». В идеальной поэзии предметом становится жизнь в ее высших, вершинных, исключительных проявлениях. Такой тип литературного творчества стали называть **романтическим**.

Поэзия реальная, по Белинскому, – это поэзия действительности, она воспроизводит жизнь в формах самой жизни, иллюзия жизнеподобия доведена здесь до предела. «Дурна ли, хороша ли [жизнь], но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что в поэтическом представлении она равно прекрасна в том и другом случае, и потому именно, что истинна, и что где истина, там поэзия» ^[43]. Этими словами Белинский обозначает суть **реалистической литературы**.

Вслед за Белинским и на основе многочисленных позднейших исследований мы можем говорить, что склонность автора к тому или иному

типу мышления связана в том числе и с притягательностью для него реальной или идеальной поэзии. Выражаясь современным языком, мы можем констатировать, что писателю действительно свойствен тот или иной тип мышления, и не только на протяжении всего творчества, но и на протяжении отдельного произведения или даже его фрагмента. Мы знаем множество литературных произведений, в которых блестяще соединены оба типа образного мышления писателя, например «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака.

Есть теории, сводящие литературное произведение к *творческой игре* или материализации человеческого воображения. Многие десятилетия в отечественной науке господствовала мысль о том, что литературное произведение есть *единство формы и содержания*. Любая из этих теорий и верна, и неверна одновременно. Литературные произведения, написанные в разные эпохи и разными авторами, представляют собой настолько сложное переплетение методов, художественных идей, авторских комплексов и амбиций, что дать им какую-то общую интерпретацию невозможно.

Так, например, лиро-эпическая поэма *Н.А. Некрасова* «Мороз, Красный нос» (1863), поэтически исследующая истоки народного характера, сосредоточенная на поисках причин народного горя, не может быть осмыслена в тех же литературоведческих категориях, что роман *В.П. Некрасова* «В окопах Сталинграда» (1946), где запечатлена суровая правда Великой Отечественной войны. И уж совсем по-иному литературное произведение может быть понято при чтении стихотворения (1989) *Вс. Н. Некрасова*:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье,

где использован характерный прием постмодернистского текста – откровенное ироничное цитирование хорошо знакомых (в данном случае – пушкинских) строк.

Одни понимают художественный текст как *модель целого мира*, другие – как *выражение авторского сознания*. В первой трети XIX в., когда шли поиски нового поэтического языка, новых принципов изображения жизни,

новой эстетической системы, сторонники художественного мироощущения, который назовут романтическим, были уверены в том, что в литературном произведении воплощается творческое сознание, но никак не внешняя действительность. В связи с этим исследователи литературы не раз ссылались на строчки из стихотворения М.Ю. Лермонтова:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье.
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья.

Самое интересное, что, размышляя о художественном поэтическом творчестве, Лермонтов фактически дает одно из наиболее точных определений художественного произведения. *В уме своем я создал мир иной* — в первом стихе [44] поэт утверждает, что художественный текст – модель авторского сознания. Второй стих – *И образов иных существованье* — указывает на образную природу поэтического искусства. Очевидно, что третий стих – *Я цепью их связал между собой* — свидетельствует о необходимости построения (композиции) любого литературного произведения. Начало четвертого стиха – *Я дал им вид* — безусловно, отсылает нас к жанру произведения. И наконец, заключительная часть строфы – *но не дал им названья* — вероятно, указывает на процесс мучительных поисков имени – названия художественного текста.

С помощью Лермонтова можно дать следующее определение: художественное произведение – это *творческая модель авторского сознания*, являющаяся образной по своей природе, обладающая композиционной структурой, принадлежащая к определенному литературному жанру и имеющая название. Удивительно, что именно это определение оказывается достаточно универсальным и охватывающим произведения не только разных литературных родов и жанров, но и различных эстетических школ, направлений, методов. «Лермонтовское» определение в большей мере тяготеет к объяснению произведения «идеальной поэзии» (романтической). В литературном творчестве, тяготеющем к реалистическому миропониманию, в нашем определении появится: *творческая модель действительности*.

Конечно, как и любая другая формула, предложенное определение не исчерпывает всех характеристик литературного произведения. Необходимо говорить о том, что литературное произведение – замкнутая система, что

каждое художественное произведение уникально в своем роде, что оно входит в систему творчества данного писателя, что оно принадлежит определенному языку, стране, эпохе, что оно подчинено авторскому замыслу, но его понимание и интерпретация зависят во многом от читательского сознания.

Литературное произведение, как видим, – сложная структура, поэтому ***единого свода правил для анализа художественного произведения нет.***

Тем не менее есть определенные условия, без которых анализ художественных произведений невозможен ^[45]. Так, например, опытные исследователи художественной словесности рекомендуют опираться при анализе художественного текста на ***принцип историзма***, когда анализируемый текст вписывается в контекст той исторической эпохи, когда произведение было создано. Для этого необходимо знать биографические подробности, имеющие отношение и к автору произведения, и к его литературным критикам. Следует учитывать закономерности литературного процесса эпохи, использовать все опубликованные комментарии к тексту. При этом не стоит забывать, что реальные события, отношения между людьми, впечатления писателя, судьба прототипов подчас не являются главным импульсом к созданию художественных образов. Мы должны помнить, что реальные факты и события, как правило, перерабатываются в сознании писателя и что многие строчки рождаются не в результате бытовых впечатлений, а становятся итогом сложных ассоциативных процессов. Не случайно М.И. Цветаева писала: «Не знаю, нужны ли вообще бытовые подстрочники к стихам: кто – когда – с кем – где – при каких обстоятельствах и т. д., как во всем известной гимназической игре. Стихи быт перемололи и отбросили, и вот из уцелевших осколков, за которыми ползает вроде как на коленках, биограф тщится воссоздать бывшее. К чему? Приблизить к нам живого поэта. Да разве он не знает, что поэт – в *стихах живой*...» ^[46]

Еще одно существенное пожелание тем, кто планирует приступить к анализу художественного произведения. Создание словесного искусства должно осознаваться как ***эстетический феномен***. Не следует воспринимать произведение искусства как реальный комментарий к происшедшим событиям или бытовавшим передрягам.

Художественный текст – произведение искусства, и понять его необходимо прежде всего с точки зрения переплавленных в нем поэтических идей. Исследователь постигает как номинативный, лежащий на поверхности, так и поэтический (глубинный) смысл текста, который

должен быть понят в единстве сказанного и невысказанного слова, в соотношении написанного и невыговариваемого, но подразумеваемого в тексте (подтекст).

Как бы ни отражалась действительность в литературном произведении, она все равно, как мы заметили вслед за Лермонтовым, является моделью авторского сознания. Творческий процесс, как правило, – это очень мощный толчок, который совершает переворот в человеке-творце. Иногда вся жизнь его меняется после создания произведения.

Настоящее художественное произведение – результат мощнейшего интеллектуального и эмоционального напряжения. Еще в эпоху античности процесс создания литературного произведения сравнивали с процессом деторождения (муки творчества).

Белинский в цикле статей «Сочинения А.С. Пушкина» в статье пятой размышляет о **пафосе в литературном произведении**. Он говорит, что писателем на пути создания художественного произведения движет живая сила, страсть. Это и есть пафос литературного произведения. Без пафоса истинной литературы не существует. Пафос – сила, заставляющая писателя браться за перо, при этом разных писателей притягивают разные творческие импульсы – пафос защиты «маленького человека», пафос любви, пафос ненависти. Пафос воплощается через сюжетные линии, мотивы, высказывания и поступки героев, разнообразные выражения авторского сознания, художественную *текстуру* (ткань, строение) произведения.

Белинский утверждал, что истинно художественное произведение одухотворяется не столько рациональной, сколько поэтической идеей, пафосом. Поэтическая идея, по мысли Белинского, возникает на своеобразном **пересечении мира внешнего, который наблюдает художник, и внутреннего мира самого художника**.

Иными словами, поэтическая идея достаточно определенно и внятно фиксируется в той ее части, которая связана с внешним миром. Мы вольно или невольно соотносим увиденное нами и изображенное писателем в книге. И, как правило, наша оценка литературного произведения связана с представлением о точности и достоверности изображенной действительности.

Итак, внешний мир, о котором каждый человек имеет вполне определенное представление, фиксируется в художественном тексте с той или иной мерой полноты, которую способен оценить читатель. Гораздо сложнее дело обстоит с воплощением в художественном тексте внутреннего мира писателя. Внутренний мир любого человека слишком

глубоко запрятан, чтобы понять его масштабы. Внутренний мир художника настолько многообразен, таинствен, причудлив, что вообще вряд ли возможно оценить адекватность его изображения в литературном произведении.

Литературное произведение, если оно создано истинным художником, не может быть объяснено и понято с помощью нескольких формул или схем – так же как не может быть до конца понята и объяснена душа человека. Логико-понятийный комментарий художественного текста необходим и востребован ровно настолько, насколько необходим и востребован анатомический атлас для понимания устройства человеческого организма. Но ни один самый лучший учебник анатомии не сможет объяснить извивы человеческой души, настроения человека, динамики его мыслей и чувств.

Поэтому аналитический комментарий к художественному произведению представляет собой попытку последовательного выявления всех смысловых пластов текста.

Самый поверхностный слой текста связан с его **логико-понятийным смыслом**. В плохих брошюрах и рефератах по литературе авторы обычно этим слоем и ограничиваются. Вопросы и задания к текстам выглядят примерно так: «На какие части можно разделить рассказ?»; «Озаглавьте каждую из частей»; «О ком говорится в первой части рассказа?»; «Почему девочка поступила так, а не иначе?». Эти вопросы хороши для развития речи ребенка, его умения логически мыслить, понимать соотношение части и целого. Однако для воспитания литературного вкуса, для проникновения в глубины художественного текста очень важно не остаться в жестких рамках логико-понятийного смысла.

К сожалению, читатели, приученные плохими учебниками к восприятию только первого поверхностного слоя текста, перестают улавливать ту самую поэтическую идею, **поэтический смысл** произведения, ради которых оно и создавалось.

Вот типичный пример такой читательской глухоты к поэтическому смыслу. В процессе аналитического комментария к знаменитому стихотворению М.И. Цветаевой:

С большою нежностью – потому,
Что скоро уйду от всех, —
Я все раздумываю, кому
Достанется волчий мех.

Кому – развеживающий плед
И тонкая трость с борзой.
Кому – серебряный мой браслет,
Осыпанный бирюзой...

И все записки, и все цветы,
Которых хранить невмочь...
Последняя рифма моя – и ты,
Последняя моя ночь! —

читатель убежденно «разобрал» текст следующим образом: «В этом стихотворении Марина Ивановна Цветаева беспокоится о том, кому достанутся ее вещи. Ей важно знать заранее, кто получит волчий мех, а кто станет обладателем трости и браслета. Кроме того, поэтесса тревожится о том, в чьи руки попадут ее записки...»

Попробуйте возразить! Ведь все в самом деле так и есть – на поверхность текста выступают вещи, которыми так дорожит их хозяйка. «Собрав» эти вещи с поверхности, автор комментария не стал углубляться в поэтическую идею, не рискнул или не смог вникнуть в поэтический смысл стихотворения. Иначе он бы стал рассуждать о смертной тоске, определяющей настроение этого произведения, он бы попробовал понять, почему в коротком стихотворении о скорой гибели дважды звучит слово «нежный», возможно, он бы попытался соотнести интонацию стихотворения со смыслом и многообразием знаков препинания, которые имели для Цветаевой особое значение. Тогда можно было бы говорить о мотивах одиночества и неуходящей тоски, о предчувствии ранней гибели, о мятущейся душе поэта, о растерянности перед непонятной жизнью – растерянности, выраженной в торопливом перечислении бесценных для лирической героини материальных сокровищ. И вот здесь уместно было бы вспомнить и о волчьем мехе, и о трости, и о кольце.

Таким образом, в процессе аналитического комментария полезно помнить о том, что логико-понятийным смыслом не исчерпывается художественный текст, что возникает необходимость постепенного погружения в другие – более глубинные смыслы. Собственно, **в процессе этого погружения буквы, строчки, слова и начинают превращаться в художественное произведение, в поэтический текст.**

К приемам анализа художественного текста относят два способа специального филологического чтения – «медленное чтение» и

«**выразительное чтение**», о которых мы уже начали разговор в первых разделах этого пособия.

Термин «**медленное чтение**» принадлежит литературному критику 1910—1920-х годов М.О. Гершензону (1869–1925), который считал, что необходимо «видеть сквозь пленительность формы видение художника» [47] и что литературное произведение при медленном чтении «вызывает в читателе сложные реакции вкуса, чувствительность и воображение» [48].

«Медленное чтение» в современном понимании становится одним из методов проникновения в художественный текст. В отличие от многочисленных методик «быстрого чтения», которые вполне пригодны для работы с научными, популярными, публицистическими, газетными текстами, «медленное чтение» актуально именно для неторопливого погружения в художественный текст.

Методика «медленного чтения» предполагает использование так называемого *ретроградного (возвратного) чтения*, т. е. текст не только читается, но и перечитывается. Читатель возвращается к уже прочитанным страницам, заново осмысливает их, соотнося уже с новыми контекстами. Поступки литературных персонажей в этом случае рассматриваются в связи с новыми обстоятельствами действия. При первичном чтении открываются сюжетные перипетии, при перечитывании – незамеченные художественные детали, выразительные средства, дополнительные смыслы отдельных слов и высказываний. Именно при ретроградном чтении начинает открываться подтекст литературного произведения.

Специальный – литературоведческий – анализ литературного произведения не обходится без медленного чтения. Работая с произведением, литературовед делает из отдельных частей текста необходимые выписки, уточняет цитаты, отслеживает сюжетные мотивы.

Задачи работы могут потребовать от ученого, например, составить представление о характере героя пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» Юлии Капитоныче Карандышеве. Зная о том, что главным средством раскрытия характера человека в драматическом произведении является речь героя, литературовед будет стремиться проанализировать во всей его полноте речевой портрет Карандышева. Медленное чтение текста в этом случае предполагает сосредоточенное осмысливание всех реплик этого персонажа, после чего может быть составлен его словарь, обращено внимание на интонационный рисунок, на особенности синтаксиса, выражение эмоций, на ответные реплики в его адрес других персонажей и т. д. и только тогда откроется нам во всей доступной полноте истинный

характер этого молодого, небогатого, но амбициозного и одновременно «смешного» и униженного человека, откроется трагический смысл финала пьесы...

Начинающий литературовед, студент-филолог, должен постепенно овладеть методикой медленного чтения. Так, например, подготовка аналитического комментария к стихотворному произведению требует многократного вдумчивого и прочувствованного перечитывания текста, отдельных его строф, строк, словосочетаний. Специалисты, владеющие методикой «медленного чтения», признаются, что при перечитывании произведения не только открываются новые смыслы и значения текста, но и перемещается в сторону приближения горизонт читательского ожидания, возникает ощущение движения навстречу авторскому замыслу.

Многие литературные произведения уже на этапе своего создания предполагали прочитывание их вслух. Известно, что русские писатели только что написанные сочинения читали в литературных салонах, в домах своих знакомых или просто в дружеском кругу. В XIX и XX вв. одним из важных условий воспитания считалось чтение литературных произведений в семейном кругу. Это происходило не только потому, что еще не было распространено радио и телевидение, а о компьютере и Интернете даже не мечтали, но и потому, что российская интеллигенция и образованные слои рабочих и крестьян осознавали колоссальные педагогические и эстетические возможности звучащего художественного слова.

Для филолога чтение вслух становится увлекательной профессиональной обязанностью, поскольку определенные литературные произведения не поддаются полноценной интерпретации вне звучания. Очевидно, что в первую очередь это касается стихотворных произведений, поскольку их ритмико-музыкальная организация направлена на воспроизведение голосом. Читать стихи «про себя» – все равно что «про себя» петь. При чтении вслух литературного текста возникают новые возможности его аналитического осмысления.

Термин **«выразительное чтение»** знаком нам с самых ранних школьных лет. Но чаще всего взрослые нам говорили: «Прочитай с выражением». Никто никогда не объяснял ребенку, что это значит – с выражением? С каким выражением? Выражением лица? На самом деле понятие «выразительное чтение» происходит не от слова *выражение*, а от слова *выразить*.

Прочитать выразительно – означает выразить нечто очень важное, сокрытое, притаившееся в тексте данного произведения. Когда говорят, что при выразительном чтении мы должны выразить авторский замысел,

поэтическую идею, – лукавят. Дело в том, что при чтении художественного текста мы очень стараемся приблизиться к этому замыслу, понять, постичь авторский пафос. Но автора нет рядом с нами, и удостоверить «адекватность» нашего чтения авторской идее некому.

Поэтому при выразительном чтении литературного произведения мы можем и должны *выразить* самих себя, *своими* мыслями, *своими* чувствами, *своими* эмоциями, *свое* понимание прочитанного. Конечно, при этом, если наше выразительное чтение осмысленно и глубоко, мы можем надеяться на то, что мы максимально близко подошли к авторскому замыслу, а может быть, и по-своему исчерпали его своим выразительным чтением.

Выразительное чтение – это не результат, а процесс. Необходимо создать технологический фундамент для грамотного выразительного чтения. Используя приемы чтения медленного, погружившись в текст, осознав его смысловые доминанты, установив тональность и темп, мы можем приступить к черновой, но очень важной работе по составлению *партитуры чтения*.

Так же как музыкант работает с нотами произведения, осмысливая музыкальную фразировку, замедление и ускорение темпа, продумывая исполнительские оттенки, решая для себя, где окажутся ключевые моменты смены громкого (форте) и тихого (пьяно) звучания, литературовед, работающий над выразительным чтением, может расставить удобные для него карандашные пометы, указывающие на смены темпа и характера звучания.

Особенно тщательно следует продумать звучание пауз. Это могут быть короткие, необходимые для понимания текста паузы между словами, но это могут быть и затянутые паузы, которые нужно выдержать перед ключевым словом или фразой. Только в этом случае ключевое слово по-особому зазвучит, примет на себя всю полноту поэтического смысла. При чтении стихов группы слов могут и должны читаться вообще без пауз. Вся эта техническая работа принесет свои плоды, когда вы попробуете, глядя в «ноты», в партитуру, составленную собственноручно, выразительно прочитать произведение.

Филологическое выразительное чтение художественного произведения не похоже на эстрадное артистическое чтение. Чтение филологическое не терпит экзальтированности, избыточного интонационного нажима, чрезмерной мимики, оно отличается сдержанностью, отсутствием жестикულიции, сведенной к минимуму актерской игрой. Выразительное филологическое чтение концептуально по своей глубинной сути, с помощью названных приемов в нем подчеркивается поэтическая идея

произведения.

Стоит заметить, что лучшие образцы актерского чтения представляют собой именно выразительное филологическое чтение. Вспомним, как С.Ю. Юрский читает Пушкина, А.С. Демидова – Ахматову, А.Г. Филиппенко – Гоголя.

Суммируя различные способы и приемы анализа художественного текста, мы должны подчеркнуть, что литературоведу важны все слои текста и вся та бесценная для историка литературы информация, которая может пролить свет на исследуемое сочинение.

Путь анализа литературного произведения зависит и от предпочтений литературоведа, и от особенностей самого текста. Тем не менее существует ряд объективных параметров художественного текста, которые так или иначе становятся предметом пристальных литературоведческих усмотрений.

* * *

В традиционном литературоведении существенными оказываются два связанных между собой понятия – это **тема и идея литературного произведения**.

Под темой обычно понимают сумму мотивов и ситуаций, составляющих событийную основу произведения. Мы формулируем тему, отвечая на вопрос: о чем это произведение?

Идеей литературного произведения принято считать высказанное или (чаще) впрямую не выговоренное в тексте авторское отношение к изображаемому явлению. Следует помнить, что в художественном произведении значимой является художественная идея, поэтическая идея, поэтический пафос. Сложность вопроса заключается в том, что идея произведения не всегда может быть сформулирована, она раскрывается в тексте лишь тогда, когда автор решает дидактическую, идеологическую, нравственную задачу и когда есть достаточно выраженная авторская оценка.

Поэтическая идея, как правило, не формулируется в тексте, она растворена в героях, в действующих лицах произведения, в их поступках и высказываниях, лирических авторских отступлениях, образной системе произведения, во всей системе выразительных средств.

Обратимся, например, к рассказу А.П. Чехова «Мыслитель» (1885) и попробуем определить тему и идею произведения.

«Знойный полдень. В воздухе ни звуков, ни движения...», два приятеля, доморощенный мыслитель – тюремный смотритель Илья Мартыныч Яшкин и его приятель-собутыльник, штатный смотритель уездного училища – Филипп Максимыч Пимфов, изнуренные духотой и бездельем, привычно ведут пустые, под водку, разговоры. Один то и дело ошарашивает другого откровениями, которые в знойном хмельном томлении кажутся особенно смелыми и дерзкими: «А в русском языке очень много лишних знаков препинания!» или «И наук много лишних!» А потом и заключительное лихое пьяное откровение: «Все лишнее... И науки, и люди... и тюремные заведения, и мухи... и каша... И вы лишний... Хотя вы и хороший человек, и в Бога веруете, но и вы лишний...» Оба начинают засыпать. Пимфов думает о мудрствованиях приятеля: «Слава богу... сегодня не дошел до сотворения мира и иерархии, а то бы волосы дыбом, хоть святых выноси...»

Тема рассказа может быть обозначена как зарисовка житейской ситуации, привычная пьяная беседа двух товарищей, один из которых чувствует себя вольнодумцем и стремится пофилософствовать по пустякам. Его пустословие и пустомыслие раздражает и пугает приятеля.

Сложнее определить идею произведения. Ведь никакого назидания или морализаторства в рассказе нет. Чехов дает зарисовку характеров, создавая иронический ореол вокруг своих героев. Авторская идея растворяется в изображении комической противоречивости между натужной серьезностью героя, его самоощущением и смыслом его речей. В этом случае нет никакой необходимости формулировать идею рассказа – лучше остановиться на констатации авторского отношения к персонажам.

Еще сложнее сформулировать тему и идею в лирическом произведении. Тема в лирическом произведении чаще всего сопоставляется с темой музыкального сочинения. Здесь важны эмоциональный строй, тональность, поэтическая доминанта, напряжение и разрешение основных мотивов. Не случайно при анализе лирического произведения активно используется музыкальная и музыковедческая терминология: мотив, звучание, тональность, доминанта, пауза, темп, ритм, нота, гармония и многие другие термины.

В мировой лирике существуют ключевые темы и мотивы, среди них темы природы, города, любви, быстротекущей жизни и смерти, творчества, диалога с Богом, неверия, дружбы, одиночества, мечты и разочарования. Эти устойчивые темы и мотивы можно найти в корпусе лирических сочинений практически всех поэтов Земли. Темой лирики может стать и само авторское «я», лирический герой произведения.

Исследователями лирики было замечено, что каждый лирический жанр тяготеет к определенным темам. Так, например, темы государства и государственных деятелей, исторических потрясений, военных событий удобно было осмысливать в жанре оды. Мотивы тоски, одиночества, неразделенной любви включались в произведения, написанные в жанре элегии. Идиллия родственна мотивам, связанным с полнотой ощущения природы, с душевной гармонией и приятием жизни. Однако в лирическом тексте далеко не всегда возможно выявить тематическую доминанту, поскольку здесь гораздо важнее доминанта настроения, выраженная через звуковую строй текста, его цветовое решение, ассоциативный ряд.

Так, например, символика белого цвета становится тематической основой стихотворения А.А. Тарковского «Белый день»:

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

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

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

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

Здесь семантика белого цвета, переданная не только цветообозначением, но и указанием на явления и предметы, цветовые оттенки которых тоже не вызывают сомнений: «серебристый тополь», «центифолия», «молочная трава», «жасмин». Белизна усилена и формой стихотворения — это нерифмованные, *белые стихи*. Отец лирического героя

воспринимается им в ореоле воспоминаний, когда все было белым, нарядным, праздничным, «райским».Цветовое решение стихотворения определяет и его поэтическую идею.

Любопытно, что название лирического произведения часто не совпадает с темой. Происходящее разрушение читательского ожидания усиливает поэтическую идею и тему произведения.

Стихотворение А.А. Тарковского «Портрет» своим названием дает предельно четкую установку читателю. Должно появиться некое портретное изображение, которое и станет темой стихотворения:

Никого со мною нет.
На стене висит портрет.

По слепым глазам старухи
Ходят мухи,
 мухи,
 мухи.

Хорошо ли, – говорю, —
Под стеклом в твоём раю?

По щеке сползает муха,
Отвечает мне старуха:

– А тебе в твоём доме
Хорошо ли одному?

Портрет действительно появляется, дается представление о нём, но в коротком тексте выясняется, что стихотворение вовсе не о старухе, чей портрет висит на стене, а о тоскливом одиночестве лирического героя.

* * *

Мы говорили о том, что литература, как и другие виды искусства, гуманоцентрична, что в центре литературного произведения всегда находится человек со своими поступками, радостями и страданиями. Для литературоведа важным является вопрос о персонаже – **герое**

литературного произведения, о приемах и способах раскрытия характера этого героя.

Литература не может быть слепком с действительности, ее копией. Следовательно, человек в литературе не может быть копией реального человека. Для обозначения человека в литературе используются различные термины: образ, образ-персонаж, действующее лицо, герой. Наиболее употребителен термин *характер в литературе*.

За многие столетия существования литературы писатели выработали множество средств раскрытия характера в литературном произведении. Характер, персонаж, литературный герой – это всегда человеческая индивидуальность, поэтому автор всеми силами стремится придать своему персонажу черты этой индивидуальности. Для этого автор прежде и чаще всего обращает внимание на внешность своего героя.

Изображение внешности человека в литературе, как и в живописи, принято называть *портретом*. Но в отличие от статичного живописного портрета литературный, помимо описания лица, включает в себя еще и описание мимики героя, его манеры двигаться, говорить, одеваться. В результате получается динамичный портрет, который по замыслу писателя может изменяться на протяжении произведения.

Для придания герою индивидуальных черт писатель стремится изобразить и ***внутренний мир человека***. Литература не всегда умела передавать чувства и переживания. Например, средневековая литература большее внимание уделяла внешним поступкам героев и соответствию их установленным образцам. Для положительных и отрицательных персонажей существовали определенные правила поведения и речевой манеры. Поэтому переживания человека передавались через его действия, движения, слова.

Попытки изобразить чувства и переживания делались авторами сентиментальных повестей, прежде всего Н.М. Карамзиным. Однако и в сентиментальных повестях, и в романтических поэмах и стихотворениях начала XIX в. внутренний мир человека чаще всего показывался через внешние действия и поступки. На помощь писателям приходили приемы изображения человека на фоне природных явлений, смены времени года или дня, «поведения» луны, солнца, грозы, бури, метели. Место, время, обстоятельства действия подчеркивали не столько характер, сколько состояние персонажа, его настроение в тот или иной момент времени. Возник целый арсенал средств художественной выразительности, способствующий усилению читательского впечатления от происходящего с так называемым романтическим героем.

Местом действия драматических событий для романтического персонажа становились море или крутая скала, которые должны были подчеркнуть, какой силы испытания выпадают на долю героя, кладбище, где можно думать о быстротечности жизни, дорога, преодоление которой не ведет к покою и счастью. Романтический ореол вокруг мятежного героя не мог быть создан пейзажем, представляющим собой летний теплый день, легкий ветерок или ясное утро. Силу романтическому мироощущению придавали ночь с луной, месяцем, звездами, туман, буря с порывистым ветром. Романтический герой на фоне такого пейзажа казался особенно одиноким и не понятым окружающими.

Психологический анализ в его совершенном воплощении впервые обнаружил себя именно в русской литературе. В творчестве Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова были выработаны особенные приемы психологической характеристики персонажей, признанные, усвоенные и развитые мировой литературой. Многие писатели Европы и Америки признавались в том, что без Толстого, Достоевского, Чехова их творчество было бы просто невозможным.

Так, Л.Н. Толстой использует прием *внутреннего монолога персонажа*, когда состояние человека передается и фиксируется самим человеком, *несобственно прямую речь*, когда мысли и чувства передаются в косвенной форме (он подумал, что...). Толстому принадлежит знаменитая формула: «люди, как реки», подчеркивающая текучесть человеческой души, изменения ее состояния. Толстой справедливо полагал, что состояние человека в каждую следующую минуту не равно самому себе.

Психологический анализ, предпринятый Толстым в его произведениях, Н.Г. Чернышевский очень точно определил как «*диалектику души*».

А.П. Скафтымов объясняет толстовскую диалектику души так: «Диалектика души» состоит в том, что душа, по показу Толстого, как бы сама в конце концов выбрасывает ложное, прежде казавшееся столь значительным, и в свете открывшихся последних, коренных инстанций самоощущения, обнаружившее свою фальшивую иллюзорность» [49]. То есть на протяжении жизни, запечатленной в произведении, душа выбрасывает из себя все лишнее, ложное, наносное, и человек приходит к естественному и гармоничному состоянию.

Толстой умеет показать внутренний мир человека независимо от его возраста и пола. При этом он углубляется в психику своего героя только в том случае, если это его «*любимый герой*». Так Толстым пишется «*история души*».

Достоевский применяет иные формы психологического анализа.

Врачи-психиатры утверждали, что для Достоевского характерно абсолютно точное изображение душевной болезни. Писателю удавалось показать и пограничное состояние героев, и их перемещение из мира реального в мир болезней, галлюцинаций, снов.

По наблюдению М.М. Бахтина, основным приемом психологического анализа у Достоевского является полифонизм повествования, стремление услышать и показать читателю одновременно голоса нескольких героев. Важными компонентами изображения внутреннего мира человека у Достоевского становится внимание к деталям, вещному предметному миру, интерьеру. Новаторство психологического анализа Достоевского связано и с психологическим анализом городского пейзажа и Петербурга в целом.

Чеховский психологический анализ погружает читателя в мир подтекста его произведений. «Подводные течения» в прозе и драматургии Чехова составляют особую эстетическую систему, в которой события уходят на второй план, а внутреннее состояние героев становится главным. В действительности может не происходить ничего особенно трагичного, но чеховские герои ощущают трагизм бытовой повседневной жизни – «длительного, обычного, серого, одноцветного, ежедневно-будничного состояния» (А.П. Скафтымов). Почувствовать этот трагизм дано читателю, стремящемуся постичь смыслы чеховских подтекстов.

Портрет и психологический портрет персонажа могут быть даны глазами других персонажей или глазами автора. Известный российский литературовед А.Б. Есин (1954–2000) обращает внимание на то, что из всех видов искусства только литература в состоянии представить глубокий психологический анализ [\[50\]](#).

К важнейшим способам раскрытия характера в литературе относится и речь персонажа. В произведении драматического рода речь является едва ли не единственным таким способом. Изображение литературного персонажа в эпическом произведении дополняется авторскими оценками и характеристиками. Иногда авторская оценка персонажу дается с первых строк произведения, иногда она рассредоточена по всему тексту. Кроме прямых авторских оценок и характеристик существуют еще и косвенные – такие как параллели между героями, ассоциативные или прямые связи между героем и интерьером или пейзажем. Косвенная характеристика персонажа может быть построена на контрасте между тем, что он говорит, и тем, что он думает.

Характер человека в литературном произведении может меняться на протяжении текста, а может оставаться статичным, герой может быть главным и второстепенным, на протяжении произведения авторское

внимание может перемещаться от одного персонажа к другому.

Вот как раскрывается характер главного героя в замечательном рассказе В.М. Шукшина «Чудик». Уже само название рассказа дает первое представление об особенностях главного героя – его чужаковатости, странности в глазах окружающих, нетипичности поведения в типичной ситуации. Словарям русского языка хорошо известно слово «чужак» – человек, который чужит, чудесит. Шукшин определяет своего героя словом, которого в словарях нет: «чудик». Почувствовав разницу в значении этих двух близких слов, мы почувствуем и природу шукшинского героя. «Чудик» – это не приговор, не констатация, не подтверждение объективных качеств человека, а *отношение* к нему, при этом отношение не равнодушное, а доброе, участливое, ласковое, с едва проступающей нежной насмешкой. Это чувство взрослого к ребенку. И именно таким большим ребенком предстает перед нами герой Шукшина.

В первых строчках рассказа задается его тональность, которая определит всю повествовательную текстуру, все мотивы и фабульные повороты: «Жена называла его – чудик. Иногда ласково. Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось. Он не хотел этого, страдал, но то и дело влипал в какие-нибудь истории – мелкие, впрочем, но досадные». Если мы и ощущаем авторскую иронию по отношению к герою, то самый легкий и необидный ее оттенок.

Весь рассказ представляет собой повествование – историю поездки чужака в большой уральский город, к брату и снохе. Рассказ членится на эпизоды, и эта эпизодичность подчеркивается автором: «Вот эпизоды одной его поездки». В рассказе нет ни авантурной интриги, ни детективной струи, ни внезапных событийных поворотов. Все очень спокойно, просто, обыденно. Однако именно в этих абсолютно бытовых анекдотичных историях очень выразительно проявляется характер главного героя. Его речевая манера, его поступки, удивляющие всех своей бесхитростностью и простодушием, его искренний интерес к любым проявлениям жизни, его желание сделать приятное близким людям – все это выдает в Чудике человека наивного, но умеющего любить, глубоко чувствовать полноту жизни.

«Времени оставалось много. Чудик решил пока закупить подарков племянникам – конфет, пряников... Зашел в продовольственный магазин, пристроился в очередь. Впереди него стоял мужчина в шляпе, а впереди шляпы – полная женщина с крашеными губами... Чудик уважал городских людей. Не всех, правда: хулиганов и продавцов не уважал. Побойвался.

Подождал его очередь. Он купил конфет, пряников, три плитки

шоколада. И отошел в сторонку, чтобы уложить все в чемодан. Раскрыл чемодан на полу, стал укладывать... Что-то глянул на полу-то, а у прилавка, где очередь, лежит в ногах у людей пятидесятирублевая бумажка. Этакая зеленая дурочка, лежит себе, никто ее не видит. Чудик даже задрожал от радости, глаза загорелись. Второпях, чтоб его не опередил кто-нибудь, стал быстро соображать, как бы повеселее, поостроумнее сказать этим, в очереди, про бумажку.

– Хорошо живете, граждане! – сказал он громко и весело.

На него оглянулись.

– У нас, например, такими бумажками не швыряются.

Тут все немного поволновались. Это ведь не тройка, не пятерка – пятьдесят рублей, полмесяца работать надо. А хозяина бумажки – нет.

“Наверно, тот, в шляпе”, – догадался Чудик.

Решили положить бумажку на видное место на прилавке.

– Сейчас прибежит кто-нибудь, – сказала продавщица.

Чудик вышел из магазина в приятнейшем расположении духа. Все думал, как это у него легко, весело получилось: “У нас, например, такими бумажками, не швыряются!” Вдруг его точно жаром всего обдало: он вспомнил, что точно такую бумажку и еще двадцатипятирублевую ему дали в сберкассе дома. Двадцатипятирублевую он сейчас разменял, пятидесятирублевая должна быть в кармане... сунулся в карман – нету. Туда-сюда – нету.

– Моя была бумажка-то! – громко сказал Чудик. – Мать твою так-то!.. Моя бумажка-то.

Под сердцем даже как-то зазвенело от горя. Первый порыв был пойти и сказать: “Граждане, моя бумажка-то. Я их две получил в сберкассе – одну двадцатипятирублевую, другую полусотельную. Одну, двадцатипятирублевую, сейчас разменял, а другой – нету”. Но только он представил, как он огорошит всех этим своим заявлением, как подумают многие “Конечно, раз хозяина не нашлось, он и решил прикарманить”. Нет, не пересилить себя – не протянуть руку за проклятой бумажкой. Могут еще и не отдать.

– Да почему же я такой есть-то? – вслух горько рассуждал Чудик. – Что теперь делать?»

Этот и другие эпизоды построены Шукшиным по принципу контраста: Чудик и другие. Они «другие» прежде всего потому, что Чудик обладает иным, чем все остальные, душевным устройством. Жизненный опыт (а Чудику 39 лет!) не сместил представления шукшинского героя в сторону рациональной приспособляемости к внешнему миру, к жестким законам

общественной жизни, к умению легко выкручиваться. Одна только мысль, что его примут за обманщика, за ловкача, за мелкого жулика, заставляет его отказаться от претензии на собственные деньги.

Мы видим, что литературный характер в рассказе формируется на всех уровнях текста: это и авторское отношение к герою, и его поступки, и психологический рисунок. При этом в авторскую повествовательную ткань вплетены словечки и манера рассуждения самого Чудика. Таким образом расширяется семантический объем самого повествования, оно подчиняется характерологическим особенностям главного героя. Очевидно, что слова и речевые обороты наподобие таких, как «племяшам», «пристроился в очередь», «впереди шляпы...», «этакая зеленая дурочка лежит себе», – из чудиковского лексикона, и автор намеренно включает их в повествовательную структуру, чтобы каждое слово рассказа «работало» на образ главного героя.

В рассказе «Чудик» появляется еще несколько эпизодов, последовательно раскрывающих характер Чудика. И оказывается, что Чудик не просто наивен, но в общем-то глуп, что он не знает элементарных правил (как вести себя в магазине, в самолете, на почте при подаче телеграммы, в гостях у родственников), что он назойлив и надоедлив. Чем больше очевидных ошибок допускает Чудик, тем больше автору хочется, чтобы мы полюбили его героя.

С точки зрения литературоведческого анализа можно сказать, что Шукшин искусно, но настойчиво формирует отношение читателя к Чудику. Здесь крайне велика роль художественных деталей [\[51\]](#). Отдельные реплики, элементы несобственно прямой речи, мало значимые в общей событийной канве подробности углубляют характер главного героя, делают его располагающе обаятельным, неповторимым человеком, обладающим ярко выраженной индивидуальностью.

Чудик летит в самолете: «Стал смотреть вниз. Горы облаков внизу. Чудик почему-то не мог определенно сказать: красиво это или нет? ...Он только ощутил вдруг глупейшее желание – упасть в них, в облака, как в вату. Еще он подумал: “Почему же я не удивляюсь? Ведь подо мной чуть ли не пять километров”. Мысленно отмерил эти пять километров на земле, поставил их “на попа” – чтоб удивиться, и не удивился».

Это ощущение красоты, восторг перед величием мира, перед близким его сердцу деревенским пейзажем выдает в Чудике человека неординарного, сродненного с миром природы. И в этом мире ему дышится легко, тянет петь, кричать, радоваться теплоте дождю. Или когда Чудик разрисовывает детскую коляску: «По верху колясочки Чудик пустил

журавликов – стайку уголкем, по низу – цветочки разные, травку-муравку, пару петушков, цыпляток... Осмотрел коляску со всех сторон – загляденье. Не колясочка, а игрушка». Или когда Чудик идет босиком по мокрой теплой траве и поет любимую песню.

А вот столкновение с официозом Чудик не дает. Чудик составляет телеграмму жене: «Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь. Васятка». Телеграфистка, строгая сухая женщина, прочитав телеграмму, предложила:

– Составьте иначе. Вы – взрослый человек, не в детсаде.

– Почему? – спросил Чудик. – Я ей всегда так пишу в письмах. Это же моя жена!.. Вы, наверно, подумали...

– В письмах можете писать что угодно, а телеграмма – это вид связи. Это открытый текст.

Чудик переписал. “Приземлились. Все в порядке. Васятка”. Телеграфистка сама исправила два слова: “Приземлились” и “Васятка”.

Стало: “Долетели. Василий”».

Мир официальных представлений, общественных договоров, условностей не понятен чудик. Этот мир и чудик с трудом сосуществуют. Чудика никогда не поймет сноха Софья Ивановна, но и Чудик никогда не поймет ее неприязни, ее криков и воплей: «Когда его ненавидели, ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем же жить? И хотелось куда-нибудь уйти подальше от людей, которые ненавидят его или смеются».

Завершается представление главного героя в последнем абзаце рассказа, который написан с истинно шукшинским лаконизмом: короткие рубленые фразы, официальная презентация Чудика и важное дополнение к обрисовке персонажа, навсегда вошедшего в историю литературы как одно из выражений русского национального характера:

«Звали его – Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе. Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом».

Раздел 9. Автор и читатель в литературном процессе и в словесной ткани художественного произведения

Автор – повествователь – рассказчик в литературном произведении.

Сюжет и фабула литературного произведения.

Элементы фабулы. Композиция литературного произведения.

Реальный и внутритекстовый читатель литературного произведения.

Язык литературного произведения.

Точность слова в языке литературы.

Язык литературы и литературный язык.

О каких составляющих литературного произведения мы бы ни говорили, так или иначе мы понимаем, что все в художественном тексте происходит по воле и при участии автора. В литературоведении издавна выстроилась определенная шкала, обозначающая степень и характер авторского присутствия в произведении: **автор, рассказчик, повествователь** [\[52\]](#).

Автор литературного произведения, писатель в России традиционно воспринимался как пророк, мессия, который призван в этот мир, чтобы открыть людям глаза на глубинный, сокровенный смысл человеческого бытия. Об этом известные пушкинские строки:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Другой поэт уже в XX в. вывел формулу: «Поэт в России, больше, чем поэт» (Е.А. Евтушенко). Внутренняя ценность художественного слова, смысл назначения и судьбы писателя в России действительно всегда были очень высоки. Считалось, что автор литературного произведения – тот, кто одарен Божией милостью, тот, кем по праву гордится Россия.

Автор художественного произведения – человек, чье имя печатают на обложке. Такого автора литературоведы называют *реальным, или*

биографическим, автором, потому что этот автор обладает собственной, вполне реальной биографией и сводом написанных произведений. Биография писателя фиксируется в его воспоминаниях, в мемуарах людей, знавших писателя.

Спустя годы биография писателя становится достоянием литературоведческой науки, появляются научные издания писательской биографии, воссоздающие детали жизни и творчества писателя. Важнейшим материалом к написанию биографии являются научные издания *летописи жизни и творчества писателя*.

Литературоведческий жанр летописи жизни и творчества писателя – это подробная, строго документированная хроника, включающая все достоверно известные факты бытовой и творческой биографии литератора, этапы его работы над произведениями (от зарождения замысла до итоговых публикаций и переизданий), сведения о прижизненных переводах на иностранные языки, об инсценировках и театральных постановках по мотивам его текстов и др.

Кроме реального (биографического) автора, литературоведы различают *внутритекстового автора*– того, от чьего лица ведется повествование. Внутритекстовый автор может наделяться своей биографической историей, он может быть наблюдателем или участником изображаемых в произведении событий. Характеристику и оценки литературным персонажам может давать и реальный (биографический) автор, и автор внутритекстовый.

В лирическом произведении место автора занимает *лирический герой*, чувства и переживания которого составляют содержание лирического произведения. В драматических произведениях автор устранен по видимости, он подает свой голос прежде всего через ремарки. Персонажи драматического произведения «действуют» самостоятельно, обмениваясь репликами и монологами.

В эпическом произведении можно встретить три основных формы внутритекстового авторского присутствия. Самой распространенной литературной формой является повествование от третьего лица. Эта форма называется так потому, что автор рассказывает о персонаже в третьем лице: «У отставного генерал-майора Будеева разболелись зубы. Он полоскал рот водкой, коньяком, прикладывал к больному зубу табачную копоть, опий, скипидар, керосин [...] Приезжал доктор. Он поковырял в зубе, прописал хину, но и это не помогло» (рассказ А.П. Чехова «Лошадиная фамилия»).

Еще одна активно применяемая писателями форма – повествование от первого лица. Такого автора принято называть *повествователем*. Он

является свидетелем тех событий, о которых рассказывает. Он видит события, фиксирует их, дает оценку героям, но в события не вмешивается, не становится действующим лицом повествования. Такой повествователь может заявить, что он знаком с героями, иногда даже близко знаком, но бывает и так, что он случайно стал свидетелем какого-то случая, эпизода, факта. Например, в романе «Герой нашего времени» Максим Максимыч – хороший знакомый Печорина, способный подробно о нем рассказать. Повествователь из «Записок охотника» И.С. Тургенева – очевидец событий, которые и становятся предметом его рассказов.

Третья форма – это тоже повествование от первого лица, но автор здесь перевоплощается не просто в повествователя, а в *Рассказчика* (используем заглавную букву, чтобы подчеркнуть равноправную с другими персонажами роль Рассказчика). При этом Рассказчик становится не только фиксатором событий, но и активным действующим лицом повествования, таким же персонажем, как и другие. Рассказчика принято наделять индивидуальным характером, психологическими особенностями, деталями поведения, особыми манерами: «Я задумчиво пером обводил круглую, дрожащую тень чернильницы. В дальней комнате пробили часы, а мне, мечтателю, померещилось, что кто-то стучится в дверь, сперва тихохонько, потом все громче; стукнул двенадцать раз подряд и выжидательно замер.

– Да, я здесь, войдите...» (рассказ В.В. Набокова «Нежить»).

Поскольку Рассказчик повествует о других героях и о себе сам, главным средством раскрытия его характера является речь. Речевая характеристика в этой форме повествования становится главенствующей настолько, что и сама форма повествования стала носить название *сказовой формы*, или *сказа*.

Используя сказовую форму, писатели стремятся разнообразить речь рассказчика, подчеркнуть черты его индивидуального стиля. Таков неторопливый, с активным включением слов, свидетельствующих о народной этимологии (*мелкоскоп* — вместо микроскоп, *Твердиземное море* — вместо средиземное) сказ знаменитого лесковского левши, таковы сказы П.П. Бажова.

Чаще всего сказовая форма используется в произведениях, где речь Рассказчика становится способом его сатирической презентации. Таков Рассказчик в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя. Сказовую форму высоко ценил М.М. Зощенко, наделяя с помощью речевой манеры своих смешных Рассказчиков-обывателей такими качествами, как необразованность,

мелочность, отсутствие логики в словах и поступках, невежественность, скупость: «Стою я раз в кино и дожидаясь одну даму. Тут, надо сказать, одна особа нам понравилась. Такая довольно интересная бездетная девица, служащая. Ну, конечно, любовь. Встречи. Разные тому подобные слова. И даже сочинения стихов на тему, никак не связанную со строительством, чего-то такое: «Птичка прыгает на ветке, на небе солнышко блестит... Примите, милая, привет мой... И что-то такое, не помню, – та-та-та-та... болит...» (рассказ М.М. Зощенко «Мелкий случай из личной жизни»).

Таким образом, в тексте мы различаем несколько уровней авторского присутствия. Автор – создатель, автор – тот, кто ведет повествование, обладая полным знанием о событиях и героях и, наконец, Рассказчик в произведениях сказовой формы. Так возникает созданная в литературоведении шкала авторского самовыражения в литературном произведении: автор – повествователь – рассказчик и над всеми Автор – творец литературного произведения.

* * *

Создавая произведение, автор всегда задумывается над тем, как будут действовать его персонажи, какой будет динамика повествования, каким образом передать на бумаге определенные моменты действия или протяженность и взаимосвязанность различных действий. Все пространство художественного текста, мир произведения, его временные параметры, способы повествования и авторского присутствия охватываются понятием **«сюжет литературного произведения»**.

В бытовой непрофессиональной речи сюжетом обычно называют событийную основу произведения. Для литературоведа событийная основа и сюжет не одно и то же. *Событийная основа* (которую принято называть **фабулой произведения**) – своего рода схема сюжета, его костяк. Фабулой не может быть исчерпано все богатство сюжета, который включает в себя весь художественный текст без изъятий – от его названия, авторского предуведомления, эпиграфа, списка действующих лиц, всех поступков и слов персонажей, авторских характеристик и отступлений, состояний и чувств лирического героя – вплоть до заключительной фразы произведения.

Многие исследователи литературы убеждены, что сюжет включает в себя не только сам текст со всеми его составляющими, но и подтекст литературного произведения. Сюжет – это не только развитие событий в их

последовательности, это и дух, и воздух литературного произведения.

Современный теоретик литературы В.Е. Хализев так пишет о сюжете: «Сюжет содержательно значим, сама его структура несет в себе некий художественный смысл. При этом воссоздаваемые писателями «событийные ряды» раскрывают перед ними уникальные возможности освоения «человеческой реальности» в ее разноплановости и богатстве проявлений» [\[53\]](#).

При пересказе произведений мы не в состоянии передать сюжет, мы излагаем лишь последовательную цепочку событий, цепь сюжета – фабулу. При пересказе исчезают детали, подробности, уходит незримая аура произведения. Так как сюжет по сути своей отражает произведение в его содержательной целостности, очевидно, что литературного произведения без сюжета не существует, а следовательно, и в эпическом, и в лирическом, и в драматическом произведении есть сюжет.

В отличие от сюжета фабула не связана с художественной выразительностью произведения, его поэтическим смыслом, так как поэтический смысл, пафос произведения являются принадлежностью именно сюжета.

Единицей фабулы называют *эпизод, или ситуацию*, фабула движется за счет перехода от одной ситуации к другой. При этом, говоря о ситуации, о взаимоотношении литературных героев или о движении чувства лирического героя в каждый отдельный момент времени, мы должны иметь в виду текучесть, изменчивость каждой отдельной единицы времени в литературном произведении, а следовательно, и ситуации в целом.

Сюжет в литературе дает представление о внешнем и внутреннем движении жизни в тексте. Источником такого движения в литературном произведении является *конфликт*, который представляет собой столкновение интересов, напряженное социальное, нравственное или психологическое противоречие между людьми или человеком и действительностью. Конфликт может возникать и как душевный разлад в жизни отдельного человека. Каждый из этих и множество других (любовный, семейный, производственный и др.) конфликтов движут сюжет литературного произведения. Все элементы фабулы отражают определенные этапы в развитии конфликта.

В литературоведении принято различать **элементы фабулы**— сюжетные ситуации, эпизоды, из которых складывается произведение. Фабульные элементы могут быть различны по длительности. Некоторые из них соответствуют небольшому количеству страниц в произведении. Другие элементы могут быть протяженностью в одну фразу, составлять

несколько строчек. Есть такие элементы фабулы, которые занимают основное пространство художественного текста.

Существует устоявшаяся в литературе традиционная последовательность элементов фабулы. Большинство литературных произведений начинается с *завязки*. Здесь завязывается основной сюжетный конфликт. Завязке может предшествовать *экспозиция*, в которой обрисовывается время, место действия и состав участников. Иногда (крайне редко) экспозиции предшествует *пролог*, в котором повествуется о событиях, происходивших задолго до времени завязки.

После завязки продолжительное время развивается действие произведения, получают развитие конфликтные отношения, послужившие основой сюжета. Эту часть произведения называют *развитием действия*, или *перипетиями*. После того как действие набирает силу, оно развивается все стремительнее и достигает *кульминации* — наивысшей точки эмоционального подъема. После кульминации следует, как правило, быстрая *развязка*. Иногда после развязки появляется *эпилог*, в котором повествуется о событиях, произошедших после развязки.

Это классическая схема событий, которая может быть нарушена писателем по его воле. Так, например, некоторые литературные произведения (например, повесть Л.Н. Толстого «смерть Ивана Ильича») начинаются с развязки, а затем писатель «подстраивает» под нее фабульную схему. Событийные элементы могут меняться местами, отличаться от обозначенной схемы по длительности.

При этом стоит обратить внимание на важную закономерность. Чем больше в произведении интенсивно поданных событий внешней жизни, тем четче можно вычлениить фабульные элементы. То есть элементы фабулы легко различимы в произведениях динамичного развития, где одно событие сменяется другим, а внешнее действие важнее, чем психологическое состояние героя.

Так, например, рассказ А.П. Чехова «Смерть чиновника» с точки зрения фабульного построения абсолютно прозрачен: экспозиция (чиновник в театре), философское авторское отступление, завязка (Червяков узнает в человеке, на которого чихнул, генерала), развитие действия (цепь навязчивых извинений), кульминация (крик раздосадованного генерала «Пошел вон!»), развязка (смерть чиновника).

Однако существуют другие виды литературных произведений, в которых невозможно выделить фабульные элементы.

Чем больше персонажи погружены в свой внутренний мир, чем глубже уходит писатель в психологический анализ, тем более стертыми или вовсе

сведенными к нулю оказываются границы между элементами фабулы. В этих произведениях художественно исследуется поток сознания героев, их чувства и мысли по отношению к происходящим событиям. Сюжет таких произведений представляет собой целостный или прерывистый внутренний монолог персонажа.

Один из примеров такого рода – рассказ А.П. Чехова «Комик». В примерную к Марье Андреевне, актрисе, исполняющей роли из амплуа инженю (роли наивной девушки) приходит комик Воробьев-Соколов. Он вздыхает и охает, рассеянно смотрит газету, вертит в руках то баночку от губной помады, то ножницы. Марья Андреевна внимательно следит за всеми его бесцельными манипуляциями. Говорят они о пустяках или не говорят совсем. За время этой длящейся сцены в ее голове проносятся мысли одна смелее другой. Она готова стать женой, подругой, любовницей комика. В своих мечтах она проживает целую жизнь. Но все гораздо проще – комик всего-то навсего пришел попросить рюмочку водочки.

Виртуозно написанный короткий рассказ построен на очевидном противоречии между мыслями героини и теми внешними действиями, которые происходят вокруг нее. Мыслей много, а действий нет никаких. И чем больше она думает, воображает, представляет перспективы, тем скучнее и безнадежнее оказывается реальное положение вещей.

В этом рассказе мы не сможем выявить элементы фабулы. Место фабулы занимает здесь поток сознания героини.

Художественные произведения с внятным психологическим наполнением близки по своему характеру произведениям лирического рода, в которых тоже отсутствует членение на элементы фабулы. Происходит это потому, что и эпические произведения с мощной психологической составляющей в виде потока сознания, и лирические произведения можно считать текстами с ослабленной фабульной основой либо вовсе лишенными фабулы.

* * *

Литературное произведение может считаться завершенным только в том случае, если оно обладает задуманной и осуществленной автором структурой. Построение литературного произведения называется **композицией**. Само слово «композиция»(строение, расположение) указывает на то, что она из чего-то состоит, *компо*нуется из неких *компо*нентов. Все эти составляющие – компоненты – существуют в

определенном единстве и упорядоченности. Композиция произведения зависит и от типа повествования (от чьего имени оно ведется, чей ракурс изображения событий оказывается самым важным), от жанра произведения (очевидно различие композиции крупного романа и короткого рассказа, стихотворения и поэмы), от стиля произведения (например, компоненты юмористического стиля или стиля детского рассказа).

Композиция имеет непосредственное отношение к пространственно-временной организации произведения. М.М. Бахтин называл ее *хронотопом* и полагал, что хронотоп влияет и на жанровую структуру, и на изображение человека.

Композиция литературного произведения включает в себя все текстовые компоненты: разнообразные формы выражения сознания литературных персонажей (реплики, монолог, диалог героев, письмо, дневник, несобственно прямая речь и др.), виды авторского присутствия в тексте (описание, повествование, лирическое или философское отступление), внефабульные элементы (пейзажи, портреты, характеристики быта).

Компонентами композиции можно считать и части текста, возникшие в результате его авторского членения: стопы, строки, фразы, строфы, главы, части, абзацы. Однако надо хорошо понимать, что компоненты композиции – это не формальные фрагменты, существующие изолированно друг от друга. Для понимания композиции произведения очень важным становится сам способ сцепления этих частей, их соотношение и взаимосвязь.

Набор компонентов композиции зависит от литературного рода. Так, в эпическом произведении преобладают описание и повествование. Безусловно, здесь встречаются и другие компоненты. Однако основу эпического текста составляют именно описание и повествование. В лирическом роде преимущественным компонентом композиции становится монолог лирического героя. В драматическом произведении – реплики, монологи, диалоги героев.

Если сюжет произведения является областью его содержания, то композиция в большей мере связана с его формой. От сюжета мы получаем представление о внутреннем и внешнем движении, разворачивании событий и переживаний в пространстве и времени, от композиции – о замкнутости, целостности, единстве текстовых компонентов.

Литературное произведение создается автором, о роли которого в литературном процессе мы много говорили. Автор создает *мир литературного произведения*, населяет его героями, придумывает их судьбы, разворачивает события в пространстве и времени, строит текст, подчиняя его композицию своей, авторской воле, отбирает те или иные языковые средства для наиболее полного воплощения своего замысла. На этом работа автора завершается. Изданная книга попадает в руки **читателю литературного произведения**, который, погружаясь в новый для себя художественный мир, создает свои собственные представления о нем, додумывает судьбу и внешность литературного героя, ищет и находит не зафиксированные в тексте повороты смысла, дает оценку прочитанному. А затем, по прошествии дней, месяцев и лет читатель возвращается к любимой книге и заново не только прочитывает ее, но и по-новому интерпретирует в соответствии со своим новым возрастом и новым мировоззрением.

Получается так, что читатель литературного произведения еще раз, уже после автора, «пишет» уже написанную книгу, вступая с писателем в неявный полемический диалог. Оказывается, что литературное произведение – сложнейший феномен, содержание которого *удваивается* в процессе чтения, а в процессе многократного перечитывания авторское сознание многократно умножается на читательское. Происходит все это потому, что художественное слово многозначно и ассоциативно, и каждый читатель может создавать свой образ литературного произведения.

Роль читателя в литературном процессе исключительно велика. Автор, писатель всегда ориентирован на читателя. Многие писатели признавались, что без второго полюса литературного процесса, каким является читатель, их судьба оказалась бы совершенно иной, возможно, они бы не стали писателями. Даже в трудные для литературы советские годы, когда писатели, не рассчитывая на издание своих книг, писали, как принято говорить, «в ящик письменного стола», они все равно мечтали, что книга дойдет до читателя.

Конечно, писатель всегда рискует, ведь неизвестно, какой читатель возьмет книгу в руки, как поймет он написанное, насколько адекватен его читательский талант таланту писателя. Это как в любви – никто не может гарантировать встречу двух любящих сердец так, чтобы люди полностью понимали и устраивали друг друга и в горе, и в радости. В литературе настоящая «встреча» двоих – писателя и читателя – тоже случается не всегда. Но писатель всегда стремится к «своему» читателю и надеется на понимание и поддержку.

Многие писатели в своих письмах и дневниках размышляли о «своем» читателе. Е.А. Боратынский писал:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? Душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
*И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.*

М.Е. Салтыков-Щедрин мечтал о «читателе-друге», человеке, который сможет сочувственно отнестись к идеалам любимого писателя, оценить его произведения во всей их сложности.

В отличие от журналиста-газетчика, который адресует свои публикации массе читателей, писатель не ждет понимания тысяч людей, он не рассчитывает, что его сочинения придутся по душе массовому читателю. Его вполне устроит, если один или несколько человек воспримут написанное произведение с сердечным участием:

Когда сочувственно на наше слово
Одна душа отозвалась,
Не надо нам возмездия иного —
Довольно с нас, довольно с нас!

Ф.И. Тютчев

В статье «О собеседнике» О.Э. Мандельштам пишет, что без диалога с читателем литература существовать не может, но при этом поэту не нужно близкое знакомство со своим читателем. «...Поэзия, – считал Мандельштам, – всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе» [\[54\]](#).

Иосиф Бродский говорил, что искусство, и прежде всего литература, поощряет в человеке ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности. Вот почему «литература... обращается к человеку тет-а-тет,

вступая с ним в прямые, без посредников, отношения» ^[55]. Быть или не быть читателем – выбор каждого, кто не стал филологом. Для филолога, литературоведа читательское искусство становится неременной профессиональной обязанностью.

История читателя составляет важную часть литературного процесса. Мы говорили о том, что у литературного произведения есть реальный (биографический) автор. Соответственно, для произведения актуален и **реальный (биографический) читатель**, изучением которого занимаются такие разделы литературоведения, как *социология чтения и герменевтика* (наука об интерпретациях художественного текста).

Так же как в литературном произведении говорят о внутритекстовом авторе, можно говорить о существовании **внутритекстового читателя**. Такой читатель нередко упоминается в самом литературном произведении, автор может обращаться к нему в процессе повествования, затевать с ним спор, приглашать к соучастию, к сочувствию.

Вспомним, как много раз автор в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» обращался к читателю (к нам с вами!) – то с шутливым пиитетом: «*мой читатель благосклонный*» или «*достопочтенный мой читатель*», то дружески: «*насмешливый читатель*». В одной из строф появляется откровенная ирония автора в адрес своего читателя:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(*Читатель ждет уж рифмы розы,*
На, вот возьми ее скорей!).

В последних строфах романа, где заметно меняется авторская интонация, становясь раздумчивой, исполненной печали от предстоящей разлуки с героями и от уже случившихся разлук («иных уж нет, а те далече»), автор меняет и характер общения с читателем. Ставший за время романа близким другом, собеседником автора, читатель оказывается тем, с кем автор считает необходимым попрощаться трепетно и грустно:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости. чего бы ты за мной
Здесь ни искал в строфах небрежных,

Воспоминаний ли мятежных,
отдохновенья ль от трудов,
Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлечения, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок,
Хотя крупцу мог найти.
За сим расстанемся, прости!

Любой читатель важен и дорог автору – не имеет значения, с какой целью читалась книга. Был читатель доброжелательным или стремился уязвить писателя в его литературных несовершенствах – присутствие читателя, возможность вести с ним постоянный диалог для писателя не только вопрос востребованности его произведения, но и вопрос самой сущности художественного творчества, его смысла.

Иной читатель предстает на страницах романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». «Проницательный читатель», к которому постоянно насмешливо обращается автор, – своего рода оппонент, заведомо не согласный с авторской позицией и представлениями о «новых людях». Н.Г. Чернышевский иронизирует над манерами читателя-выскочки, над его назойливым желанием все заранее знать и предугадывать, но правда жизни и правда романа обманывают его всезнайство: «...11 июля поутру произошло недоумение в гостинице у станции Московской железной дороги по случаю невставанья приезжего, а часа через два потом на Каменноостровской даче. Теперь *проницательный читатель* уже не промахнется в отгадке того, кто же это застрелился или не застрелился. «Я уж видел, что лопухов», – говорит *проницательный читатель* в восторге от своей догадливости. Так куда же он девался и как фуражка его оказалась простреленною по околышу? «Нужды нет, это все штуки его, а он сам себя ловил бреднем, шельма», – ломит себе *проницательный читатель*. Ну, бог с тобою, как знаешь, ведь тебя ничем не урезонишь...»

В какой-то момент автор дает своеобразную классификацию читателей, в рамках которой «проницательный читатель» – лицо, наименее ему приятное: «*Проницательный читатель*, – я объясняюсь только с *читателем*: *читательница* слишком умна, чтобы надоедать своей догадливостью, потому я с нею не объясняюсь, говорю это раз навсегда; есть и между *читателями* немало людей неглупых: с этими *читателями*

тоже не объясняюсь; но большинство *читателей*, в том числе почти все литераторы и литературщики, люди проницательные, с которыми мне всегда приятно беседовать. – Итак, *проницательный читатель* говорит: я понимаю, к чему идет дело; в жизни Веры Павловны начинается новый роман...».

Обращаясь к читателю, писатели иногда предлагают стилизацию характерной для литературы XVIII в. возвышенно-патетической манеры упоминания читателя: «За мной, *мой читатель!* – читаем в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». – Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, *мой читатель*, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

Очень часто на страницах литературных произведений автор подает читателю некие знаки, заключенные то в названии произведения, то в определении жанра, то в подборе эпиграфа, то в упомянутом историческом факте, то в «говорящей фамилии», то в скрытой цитате.

Прием игры с читателем активно используется в детской поэзии, когда, например, последнее слово, отчетливо зарифмованное, не фиксируется в тексте, но оно должно быть произнесено (придумано!) читателем-ребенком. Например, в стихах Д.И. Хармса:

Я захотел устроить бал
И я гостей к себе...
Купил муку, купил творог,
Испек рассыпчатый...
Пирог. Ножи и вилки тут,
Но что-то гости...
Я ждал, пока хватило сил,
Потому кусочек...
Потом подвинул стул и сел
И весь пирог в минуту...
Когда же гости подошли,
То даже крошек...

М.М. Бахтин говорил, что точные науки демонстрируют монологическую форму знания, а гуманитарные – диалогическую, поскольку здесь человек узнает не только объект своего исследования, но и себя самого. Вслед за Бахтиным мы говорим о том, что в литературоведении процесс познания диалогичен, а диалог автора и

читателя оказывается сутью всякого литературного произведения и литературного процесса в целом. Изучение читателя – одно из важнейших направлений литературной науки [\[56\]](#).

* * *

Язык литературного произведения важнейший предмет усмотрения в литературоведении. Литература – искусство слова, поэтому слова, их разнообразные сочетания, их созвучия называют первоэлементом литературы. В отличие от фольклора художественная литература немыслима без письменного языка, содержание литературного произведения передается через словесную форму, в которой произведение закреплено. Через слово писатель воссоздает весь предметный мир, образный строй произведения, всплески подсознания, фантазии и мечты героев. Содержание произведения и даже особенности литературного характера можно запечатлеть в талантливой живописной или киноиллюстрации, но все обертоны поэтического смысла можно передать только в словесной ткани литературного произведения.

Обращение со словом в художественной литературе не обычное, а повышено-эмоциональное, активное. И писатель целенаправленно использует все возможности слова, которые позволяют построить задуманную художественно-образную систему.

Художественная литература использует все те слова, которые дают эстетический эффект, максимально воздействуют на читателя. Конечно, главным в слове является его номинативный смысл, и этот смысл писатель не минует, но для писателя гораздо важнее оказываются внутренние возможности слова, его экспрессивные резервы. А.Т. Твардовский, характеризуя момент творческого кризиса, пишет о том, что в это время поэт теряет слова, обладающие запахом и цветом:

Пропал запал. По всем приметам
Твой горький день вступил в права.
Все – звоном, запахом и цветом —
Нехороши тебе слова.
Недостоверны мысли, чувства,
Ты строго взвесил их – не те...
И все вокруг мертво и пусто,
И тошно в этой пустоте.

То есть без словесного мира, эмоционально предельно наполненного, с точки зрения писателя, литература не отвечает своему назначению. В. Набоков признавался, что он обладает «цветным слухом». В романе «Другие берега» приведены замечательные примеры «окрашивания» звуков и слов в разные цвета: «Кроме всего я наделен в редкой мере так называемой *audition coloree* – цветным слухом... Не знаю, впрочем, правильно ли тут говорить о «слухе»: цветное ощущение создается по моему осязательным, губным, чуть ли не вкусовым чутьем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор... Черно-бурую группу составляют: густое, без галльского глянца, А; довольно ровное (по сравнению с рваным R) Р; крепкое каучуковое Г; Ж, отличающееся от французского J, как горький шоколад от молочного; темно-коричневое, отполированное Я. В белесой группе буквы Л, Н, О, Х, Э представляют, в этом порядке, довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба. Группу мутных промежуточных оттенков образуют клистирное Ч, пушисто-сизое Ш и такое же, но с прожелтью, Щ. Переходя к спектру, находим: красную группу с вишнево-кирпичным Б (гуще, чем В), розово-фланелевым М и розовато-телесным (чуть желтее, чем V) В; желтую группу с оранжеватым Е, охряным Е, палевым Д, светло-палевым и, золотистым У и латуновым Ю; зеленую группу с гуашевым П, пыльно-ольховым Ф и пастельным Т (все это суше, чем их латинские однозвучия); и наконец синюю, переходящую в фиолетовое, группу с жестяным Ц, влажно-голубым С, черничным К и блестяще-сиреневым З. Такова моя азбучная радуга».

Слово в литературе выполняет не только номинативную и коммуникативную функцию как в других типах речи, но стремится использовать все внутренние готовности для приобретения новых и дополнительных смыслов. В литературных произведениях можно найти примеры применения синонимов, антонимов, неологизмов и историзмов – слов, взятых из самых разных ресурсов языка. Активно используются так называемые особые лексические пласты – жаргонизмы, диалектизмы, варваризмы. Синтаксический строй фразы в литературном произведении также преднамерен, обдуман, выстроен. Лаконизм чеховской фразы, развернутость предложений у Л.Н. Толстого не могут быть случайным событием в языке художественного произведения.

Лексические и синтаксические средства языка, использованные в эстетических целях, называются соответственно *тропы* и *фигуры*. Вместе с ритмическим рисунком фразы, интонацией, стихотворным размером, если речь идет о стихах, разнообразный набор изобразительно-выразительных средств и приемов для литературного текста имеет важное значение.

Л.Н. Толстой был убежден в том, что «каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гете или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное число мыслей, представлений и объяснений» [\[57\]](#).

Когда писатель выбирает то или иное слово, он останавливается на том единственном, которое согласуется с его замыслом. Поэтому говорить о точности художественного слова бессмысленно. **Точность слова в языке художественной литературы** специфична. Когда-то Пушкина упрекали за «неточность» словоупотребления: «бокал шипит», «камин дышит», «неверный лед». Считалось, что поэт неоправданно переносит свойства живого существа на неодушевленные предметы. Сегодня эти фразы не кажутся неточными, напротив, они восхищают читателя особым, поэтическим, *Пушкинским* чутьем к слову. То, что в обывательском «непоэтическом» сознании кажется «неточным», неправильным, необычным, является результатом непредсказуемости поэтической речи, что и составляет особое обаяние, особую прелесть языка художественной литературы.

Логика обывателя и логика человека, обладающего художественным мышлением, различны. Это два противоположных способа мышления.

Обратимся к стихотворению Н.С. Гумилева «Жираф». «Непоэтическая» логика услужливо подскажет, что в стихотворении должен появиться жираф, которого читатель из средней России видел разве что в зоопарке, в кино или на картинке. Тем не менее любой из нас уверенно расскажет и о росте этого несуразного животного, и о его необыкновенной расцветке. Но вряд ли, обратившись к одному только названию, мы сможем догадаться, что перед нами замечательные стихи о любви, нежное обращение к любимой, чье настроение необходимо исправить, заговорить ласковыми и ничего не значащими словами. В стихотворении развернуты два параллельных мира, которые рано или поздно должны сойтись в судьбах влюбленных.

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко-далеко на озере Чад

Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана.
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала болотный туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

«Непоэтическое» сознание с трудом вмещает в себя и строчку «и руки особенно тонки, колени обняв», довольно корявую с точки зрения законов грамматики, и представление об африканском длинношеем животном как об «изысканном» существе. Обыденное представление подсказывает, что расцветка у жирафа вполне обыкновенна, а у Гумилева это «волшебный узор», да еще и не простой, а подобный луне, дробящейся и качающейся на влаге своих лунных озер. Сам жираф то похож на цветные паруса корабля, то бежит он, как летает птица, то уходит он в мраморный грот... Вообще в стихотворение входит много экзотического, изысканно-красивого, со звуками и знаками далеких неведомых стран (в которых сам поэт побывал!), и оно, это необычайное, контрастирует с сырым дождливым городом, где так грустно и одиноко любимой лирического героя.

Мы видим, как далеко могут разойтись «поэтизмы» и «непоэтическое», наивно-обыденное восприятие действительности. Безоглядное, бескомпромиссное погружение в поэтическое сознание не только объяснит нам «шероховатости» стиля, другое понимание жизни,

отбор неожиданных слов и метафор для выражения чувств, но и делает притягательным поэтический шедевр Гумилева.

Каждый развитый национальный язык, имеющий богатые литературные традиции, дифференцируется на отдельные типы речи, которые различаются по своим функциям. Один стиль, или тип речи, пригоден для научного высказывания, другой – официально-деловой для общения на заседании, в диалоге с официальным лицом, разговорный тип речи связан с нашим повседневным обиходом.

В языке художественной литературы, который представляет собой самостоятельный тип речи, могут сосуществовать элементы всех стилей, всех типов и форм высказывания. В целях художественной выразительности писатель может стилизовать и официально-деловой, и публицистический, и любой другой стиль речи.

В языке художественной литературы мы встречаемся не только с теми типами речи, которые присущи литературному языку, но и с диалектизмами, просторечиями, жаргонизмами, профессионализмами, которые становятся в произведении средствами раскрытия характера. Без этих слов, которые находятся вне пределов литературного языка, но вполне могут быть использованы в языке художественной литературы, писатель не сможет выполнить свою художественную задачу.

Язык художественной литературы не механический сплав разных стилей литературного языка. Все языковые элементы в произведении служат авторскому замыслу. Язык художественной литературы и литературный язык – понятия связанные, но не совпадающие, потому что язык художественной литературы в основании своем имеет литературный язык, но при этом захватывает и области, не свойственные литературному языку.

Литературный язык развивается и обогащается под активным воздействием языка художественной литературы. В то же время литературный язык имеет свои законы, свою историю развития и, кроме письменной, имеет еще и устную форму.

Язык художественной литературы – это и речевой стиль автора (например, язык Ф.М. Достоевского или язык С.А. Есенина), и язык отдельного литературного произведения. Это разные уровни языка художественной литературы, различны и принципы их анализа. Исследователя интересует, что характерно для языка каждого автора, а что принадлежит языку эпохи в целом. Литературовед интересуется, например, языком пушкинской эпохи, или языком произведений Пушкина, или языком пушкинской маленькой трагедии «Моцарт и Сальери».

Индивидуальный стиль во многом продиктован типом художественного мышления, эстетическими задачами, адресной аудиторией писателя. При этом каждое произведение отражает какую-то грань этого индивидуального стиля. У Л.Н. Толстого есть «Севастопольские рассказы», есть роман «Война и мир» и есть рассказ для детей «Косточка». Очевидно языковое различие этих очень разных произведений, написанных не только в разных жанрах, но и адресованных читателям различного возраста и жизненного опыта.

Каждое литературное произведение в языковом отношении – сложнейшая партитура, различающая речь автора, повествователя, героев, поэтому анализ языка литературного произведения мы ведем, исходя из системы образов, композиционных и жанровых особенностей произведения.

Язык интересует литературоведа прежде всего в связи с характером литературного героя, поскольку в его речи запечатлевается и возраст, и социальный статус, и настроение. В эпическом произведении главную роль играет авторская речь, так как именно она организует композицию произведения. Авторская речь омыкает все виды повествования, поэтому при анализе языка эпического произведения мы обращаем внимание на движение авторских оценок.

В лирическом произведении важно увидеть его поэтический смысл, использование отдельных слов и выражений, поскольку слова приобретают новые (порой пронзительные, экспрессивно насыщенные) дополнительные смыслы. Лирический текст – монолог лирического героя, изложенный языком поэзии. При анализе языка лирического произведения обращают внимание на *семантическую*(смысловую) наполненность текста – семантические доминанты, определяющие характер текста. Кроме того, при анализе языка лирического произведения мы должны уловить связь ритма и смысла, так как ритмом во многом регулируется смысл текста.

Метрическая система стиха тесно связана с поэтическим смыслом. Метр стиха в какой-то степени «управляет» его синтаксисом. Замечено, что хорей – размер подвижный, живой, активный:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя...

А.С. Пушкин

Для ямба характерна описательность, разговорность:

Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!

Н.А. Заболоцкий

При этом замечено, что четырехстопный ямб чаще всего использовался в лирической поэзии, а поэмы и стихотворные драмы XVIII в. слагались шестистопным ямбом. Басни И.А. Крылова в большинстве своем написаны разностопным ямбом. Этим же размером написана комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Дактиль принято считать размером величественным, торжественным, монументальным, подходящим для лирического обращения к явлениям природы:

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

М.Ю. Лермонтов

амфибрахий – размер спокойный, невозмутимый, монотонный в своей величавости:

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи —
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои...

Н.А. Некрасов

Что касается анапеста, то он в представлении русских поэтов порывистый, стремительный, вальсовый, песенный, напевный:

Засребрятся малины листья,

Запрокинувшись кверху изнанкой,
Солнце грустно сегодня, как ты, —
Солнце нынче, как ты, северянка.

Б.Л. Пастернак

Стиховой метр несет важный информационный смысл. Трехстопные размеры навевают грусть, печаль, пятистопные – угрюмость, мрачность.

Конечно, такая привязанность стихотворного метра к поэтическому содержанию весьма умеренна и условна.

Мужская клаузула придает строке четкость и жесткость (листы – как ты), а женская – мелодичность и легкость (изнанкой – северянка). Дактилическая клаузула заунывная и протяжная (странники – изгнанники).

В драматическом произведении главным средством раскрытия характера является речь героев. При анализе языка драматического произведения мы исследуем прежде всего речевую динамику отдельных персонажей, отражение индивидуальных и социальных элементов речи, соотношение книжных и разговорных высказываний. По репликам и монологам отдельных персонажей можно составить исчерпывающее представление об их характере.

Язык литературного произведения – самое явное выражение авторской индивидуальности, особенностей произведения, язык в самой сильной степени позволяет угадывать перо того или иного писателя. Если нам удалось внимательно прочитать не одно, а несколько сочинений одного писателя, то по излюбленным речевым оборотам, длине фразы, характерным метафорическим построениям, выбору средств языковой выразительности, тропам и фигурам мы можем узнать автора. Именно на языковых особенностях текста построены все литературные стилизации и пародии.

Язык русской художественной литературы, язык А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, И.А. Бунина, является для внимательного читателя источником душевной гармонии, истинного наслаждения, образцом для подражания в собственном речевом поведении.

Раздел 10. Основные принципы анализа художественного произведения в различных исследовательских литературоведческих школах

Методы исследования в современной науке о литературе.

Мифологическая школа. Биографическая школа.

Культурно-историческая школа.

Сравнительно-историческая школа. Психологическая школа.

Интуитивизм в литературоведении. Социологическая школа.

Формальная школа.

Исследователь-литературовед в своей работе сталкивается с большим количеством разнообразного материала: художественное произведение, литературно-критические отзывы о нем критиков-профессионалов и читателей, биографические, текстологические, цензурные документы. Поэтому, приступая к работе, литературовед должен определить задачи и границы своего исследования, его **методы**. Одно и то же литературное явление по-разному рассматривается литературоведами в зависимости от их научного мировоззрения. Одни считают необходимым искать своеобразие художественного произведения в его социальном контексте, другие – в литературной традиции, третьи утверждают независимость творческого сознания писателя.

Это может быть *имманентный анализ* художественного произведения, когда текст рассматривается изолированно, вне историко-литературных связей, но при этом возникает необходимость глубинного погружения в художественный текст, предполагающий анализ всех его частей и художественных деталей.

Это может быть *историко-функциональный анализ* произведения, когда прослеживается жизнь произведения в разные литературные эпохи, воздействие текста на читателей разных поколений.

Это может быть *типологический анализ* произведения, позволяющий возвести данный текст к какому-то типу текстов – по жанровому, сюжетно-мотивному или композиционно-стилевому признаку.

Эти и множество других способов литературоведческой *интерпретации* художественных *текстов* позволяют осмыслить различные уровни произведения, «вписать» его в историко-культурный контекст данной или других эпох, найти черты сходства и различия с

другими произведениями автора, с произведениями других авторов.

Современная наука хорошо знает и принимает такие направления исследований, как *рассмотрение литературных произведений в контексте традиции, анализ литературного журнала или альманаха как целостной системы, анализ текстов в русле рецептивной эстетики*(проблемы восприятия текстов), *интертекстуальный анализ*(предполагающий изучение заимствованных текстов и цитат, «чужого слова» в рамках исследуемого текста), *историко-генетический*(выявляющий закономерности бытования того или иного жанра или художественного метода) и целый ряд других методов и подходов.

Актуален сегодня и *комплексный или интегративный* подход к художественному произведению, когда методологической основой работы становится несколько разных методов и методик исследования.

При необходимости наука о литературе обращается к *методологии*(системе методов) других, родственных наук. В современных литературоведческих исследованиях можно найти такие методы, как *культурологический, социологический, философско-эстетический, стилистический, семантический* и другие. Всякий раз, ставя перед собой исследовательскую задачу, литературовед решает для себя, какой методологической базой имеет смысл воспользоваться, какие известные, а быть может, новые подходы к тексту стоит применить в конкретном случае.

Принципы анализа художественного текста складывались в литературоведении не один десяток лет. Первые литературоведческие школы и направления становятся известны в XVIII в., но те школы, которые оказывали и продолжают оказывать особенное влияние на развитие науки, сложились к середине XIX в.

Одно и то же явление по-разному интерпретировалось сторонниками разных литературоведческих школ.

Мифологическая школа зародилась в Германии и была связана с именем немецкого филолога Якоба Людвиг Карла Гримма (1785–1863). В 1840—1950-х годах складывается русская мифологическая школа, в основе методологии которой сравнительно-исторический метод изучения, при котором устанавливаются связи языка и фольклора. В России становление школы происходило под влиянием идей Федора Ивановича Буслаева (1818–1897), который вначале занимался сравнительным языкознанием, затем эту методику применил к изучению славянской мифологии. Буслаев восторгался фольклорной поэзией, считал ее гласом народа, ставил ее выше литературы. Буслаев доказывал, что древнейшие литературные памятники создавались под воздействием фольклора. Миф воспринимался

сторонниками этой школы как проявление народного сознания. Сущность мифа, его исторические судьбы изучали историки литературы и фольклористы Александр Николаевич Афанасьев (1826–1871) и Орест Федорович Миллер (1833–1889). В работах Миллера показаны устойчивые компоненты всех мифов, и эта устойчивость мифологического сюжета, по мысли ученых, приводит к появлению все новых и новых фольклорных произведений с узнаваемыми персонажами и развитием событий. Мифологическая школа оказала огромное воздействие на такую отрасль филологии, как фольклористика, и на литературоведческие исследования, посвященные взаимосвязям литературы и фольклора.

Биографическая школа в западной филологии связана с именем французского литературного критика и писателя XIX в. Шарля Огюстина Сент-Бева (1804–1869), который считал, что искусство – это прежде всего способ самовыражения личности художника, что «я» в литературном произведении – это всегда биографический автор. Это означало игнорирование таких литературоведческих категорий, как «рассказчик», «повествователь», «внутритекстовый автор». В современном литературоведении биографический подход чаще всего соединяют с другими способами исследования художественного произведения. Однако есть множество серьезных исследований, представляющих собой научную биографию писателя. В последнее время заметно возрос интерес литературоведения к жанру биографии писателя [\[58\]](#).

Культурно-историческая школа своим происхождением обязана французскому философу, эстету, историку и писателю XIX в. Ипполиту Тэню (1828–1893), затем его идеи переместились на русскую почву. Суть школы заключалась в стремлении объяснить явления искусства через явления современной автору общественно-исторической жизни. Считалось, что художник запечатлевает только то, что он видит в жизни, сознание и воображение художника при этом заметно игнорировались. Отталкиваясь от идей философского позитивизма, предполагающего, что все в жизни познаваемо, сторонники этого направления в литературоведении художественную словесность рассматривали в ряду других явлений духовной жизни человека. Нередко литературное произведение исследовалось как выразительная иллюстрация к происходящим в действительности событиям. В России идеи культурно-исторической школы во многом базировались на трудах историков, писателей, публицистов, этнографов, которые изучали жизнь и быт крестьянства. Впоследствии такое направление получило название *народознание*.

Культурно-историческую школу в России представляли прежде всего

ученые-литературоведы академики Александр Николаевич Пыпин (1833–1904) и Николай Саввич Тихонравов (1832–1893). Они были убеждены в том, что искусство отражает действительность во всей ее полноте, а значит, действительность в значительной степени влияет на само искусство, и обстоятельному изучению необходимо подвергать умственное и нравственное состояние того общества, выражением которого была литература.

На рубеже XIX и XX вв. идеи культурно-исторической школы во многом вульгаризировались, появились новые теории, доказывающие, что литература должна выполнять лишь социальную и морализаторскую функции. Абсолютизировалась роль познаваемого в творческом процессе, который стремились всячески направлять и контролировать.

Современному литературоведению культурно-историческая школа дала очень многое: огромный интерес к литературной фактографии, к фактодобывающим дисциплинам – источниковедению, текстологии, библиографии. Отдельной благодарности заслуживают сторонники этого литературоведческого направления за их интерес к писателям «второго» ряда, к малоизвестным сторонам литературного процесса.

Сравнительно-историческую школу отечественном литературоведении основали два ученика Ф.И. Буслаева – Всеволод Федорович Миллер (1848–1913) и Александр Николаевич Веселовский (1838–1906). Естественна связь между идеями этой школы и школой культурно-исторической. Представители сравнительно-исторической школы исследовали целые массивы близких или сходных литературных явлений, сюжетов, мотивов, рассеянных по всему миру. Веселовский считал, что каждое новое поколение воспринимает от предшествовавшего словесные формы, которые с течением времени поддаются изменениям, и именно так – через сложную и непрерывную цепь заимствования – выглядит история литературных жанров и стилей.

Сторонники сравнительно-исторической школы стали основоположниками **сравнительного литературоведения**, или **компаративистики**, во многом благодаря их трудам стало возможным уже в последние десятилетия XX в. создать многотомную историю всемирной литературы, где синхронно показано развитие литератур всего мира в разные эпохи своего существования.

Психологическая школа складывается в 1880-е годы, когда намечается общий интерес к психологии личности, когда вырабатываются приемы психологического анализа в русской литературе. Во главе направления стояли русский и украинский литературовед, фольклорист и

философ Александр Афанасьевич Потебня (1835–1891) и его ученики – Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский (1853–1920) и Аркадий Георгиевич Горнфельд (1867–1941).

В основе учения Потебни – идея непознаваемости исконного смысла слова, признание множества его значений, а следовательно, множества читательских интерпретаций. Потебня писал: «Все то, что мы называем миром, природой, что мы ставим вне себя, как совокупность вещей... и самое наше “Я” есть сплетение наших душевных процессов, хотя и непроизвольное, а вынужденное чем-то находящимся вне нас» ^[59].

Потебне принадлежит теория внутренней формы слова, которая является основой многозначности художественного образа и неисчерпаемости в связи с этим литературного произведения.

Другой крупный историк литературы, связавший свою жизнь с психологической школой, Овсянико-Куликовский писал о замкнутой и непроницаемой человеческой душе, содержание которой не может передаваться от человека к человеку. Ученый классифицировал чувства человека, выделяя среди них органические (биологические) – голод, жажду, половое чувство; надорганические, к которым относил любовь; социальные, которые включали в себя семейные, политические, общественные; надсоциальные, в числе которых он называл религиозные и нравственные чувства. В зависимости от соотношения этих чувств в конкретном человеке и в истории человечества Овсянико-Куликовский различал и психологические типы писателей. Эта теория легла в основу многотомных сочинений Овсянико-Куликовского – «история русской интеллигенции» и «история русской литературы».

В рамках этой школы зародился актуальный для современного литературоведения интерес к таким литературоведческим отраслям, как изучение *психологии художественного творчества* и *психологии читательского восприятия* литературных произведений.

Другой ветвью **психологического направления** можно считать ставшие всемирно известными труды австрийского ученого, врача и психолога Зигмунда Фрейда (1856–1939), основателя **психоаналитической** школы. Многие годы в нашей стране идеи Фрейда не популяризировались, а его работы не издавались. Фрейду принадлежит учение о бессознательном в творческом процессе. Ученый доказывал, что причиной художественного творчества является сексуальная дисгармония в жизни человека. Фрейд исследовал становление психики человека и истоки творческого процесса. Занятия искусством, по Фрейду, вытесняют агрессивные и сексуальные стремления человека и *сублимируют*

(реализуют энергию подсознательных влечений) их в художественное творчество. Фрейд первым стал заниматься психическим состоянием творца и показал, что иногда психическая дисгармония может приводить к созданию неординарных произведений искусства.

Труды Фрейда и других представителей школы психоанализа усилили в литературоведении интерес к отдельным фактам биографии писателя, к поискам импульсов творческого процесса, творческой истории литературных произведений.

Интуитивизм в литературоведении основан в начале XX в. отказ от идей философского позитивизма, увлечение трудами французского философа начала XX в. Анри Бергсона (1859–1941) стали причиной недоверия к разуму и провозглашения интуиции как главного и определяющего метода познания в искусстве.

В русском литературоведении крупнейшими представителями интуитивизма становятся Юлий Исаевич Айхенвальд и Михаил Осипович Гершензон. Каждый из них полагает, что литература не является отражением действительности, литература и есть действительность, только другая. Гершензон считает, что истории литературы не существует, нет процесса, связанного с художественным наследованием. Личность писателя свободна от истории. Важна только интуитивная характеристика писательского творчества. История литературы – своего рода силуэты творцов, зыбкие видения пишущего о литературе. Не случайно главную свою книгу Айхенвальд называет «Силуэты русских писателей», а Гершензон одну из своих работ – «Видение поэта». Поскольку историю литературы как научное знание интуитивисты отрицали, единственный способ постижения текста Гершензон видел в медленном и выразительном чтении.

Труды литературоведов-интуитивистов востребованы в современном литературоведении как тонкие и эмоционально выверенные этюды о русских писателях.

Социологическая школа продолжает идеи культурно-исторической. В основе идеологии этой школы лежит мысль о том, что литература является прямым отражением действительности. Социологическое литературоведение в России корнями своими уходит в идеологию марксизма, в марксистское литературоведение, связавшее воедино литературу, социальную жизнь и классовую борьбу. В трудах Георгия Валентиновича Плеханова (1856–1918), а затем Анатолия Васильевича Луначарского (1875–1933) и Владимира Ильича Ленина (1870–1924) было разработано учение о классовом характере искусства. Именно с книг

Плеханова начинается деление искусства на дворянское, пролетарское, крестьянское; в зависимости от принадлежности художника к тому или иному классу определяется оценка его творчества.

Изучение классовых позиций писателя, социального генезиса произведения, установление прямой зависимости литературного творчества от экономических отношений, представление о литературном герое как выразителе настроения класса – все эти идеи в первой трети XX в. оказались тесно связаны с идеями большевизма, с пролетарской революцией 1917 г. и оказали большое влияние на советское литературоведение и изучение литературы в средней школе.

В соответствии со взглядами Плеханова, развитыми впоследствии Лениным, в творчестве писателя может возникнуть противоречие между его мировоззрением и отражением действительности в художественном произведении. Так, писали о разрыве между Толстым-художником и Толстым-мыслителем. На примере биографии и творчества Пушкина Плеханов показывал, что писатель в состоянии преодолеть условности своего класса и изобразить то, что его классу чуждо.

Представители социологического направления считали, что искусство познаваемо, значит, познаваем творческий процесс и процесс восприятия произведения. Это послужило основанием контроля, который был установлен в советское время над писателями. Уже не марксистское, а большевистское литературоведение 1920-х годов требовало признать писателя таким же производственным, как и все остальные трудящиеся. Автор должен выполнять социальный заказ. Подконтрольным становился и процесс чтения: появились списки книг, которые не рекомендовалось читать, усилилась роль государственной цензуры, классические произведения выходили с купюрами.

В 1920-е годы социологическое литературоведение было представлено двумя ветвями. С одной стороны, большевистское литературоведение, сделавшее литературу «частью общепролетарского дела» (В.И. Ленин) и отрицавшее специфику художественной литературы и художественного творчества вообще, а с другой – академическое социологическое литературоведение, представленное трудами Павла Никитича Сакулина (1868–1930), Валериана Федоровича Переверзева (1882–1968), Владимира Максимовича Фриче (1870–1929). Важно подчеркнуть, что в первые десятилетия советской власти литературоведение носило отчетливый политический и идеологический характер, и многие участники литературоведческих дискуссий 1920-х годов пали жертвами *большого террора*, развернутого в 1937 г.

Формальная школа в литературоведении берет свое начало в 1919 г., когда была опубликована статья молодого литературоведа Бориса Михайловича Эйхенбаума (1886–1959) «Как сделана “Шинель” Гоголя». Эйхенбаум и его товарищей, создавших общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), не устраивала старая академическая наука, равнодушная, как им казалось, к проблемам поэтики. Опоязовцы провозгласили преимущественный интерес к форме литературного произведения. Представители формальной школы считали, что истории литературы как таковой не существует, а существует история художественных приемов. Важно было выяснить, **как сделано** литературное произведение, какими приемами наполнено. Искусство интересовало «формалистов» как литературный прием. Литературное произведение они рассматривали как сумму приемов, как замкнутую автономную систему. Исследователь, с их точки зрения, был обязан изучать как каждый автономный элемент этого литературного механизма, так и то, как сложно работает эта система в целом.

Жизнь писателя, его мировоззрение, его социальное положение – эти вопросы формалистов не волновали. Они исследовали форму литературного произведения, в отличие от социологической школы, которая занималась в первую очередь идейным наполнением художественного текста.

Формальная школа дала отечественной филологии крупнейших ученых, среди которых филологи, специалисты в области художественного перевода, историки и теоретики литературы: Виктор Борисович Шкловский (1893–1984), Борис Викторович Томашевский (1890–1967), Виктор Владимирович Виноградов (1894–1969), Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971), Юрий Николаевич Тынянов (1894–1943).

К 1960-м годам в России появляются ученые нового поколения, стремившиеся возродить формальную школу на новых основаниях. Так возникла Московско-Тартуская школа структурализма во главе с Ю.М. Лотманом. Представители этой школы стремились соотнести элементы структуры художественного текста с целым текстом. Литературный текст рассматривался как знаковая система. Структуралисты дали начало развитию в России науки *семиотики* (наука о знаковых системах). Представители школы строили свои работы с опорой на достижения математической логики, структурной лингвистики, информатики. Представители структурализма стремились сделать анализ художественного текста максимально объективным, вычлняя в произведении различные структурные уровни.

Ю.М. Лотман, автор многих блистательных книг и статей, сформулировал целый ряд важнейших аналитических принципов и способов интерпретации художественного текста, но при этом он был горячо убежден, что индивидуальное научное творчество литературоведа выше всевозможных, раз и навсегда предустановленных правил [\[60\]](#).

* * *

При всем многообразии подходов к художественному тексту необходимо помнить о том, что нет и не может быть никакой универсальной аналитической модели. Есть в истории литературоведения научные школы, есть литературоведы-одиночки, которые шли в поисках научной достоверности текста по собственному пути.

Как подлинное поэтическое открытие достигается художником на внезапном и дерзком преодолении эстетических канонов, так и настоящее открытие в науке о литературе совершается тогда, когда литературовед преодолевает собственные догмы или догмы научной школы, идеям которой он привержен.

Творчество лучших ученых-литературоведов привлекает непредвзятостью выводов, блестящим знанием историко-литературного контекста, глубоким проникновением в историю, философию и культуру эпохи, свободным владением текстами русской и зарубежной литературы. Достоинство литературоведческого исследования в том, что оно раздвигает границы своего времени, оказывается востребованным новыми поколениями литературоведов, устремлено к пониманию художественного произведения во всех его выразительных возможностях.

Найти свой путь в постижении художественного текста нелегко. А.П. Скафтымов напоминал о повышенной чуткости литературоведа к неисчерпаемым эмоционально-смысловым глубинам текста. Одно из красноречивых признаний А.П. Скафтымова, касающихся его собственных литературоведческих опытов, звучит так: «я старался сказать о произведении только то, что оно само сказало. Моим делом тут было только перевести сказанное с языка художественной логики на нашу логику, т. е. нечто художественно-непосредственное понять в логическом соотношении всех элементов и формулировать все это нашим общим языком» [\[61\]](#).

Речь идет о кропотливом усердии текстологических,

библиографических, источниковедческих и комментаторских занятий, о повышенном интересе к нравственно-философским вопросам литературы, о тончайшем уловлении «души человека», о концентрированном внимании к эмоционально-эстетическому началу в художественном произведении. Завет А.П. Скафтымова научиться «читать честно» дает по-настоящему добрую и мудрую перспективу нашей науке.

Практические занятия

[\[62\]](#)

Занятия 1–3. Основопологающие литературоведческие дисциплины: источниковедение, текстология, библиография

Первые занятия могут строиться в форме собеседования по мотивам вводных лекционных тем. Обсуждаются вопросы:

- предмет и задачи литературоведения как социально значимой науки об искусстве слова;
- основополагающие литературоведческие дисциплины: текстология, источниковедение, библиография.

На базе научного (учебного) вузовского книгохранилища рассматриваются следующие специальные темы:

- роль библиотеки в труде литературоведа: в библиографии, текстологии, источниковедении;
- знакомство с устройством систематических и алфавитных каталогов; каталоги «Personalia»; электронный каталог;
- читальные залы и абонементы; залы «открытого доступа» и книгохранилище;
- электронные ресурсы библиотеки.

При помощи Интернет-ресурсов студенты на занятиях и дома знакомятся с крупнейшими библиотеками и литературными архивами России и мира, с отечественными литературоведческими научно-исследовательскими институтами.

Рассматриваются вопросы, связанные с пониманием роли литературного архива в труде литературоведа: в текстологии и источниковедении.

На первых же занятиях рекомендуется начать обстоятельное знакомство студентов-бакалавров с современными правилами библиографического разыскания, учить самостоятельно выполнять библиографические описания книг, отдельных томов многотомных изданий, одной отдельно взятой статьи из газеты, журнала и т. д.

Навыки составления библиографических описаний (авторских книг, коллективных монографий и сборников, собраний сочинений и избранного, авторефератов литературоведческих диссертаций, статей, рецензий и др.) закрепляются на протяжении всех последующих практических занятий. Необходимые методические указания к библиографическим описаниям

следует согласовать со специалистами – библиографами научной (учебной) библиотеки вуза [\[63\]](#).

Домашние задания

1. Устно охарактеризовать литературоведческие задачи текстологии, источниковедения, библиографии.

2. Быть готовым охарактеризовать имеющиеся в вузовской библиотеке читательские каталоги.

3. Подготовить 2–3 коротких сообщения о литературных музеях, в которых бывали студенты (Пушкинские музеи, музеи Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, А. Островского, Некрасова, Белинского, Чернышевского, Тургенева, Чехова, Блока, Ахматовой и др.) или подготовить сообщения о литературных музеях России, основываясь на данных, почерпнутых из поисковых систем Интернета.

Занятие 4. Диалогическая природа литературоведения

Занятие проходит в форме диспута.

Темы (с опорой на читательский опыт первокурсников-бакалавров):

- что собой представляет полноценный читательский диалог со словесно-художественным текстом?
- корректно ли представлять себе художественный текст явлением одушевленным?
- приходилось ли испытывать на себе в процессе читательского восприятия (в какой степени и с какими последствиями) **притягательную и отталкивающую** силу словесно-художественного текста?

Домашнее задание

Ответить на вопросы составленной преподавателем анкеты, посвященной кругу читательских интересов и предпочтений студента (первые детские книжки; чтение в отрочестве и юности; книги на традиционных бумажных носителях и в электронных версиях и т. д.). Ответы на анкету помогут преподавателю составить более или менее точное представление о реальной стартовой читательской компетенции будущих бакалавров филологии.

Занятие 5. Что такое литературная классика?

Аудиторная письменная работа (в жанре эссе, диалога, фрагмента из читательского дневника и т. п.) на одну из тем (по выбору студентов):

Смысл и объем понятия «классическая литература» (с собственными примерами).

Литературная имитация и подлинное искусство (с собственными параллелями).

Классический текст на театральной сцене или в кино (с опорой на собственный зрительский опыт).

Домашнее задание

1. На примере одного из полных собраний сочинений писателя-классика определить виды текстологических комментариев и перечислить разделы, входящие в справочный аппарат издания.

2. Охарактеризовать различные типы изданий сочинений А.С. Пушкина, обратившись к фондам своей вузовской научной (учебной) библиотеки, и выполнить библиографическое описание просмотренных изданий.

Занятие 6. Условия и предпосылки аналитического и выразительного чтения художественного текста

Студенты работают с одним и тем же небольшим по объему художественным текстом, который заранее рекомендован преподавателем. В процессе внимательного (и индивидуального, и коллективного одновременно) общения с текстом обсуждаются вопросы, связанные с законами «медленного чтения»: расположение читателя к восприятию произведения, настрой на волну ожидания встречи с текстом, погружение в текст, ожидание «сокрытого» в тексте; чтение и перечитывание. Комментированное чтение и аналитическое чтение. Возможные пути анализа художественного текста.

Заключительная часть занятия посвящается первоначальному знакомству с особенностями выразительного чтения как умения «выразить голосом поэтическую идею». Чтение «с чувством, с толком, с расстановкой»: роль интонации, смысловых акцентов, паузы.

Домашнее задание

1. Определить способы представления человека и мира человека в одном из небольших по объему произведений русской классической прозы. Например: «Барышня-крестьянка» или «Метель» А.С. Пушкина, «Каштанка» А.П. Чехова и др. Обратить внимание на способы психологического анализа персонажей.

2. Охарактеризовать тип и научный аппарат издания, с которым работает студент, и дать его библиографическое описание.

3. Приготовить партитуру выразительного чтения одного указанного преподавателем короткого фрагмента из анализируемого прозаического произведения.

Занятия 7–8. Человек и мир человека в литературном произведении

Обсуждение выполненных дома партитур выразительного чтения короткого прозаического фрагмента. На последующих занятиях предполагается регулярное обращение к опытам выразительного чтения.

Работа с художественным текстом. Цель: определение средств раскрытия характера в произведении словесно-художественного творчества.

Может быть предложена, к примеру, работа с рассказом И.С. Тургенева «Татьяна Борисовна и ее племянник».

Пейзаж в живописи и литературе. Связь пейзажа с событиями, изображенными в рассказе. Портрет в живописи и литературе. Понятие о психологическом портрете. Роль художественной детали в раскрытии характера. Портреты второстепенных персонажей. Интерьер как элемент описания в литературе.

Работа с репродукциями живописных произведений, выполненных в жанрах портрета, пейзажа, интерьера. Выявление специфики словесно-художественного образа. Роль цвета и художественной детали в создании характера.

Динамика и статика в описании человеческих состояний. Языковые средства раскрытия характера. Роль глагольных форм. Внешнее и внутреннее в описании человека.

Домашнее задание

1. По различным словарям русского языка и энциклопедическим изданиям выявить смысл понятия «подтекст».

2. Предложить самостоятельный опыт анализа одного из рассказов (на выбор студента): «Полинька» А.П. Чехова, «Во сне ты горько плакал» Ю.П. Казакова, «Микроскоп» В.М. Шукшина. Выявить, как соотносятся текст и подтекст в рассказе. Обратить внимание на примеры словесной многозначности. Охарактеризовать внешние оценки происходящего и их глубинный, внутренний смысл.

3. Перечислить литературные музеи России, связанные с А.С. Пушкиным, и уметь показать на географической карте России их местонахождение.

Занятия 9—10. Психологизм и подтекст в литературном произведении

Соотношение текста и подтекста в баснях и рассказах Л.Н. Толстого «Лгун», «Садовник и сыновья», «Ученый сын».

Определение понятия «подтекст». Смысл сравнения подтекста с айсбергом. Соотношение действия, события и состояния в рассказе А.П. Чехова «Полинька».

Тютчевская формула «мысль изреченная есть ложь». «Невыразимое» и искусство слова. Способы создания подтекста в рассказе Ю.П. Казакова «Во сне ты горько плакал». Слова в тексте, подтексте и «за текстом». Подтекст и психологизм в литературе.

Домашнее задание

Подготовиться к выразительному чтению рассказа И.А. Бунина «Поздний час». Составить партитуру чтения рассказа.

Занятие 11. Сюжет и композиция литературного произведения

Структура рассказа И.А. Бунина «Поздний час». Особенности сюжета и композиции. Событийное и психологическое в рассказе. Композиционно-стилевые отрезки текста: описание, повествование, авторский монолог. Пространственно-временная организация текста. Место и время в рассказе: времена года, время суток, обстоятельства действия. Хронология событий. Переплетение времен в повествовании. Смысл заглавия.

Работа над выразительным чтением рассказа.

Анализ сюжета и композиции лирического произведения (по указанию преподавателя).

Домашнее задание

1. Определить особенности сюжета и композиции в рассказе Т. Н. Толстой «на золотом крыльце сидели...».

2. С помощью каталогов вузовской библиотеки составить библиографический список публикаций Т.Н. Толстой, опубликованных за последние десять лет.

Занятие 12. Автор и герои в литературном произведении

Автор-повествователь в рассказе И.А. Бунина «Поздний час». Автор как персонаж произведения. Формы авторского присутствия в художественном тексте.

Автор в рассказе Т.Н. Толстой «На золотом крыльце сидели...». Реальное и фантастическое в рассказе. Психологизм и гротеск. Авторское слово и слово персонажа.

Авторское присутствие в драматическом сочинении (анализ драматического сочинения по указанию преподавателя).

Домашнее задание

1. С помощью различных словарей русского языка и энциклопедическим изданиям объяснить понятие «конфликт».

2. Выявить типы конфликтов в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

3. Составить партитуру выразительного чтения одного из фрагментов комедии.

4. Проанализировать речь персонажей в пьесе А.В. Вампилова «Утиная охота» (предлагается в качестве студенческого сообщения).

Занятия 13–14. Сюжет, конфликт, способы создания человеческого характера в драматическом произведении

Особенности драмы как литературного рода. Конфликт в драме. Сюжет и конфликты грибоедовской комедии «Горе от ума». Составление режиссерского комментария к отдельным явлениям.

Речь персонажей. Анализ монологов и реплик Чацкого, Молчалина, Репетилова. Соотношение индивидуального и социально-типического в речи персонажа. Речевое поведение и его динамика. Самооценки персонажа. Выразительное чтение фрагментов комедии.

Конфликты в пьесе А.В. Вампилова «Утиная охота». Речь Зилова: эмоциональность, лексическая и синтаксическая наполненность, темп речи. Роль отдельного персонажа в сюжетной интриге.

Домашнее задание

1. С помощью библиографического указателя (с помощью преподавателя) составить библиографический список работ разных лет (пять наименований), посвященных комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

2. Подготовить выразительное чтение небольшого рассказа (по выбору студента), определить особенности сюжета и композиции, охарактеризовать повествовательную манеру.

3. Дать характеристику Большой и Малой сериям «Библиотеки поэта» как типам издания.

Занятия 15–17. Микроцикл занятий по основам стихосложения

Речь стихотворная и прозаическая. Понятие о метре и ритме. Системы стихосложения. Народные тонические стихи. Силлабическое стихосложение. Силлабо-тоническая система стихосложения. Акцентные стихи и дольники. Русское стихосложение в XVIII, XIX, XX столетиях.

Рифмы и клаузулы.

Строфика.

Образно-поэтические средства в поэзии.

Выразительное чтение стихотворного произведения. Партитура выразительного чтения.

Типы изданий поэтических текстов.

Домашнее задание

Выполнить задания по определению стихотворного метра, охарактеризовать особенности строфики, способов рифмовки, выявить роль изобразительно-выразительных средств в стихотворениях, указанных преподавателем.

Занятие 18. Ритм и смысл в лирике

Способы ритмической организации в стихотворениях А.С. Пушкина «Бесы», Ф.И. Тютчева «Тени сизые смешались...», Б.Л. Пастернака «Снег идет». Соотношение ритмико-стилистических свойств стихотворений с их поэтическим миром. Изображение природы и внутреннее состояние лирического героя. Ключевые слова и поэтический смысл стихотворения. Выразительное чтение стихотворений.

Ритм и смысл стихотворения, выбранного студентом.

Поэтические антологии как разновидности коллективных сборников.

Домашнее задание

1. С помощью различных словарных источников определить значение понятий «экспрессивность» и «ассоциативность».

2. Составить партитуру чтения указанного преподавателем лирического произведения.

Занятие 19. Композиция лирического произведения. Экспрессивность речи в лирике

Ритмическая и синтаксическая организация стихотворений А.А. Фета «Чудная картина...», С.А. Есенина «Цветы мне говорят – прощай...», А.Т. Твардовского «Перед войной, как будто в знак беды...». Строфика, рифмовка, композиция отдельных стихов. Построение стихотворения и его ассоциативный ряд. «Монтирование», «сцепление» отдельных слов, стихов и строк. Паузы в стихотворном тексте. Мотив в стихотворении. Образный мир и поэтическая интонация лирического героя. Смысл логико-понятийный и поэтический. Выразительное чтение стихотворений.

Предметно-логический смысл произведения и художественно-речевые средства его воплощения: «Элегия», «Пророк» и «я памятник себе воздвиг нерукотворный...» А.С. Пушкина. Ритм и смысл стихотворений. Композиционные и выразительные средства, раскрывающие характер переживаний лирического героя. Образно-ассоциативный мир лирического стихотворения.

Лирический герой и лирическая композиция стихотворения, выбранного студентом.

Поэтические сборники и их разновидности.

Тестовые задания

[64]

Для текущего контроля за усвоением материала, а также для проверки так называемых остаточных знаний студентов используются материалы разнообразных тестов. Тестовые контрольно-измерительные материалы могут быть применены и в процессе компьютерного тестирования, и во время традиционных письменных опросов на практических занятиях. Тесты можно использовать и для самоконтроля в период подготовки к экзамену.

Среди предлагаемых тестов есть задания разных уровней сложности. В зависимости от цели тестирования преподаватель дает пояснения студентам по поводу корректного оформления ответов. Среди вопросов есть «вопросы закрытого типа», когда требуется выбрать один правильный ответ из предлагаемого списка ответов. В разделе «Вопросы с конструируемым ответом» требуется дописать необходимое слово или фразу, вставить пропущенный термин. В разделе «Вопросы на установление соответствия» необходимо сопоставить левый столбец с правым и найти необходимые соответствия. В разделе «Вопросы на установление последовательности» необходимо привести ответы в необходимом логическом порядке.

Для выполнения тестов необходимо обращаться и к материалам настоящего пособия, и к литературоведческим трудам, обозначенным в списке литературы.

I. Вопросы закрытого типа

1. Из общего контекста предложенных жанровых обозначений выпадает термин

1. трагедия
2. элегия
3. ода
4. эпиграмма
5. послание

2. Древнегреческий мудрец Эзоп считается родоначальником жанра

1. притчи
2. басни
3. сказки
4. фельетона

5. памфлета

3. Н.В. Гоголь назвал свое произведение «Мертвые души»

1. повестью

2. романом

3. рассказом

4. поэмой

5. эпопеей

4. «[...] всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д. Здесь необходимо единство чувства». Так писал немецкий философ Ф.

Шлегель о

1. эпосе

2. лирике

3. драме

4. лиро-эпической поэме

5. Ремарка – это

1. текст, заключающий в себе слова одного из действующих лиц сценического диалога

2. изречение, предпосланное произведению и сосредотачивающее мысль на его идее

3. часть литературного произведения, обладающая относительной самостоятельностью и завершенностью

4. вступительная часть сочинения, обращенная к лицу, которому это сочинение посвящено

5. пояснение, указание драматурга для читателя, постановщика и актера в тексте пьесы

6. Документальность изображения и публицистическая заостренность, отсутствие единого конфликта и значительная доля описательности характерны для жанра

1. очерка

2. рассказа

3. новеллы

4. философской повести

5. мемуаров

7. «Во всем мне хочется дойти

До самой сути...» —

стихотворение Б.Л. Пастернака написано

1. амфибрахием

2. анапестом

3. ямбом

4. дактилем

5. хореем

8. *«Любовь покоряет обманно,
Напевом простым, неискусным.*

Еще так недавно-странно

Ты не был седым и грустным...» —

стихотворение А.А. Ахматовой написано в

1. силлабо-тонической системе стихосложения

2. тонической системе стихосложения

3. силлабической системе стихосложения

9. *Пиррихий – это*

1. стопа, состоящая из двух ударных слогов

2. стопа, состоящая из трех безударных слогов

3. стопа, состоящая из трех ударных слогов

4. стопа, состоящая из двух безударных слогов

10. *«Кто яму для других копать **трудился**,*

Тот сам в нее упал – гласит писанье так.

Ты это оправдал, бостонный мой чудак,

*Топил людей – и **утопился**».*

В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Эпитафия» выделенная рифма является

1. мужской

2. женской

3. дактилической

4. гипердактилической

11. *Ассонансными называются рифмы, у которых*

1. совпадают гласные и согласные звуки, образующие стихотворные окончания

2. совпадают только гласные звуки, образующие стихотворные окончания, а согласные различаются

3. совпадают только согласные звуки, образующие стихотворные окончания, а гласные различаются

4. гласные и согласные звуки, образующие стихотворные окончания, совпадают при условии, если у одного из рифмующихся слов убрать часть концовки, недостающей у другого

12. *«Жизнь медленная шла, **как старая гадалка**,*

Таинственно шепча забытые слова...» -

в своем стихотворении А. Блок в выделенном словосочетании

использует

1. эпитет
2. метафору
3. сравнение
4. аллегория
5. олицетворение

13. «Лишним» в предложенном контексте образных средств поэзии оказывается термин

1. гипербола
2. литота
3. ирония
4. риторический вопрос
5. оксюморон

14. *«Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец» —*

эпиграмма А.С. Пушкина на гр. М.С. Воронцова написана

1. катреном
2. двустишьем
3. трехстишьем
4. октавой
5. секстином

15. *«Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он [...],
Как мы ни бились, отличить».*

В характеристике Евгения Онегина из одноименного романа А.С. Пушкина пропущено словосочетание

1. хорея от ямба
2. дактиль от амфибрахия
3. амфибрахий от дактиля
4. анапест от дактиля
5. ямба от хорея

16. *Фабула – это*

1. минимальная составляющая сюжета
2. последовательное сочетание фактов и событий, происходящих в произведении
3. живая последовательность всех явлений, жестов, состояний и

мотивов в произведении

4. характерологическая часть произведения

5. пространственно-временная структура текста

17. Авторское начало в наибольшей степени выражено в тексте

1. лиро-эпическом

2. эпическом

3. лирическом

4. драматургическом

18. Хроно́топ в литературоведении понимается как

1. временной период, в течение которого развиваются события (например, календарные сутки в трагедии классицизма)

2. специфическая пространственно-временная организация художественного повествования

3. сведения о конкретном времени и эпохе, в которых разворачиваются события произведения

4. отрезок времени, необходимый для прочтения одного стиха в строфе

19. Понятие «хроно́топ» впервые появилось в литературоведческих работах

1. М.М. Бахтина

2. А.Н. Веселовского

3. Б.М. Эйхенбаума

4. Ю.М. Лотмана

5. Д.С. Лихачева

20. В сатирических рассказах М. Зощенко используется форма повествования

1. от 1-го лица

2. от 3-го лица

3. прокламационная

4. сказовая

21. Изложение событий в художественном произведении при сказовой форме повествования ведется от имени

1. абстрактного 3-го лица

2. одного из активных участников событий

3. рассказчика, оценивающего известные ему события

4. автора как реальной биографической личности

22. Роман «Герой нашего времени» построен на повествовании

1. от 3-го лица

2. от 1-го лица, от 3-го лица и элементах сказа

3. от 1-го и от 3-го лица

4. от 1-го лица

23. *Портретное описание человека в литературе не включает в себя описание*

1. «потока сознания»
2. жестов
3. мимики
4. походки

24. *Из перечисленных жанров лиро-эпическим является жанр*

1. романа
2. трагедии
3. басни
4. романса
5. повести

25. *Мотив в литературоведческом понимании – это*

1. музыкальный компонент текста
2. минимальная составляющая сюжета
3. синоним идеи произведения
4. реальный факт, повлиявший на возникновение замысла произведения
5. тема произведения

26. *Мотив как литературоведческое понятие первым использовал в своих трудах*

1. Д.С. Лихачев
2. А.А. Потебня
3. А.П. Скафтымов
4. А.Н. Веселовский
5. М.М. Бахтин

27. *«Архетип» в литературоведческом понимании – это*

1. прототип главного героя
2. персонаж героического эпоса
3. главный герой произведения
4. историческая основа замысла произведения
5. образ, восходящий к общечеловеческим представлениям

28. *Явление подтекста в русской литературе наиболее характерно для произведений*

1. А.С. Грибоедова
2. А.П. Чехова
3. И.С. Тургенева
4. Л.Н. Толстого

5. А.С. Пушкина

29. *Герменевтика* – научная область, занимающаяся изучением

1. процесса интерпретации текста
2. структуры текста
3. читательской аудитории
4. дискурсивной практики
5. процесса создания текста

30. *Внутренний мир героя изображается с помощью художественного приема*

1. параллелизма
2. каламбура
3. «потока сознания»
4. оксюморона
5. «горизонта ожидания»

31. *Лишним в предложенном списке является термин*

1. экспозиция
2. кульминация
3. завязка
4. эпиграф
5. перипетии

32. *Лишним в предложенном списке является термин*

1. фельетон
2. повесть
3. новелла
4. рассказ
5. баллада

33. *Величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и егоприятие как некоей целостности принято называть*

1. художественностью
2. эпичностью
3. драматизмом
4. сюжетностью
5. лиризмом

34. *Фигура повествователя может являться элементом*

1. романа
2. драмы
3. элегии
4. оды

5. гимна

35. Основным средством раскрытия характера в драматических произведениях является

1. интерьер
2. речь
3. авторская характеристика
4. портрет
5. пейзаж

36. Короткое нравоучительное стихотворное произведение, где главным художественным приемом является аллегория, называется

1. ода
2. баллада
3. эпиграмма
4. притча
5. басня

37. Конфликт – это

1. противоречие между различными редакциями произведения
2. средство раскрытия характера персонажей
3. движущая сила развития фабулы
4. стилистический прием
5. один из мотивов в произведении

38. Носитель переживания, выраженного в лирическом произведении, называется

1. рассказчиком
2. повествователем
3. лирическим героем
4. персонажем
5. прототипом

39. «Когда б вы знали, из какого сора

Растут стихи, не ведая стыда,

Как желтый одуванчик у забора,

Как лопухи и лебеда...»

В стихотворении А. Ахматовой выделенные слова являются

1. олицетворением
2. сравнением
3. гиперболой
4. оксюмороном

40. «Смуглый отрок бродил по аллеям,

У озерных грустил берегов,

*И столетие мы лелеем
Еле слышный шорох шагов».*
Стихотворение А. Ахматовой написано

1. хореем
2. акцентным стихом
3. анапестом
4. дактилем
5. дольником

41. « **Лениво**дышит полдень мгlistый;
Ленивокатится река;
*И в тверди пламенной и чистой
Лениво*тают облака».

Выделенные слова в стихотворении Ф.И. Тютчева представляют собой

1. синонимы
2. эпифору
3. метонимию
4. анафору
5. гиперболу

42. «О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!»

В четверостишии Ф.И. Тютчева содержится

1. риторический вопрос
2. риторическое восклицание
3. эллипсис
4. обращение
5. перенос

43. Лишним в предложенном списке является термин

1. дактиль
2. амфибрахий
3. дольник
4. хорей
5. ямб

44. « **Черный** ворон в сумраке сне **ж**ном,
Черный бархат на смуглых пле **ч**ах.
Томный голос пением не **ж**ным
Мне поет о ю **ж**ных но **ч**ах».

В своем стихотворении А. Блок использует

1. аллитерацию
2. ассонанс
3. диссонанс
4. аллюзию
5. аллегория

45. Установить канонический текст произведения призвана одна из литературоведческих дисциплин:

1. библиография
2. история и теория литературы
3. источниковедение
4. текстология
5. история литературной критики

46. Изучением развития и законов существования художественной литературы занимается

1. библиография
2. история и теория литературы
3. текстология
4. источниковедение
5. история и методология литературоведения

47. Совокупность сведений об издании, приведенных по установленным правилам и предназначенных для его идентификации и общей характеристики, называется

1. справочным аппаратом
2. текстологическим комментарием
3. научным аппаратом
4. историко-литературным комментарием
5. библиографическим описанием

48. Основной функцией литературной критики является

1. вести учет появляющихся литературных произведений
2. указать на недостатки произведения
3. сформировать отношение читателя к современному литературному процессу

4. дать понять, стоит ли читать произведение
5. указать на достоинства произведения

49. Право на субъективность, экспрессивность и оценочные высказывания имеет

1. литературный критик
2. текстолог
3. историк литературы

4. библиограф

5. источниковед

50. *Комментарий, содержащий сведения об истории создания и изучения произведения, называется*

1. реальным

2. текстологическим

3. историко-литературным

4. аналитическим

5. вспомогательным

51. *Научное издание в виде книги или брошюры, содержащее полное и всестороннее исследование одной проблемы или темы, называется*

1. антология

2. альманах

3. монография

4. хрестоматия

5. учебник

52. *Разновидность коллективного сборника, в который включены произведения различных авторов определенной эпохи, страны, жанра, называется*

1. энциклопедия

2. альманах

3. хрестоматия

4. антология

5. брошюра

53. *Тип издания художественных произведений, включающий все черновые варианты и редакции всех произведений автора, называется*

1. полное академическое собрание сочинений

2. полное собрание сочинений

3. избранные сочинения

4. собрание сочинений

54. *К первоисточникам принято относить*

1. справочные издания, посвященные писателю

2. библиографию произведений писателя

3. тексты, доступные нам в печатной форме

4. литературоведческие труды о писателе

5. все, что написано рукой писателя или имеет его пометки

55. *Наиболее древним из перечисленных является жанр*

1. новеллы

2. романа

3. басни

4. повести

5. романа

56. *«Ночевала тучка золотая*

На груди утеса великана;

Утром в путь она умчалась рано,

По лазури весело играя».

В четверостишии из стихотворения М.Ю. Лермонтова используется рифма:

1. перекрестная

2. опоясывающая

3. смежная

4. смешанная

57. Минимальной значимой единицей в стиховедении является

1. ударный слог

2. гласный звук

3. фонема

4. слог

5. слово

58. Стих в верлибре

1. неритмизированный, но рифмованный

2. нерифмованный, но соблюдается ритмическая цельность

3. нерифмованный и неритмизированный

4. сочетает разные типы рифмовки

5. сочетает разные размеры и разные типы строф

59. *Dubia* – это

1. раздел собрания сочинений, включающий черновики

2. раздел академического полного собрания сочинений, состоящий из произведений, приписываемых перу данного автора

3. справочно-библиографический аппарат издания

4. раздел издания, посвященный возможным разночтениям в рукописях писателя

5. составная часть издания, включающая в себя основной корпус канонических текстов

60. Изображение мира литературного произведения, воссоздающее внешнюю среду, называется

1. фабула

2. портрет

3. интерьер

4. художественная деталь

5. пейзаж

61. В строке «Давно стихами говорит Нева» используется

1. метонимия

2. синекдоха

3. гипербола

4. литота

5. эпитет

62. Одой является

1. торжественно-лирическое стихотворение, воспевающее героические подвиги

2. литературное произведение, адресованное какому-либо лицу

3. раздумье, имеющее скорбно-печальную эмоциональную окраску

4. лирическое обращение, прославляющее новобрачных

5. короткое стихотворение, высмеивающее кого-либо

63. Изображение внутренней душевной жизни персонажа в литературе принято называть

1. подтекстом

2. описанием

3. повествованием

4. историзмом

5. психологическим портретом

64. Короткое изречение или отрывок из художественного произведения, помещенный перед текстом и задающий его тон и тему, называется

1. заглавием

2. эпилогом

3. прологом

4. эпиграфом

5. предисловием

65. В античности впервые разделил литературу на три рода, охарактеризовав три способа подражания природе

1. Платон

2. Аристотель

3. Демокрит

4. Гомер

5. Цицерон

66. Уместным при анализе лирического произведения оказывается один из предложенных терминов:

1. повествует
2. рассматривает
3. выражает
4. описывает
5. рассказывает

67. *Лишним в предложенном ряду оказывается термин*

1. фарс
2. трагедия
3. комедия
4. пьеса
5. водевиль

68. *Элементом художественного произведения, доступным пересказу, является*

1. сюжет
2. фабула
3. композиция
4. хронотоп
5. мотивы

69. *Элементом фабулы, который может давать предварительные сведения о месте и времени действия и составе персонажей произведения, является*

1. перипетии
2. пролог
3. экспозиция
4. описание
5. завязка

70. *Автор – это*

1. субъект действия в произведении
2. создатель словесно-художественного произведения
3. толкователь литературного текста
4. прототип главного героя произведения

71. *Беллетристика – это*

1. совокупность произведений, рассчитанных на невзыскательный читательский вкус

2. повествовательная проза

3. часть изящной словесности, составляющая «золотой фонд» мирового литературного наследия

4. определенным образом организованный цикл произведений

72. *Творческим процессом называется*

1. подготовка произведения к изданию
2. литературная жизнь определенной страны и эпохи
3. форма общественного сознания, представляющая собой систему наиболее общих понятий о мире
4. путь от художественного замысла к его осуществлению
5. исторически определенный способ создания художественных ценностей

73. *Отбор определенных сторон жизненных явлений и их подчеркивание, преувеличение в художественном изображении*

1. детализация
2. штамп литературный
3. типизация
4. традиция
5. сатира

74. *Адресат восприятия литературных явлений*

1. персонаж
2. прототип
3. лирический герой
4. художественный образ
5. читатель

75. *Идеальный закон, управляющий чередованием сильных и слабых звуков в стихе, называется*

1. метр
2. ритм
3. рифма
4. метрика
5. размер

76. *Диссонансными называются рифмы, у которых*

1. совпадают только гласные звуки, образующие стихотворные окончания, а согласные различаются
2. совпадают гласные и согласные звуки, образующие стихотворные окончания
3. совпадают только согласные звуки, образующие стихотворные окончания, а гласные различаются
4. гласные и согласные звуки, образующие стихотворные окончания, совпадают при условии, если у одного из рифмующихся слов убрать часть концовки, недостающей у другого

77. *«За всех вас,*

*которые нравились или **нравятся**,*

*хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной **здравице**,
подъемлю стихами наполненный череп».*

Выделенная рифма в стихотворении В.В. Маяковского является:

1. приблизительной
2. точной
3. диссонансной
4. ассонансной

*78. «Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу».*

Фигура, использованная в стихотворении А.А. Фета

1. перенос
2. антифразис
3. риторическое восклицание
4. синтаксический параллелизм
5. обращение

79. В составе фабулы кульминация обычно следует после

1. перипетий
2. экспозиции
3. развязки
4. завязки

80. Драматическое произведение композиционно делится на

1. абзацы
2. главы
3. тома
4. строфы
5. действия

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

Стихотворение А.А. Блока написано

1. дактилем
2. хореем
3. ямбом
4. анапестом
5. амфибрахием

82. Лишним в предложенном списке является

1. эпилог
2. завязка
3. глава
4. часть
5. действие

83. «...Молчит его **святая** лира;

Душа вкушает **хладный** сон,

И меж детей **ничтожных** мира,

Быть может, всех ничтожней он».

Выделенные слова «Поэт» – это из стихотворения А.С. Пушкина

1. метонимия
2. сравнение
3. эпитеты
4. аллегория
5. антонимы

84. «И вот, как бы беседуя с собой,

Сознательно она проговорила

(Я был при ней, **убитый, но живой**:

“О, как все это я любила!”».

В своем стихотворении Ф.И. Тютчев использует

1. иронию
2. гиперболу
3. сравнение
4. оксюморон
5. аллегория

85. Лишним в предложенном списке является

1. анафора
2. литота
3. инверсия
4. эпифора
5. параллелизм

86. Созвучие клаузул в стихотворных строках образует

1. метр
2. ассонанс
3. аллитерацию
4. рифму
5. ритм

87. «Длятся часы, мировое **несущие**.

*Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошрое страстно глядится в **грядущее**.
Нет настоящего. Жалкого – нет».*

В выделенных словах из стихотворения А. Блока использована рифма

1. мужская
2. женская
3. дактилическая
4. гипердактилическая

88. «Желанный друг неведомых **столетий**!

Ты весь дрожишь, ты потрясен былым!

*Внемли же мне, о, слушай **строки эти**:*

Я был, я мылил, я прошел, как дым...»

В выделенных словах из стихотворения В. Брюсова использована рифма

1. ассонансная
2. диссонансная
3. точная
4. приблизительная

89. Стиховое окончание называется

1. рифма
2. кода
3. стопа
4. цезура
5. клаузула

90. «Не то, что мните вы, природа:

Не слепок, не бездушный лик —

В ней есть душа, в ней есть свобода,

В ней есть любовь, в ней есть язык...»

В четверостишии из стихотворения Ф.И. Тютчева использован один из следующих приемов:

1. антитеза
2. оксюморон
3. сравнение
4. синекдоха
5. паронимазия

91. Упорядоченное чередование ударных и безударных слогов характерно для системы стихосложения

1. тонической
2. силлабо-тонической

3. силлабической
4. народной тонической

92. Первое стихотворение в силлабо-тонической системе стихосложения написал

1. В. Тредиаковский
2. М. Ломоносов
3. А. Кантемир
4. А. Пушкин
5. Г. Державин

93. Стихотворение, состоящее из двух катренов и двух трехстиший, называется

1. баллада
2. элегия
3. ода
4. стансы
5. сонет

II. Вопросы с конструируемым ответом

Допишите пропущенное слово или слова:

94. Автором статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) является.....

95. Произведения В.А. Жуковского «Людмила», «Светлана», «Эолова арфа» написаны в жанре.....

96. Способ рифмовки, при котором первый стих рифмуется с третьим, а второй с четвертым, называется.....

97. Двусложная стопа, включающая в себя два ударных слога, – это.....

III. Вопросы на установление соответствия

98. Найдите соответствия:

- | | |
|---------------------|-------------------|
| 1. «Горе от ума» | А. Драма |
| 2. «Евгений Онегин» | Б. Поэма |
| 3. «Война и мир» | В. Комедия |
| 4. «Гроза» | Г. роман в стихах |
| | Д. Повесть |
| | Е. роман-эпопея |

99. Найдите соответствия:

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1) Краткая литературная энциклопедия | А) Персональная энциклопедия |
| 2) Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона | Б) Библиографический указатель |

- 3) Лермонтовская энциклопедия В)
Биобиблиографический словарь
4) Словарь книжников и книжностей Древней Руси Г) отраслевая
энциклопедия

Д)
Универсальная энциклопедия

IV. Вопросы на установление последовательности

100. Расположите элементы фабулы в классическом порядке:

- 1) кульминация
- 2) завязка
- 3) перипетии
- 4) экспозиция
- 5) развязка

Литература

Анализ драматического произведения / под ред. В.М. Марковича. Л., 1980.

Анализ литературного произведения / под ред. Л. И. Емельянова и А.Н. Иезуитова. Л., 1976.

Анализ одного стихотворения: межвуз. сб. / под ред. В.Е. Холшевникова. Л., 1985.

Анализ художественного произведения: художественное произведение в контексте творчества писателя / под ред. М.Л. Семановой. М., 1987.

Анализ художественного текста: лирическое произведение: хрестоматия / сост. и примеч. Д.М. Магомедовой, С.Н. Бройтмана. М., 2005.

Аннотированный библиографический указатель «Библиотека поэта». Л., 1987.

Баренбаум И.Е. Основы книговедения: учеб. пособие по курсу «Книговедение и история книги». Л., 1988.

Баскаков В.Н. Пушкинский дом. 1905–1930 – 1980: (Исторический очерк). Л., 1980.

Барт Ролан. Избранные работы. М., 1989.

Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб., 2006.

Бельчиков Н.Ф. Литературное источниковедение. М., 1983.

Березина В.Г. Этика и культура научной работы: несколько советов молодым исследователям, вступающим в науку. СПб., 1999.

Берков П.Н. Избранное: труды по книговедению и библиографоведению. М., 1978.

Библиография в моей жизни: Ученый, писатель, рабочий, инженер о роли библиографии в их работе и творчестве: сб. очерков. М., 1984.

Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1.; 1984. Ч. 2.; 1988. Ч. 3.

Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Методика литературоведческого анализа. М., 1984.

Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Пospelова. 3-е изд. М., 1988.

Введение в литературоведение: хрестоматия / под ред. П. А. Николаева. 2-е изд. М., 1988; 3-е изд., испр. и доп. М., 1997.

Введение в литературоведение: хрестоматия / под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. М., 2006.

Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / под ред. Л.В. Чернец. 3-е изд., перераб. и доп. М., 2006.

Введение в литературоведение / под ред. Л.М. Крупчанова. М., 2009.

Верли М. Общее литературоведение / пер. с нем. В.Н. Иевлевой; ред., предисл. и примеч. А.С. Дмитриева. М., 1957.

Воробьева Т.Л., Плохотнюк Т.Г. Введение в литературоведение. Томск, 2004. ч. 1.

Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.

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

Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974.

Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979.

Гудзий Н.К. Что такое филолог // Вопросы литературы. 1980. № 1. с. 236–244.

Добин Е. Сюжет и действительность. Л., 1976.

Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: избранные труды. М., 2002.

Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. М., 2005.

Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М., 1988.

Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1995.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение /под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской. М., 2009.

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

Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.

Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов, 2006.

Кожин В. Стихи и поэзия. М., 1980.

Коршунов О.П. Библиографоведение: общий курс. М., 1990.

Крупчанов Л.М. Введение в литературоведение. М., 2005.

Лейфман И.М. Анализ лирического произведения: теория, критика. М., 2008.

Лихачев Д.С. Текстология: Краткий очерк. М., Л., 1964.

Лихачев Д.С. Текстология: на материале русской литературы X – XVII веков. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1983.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха. Л., 1972.

Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста: статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб., 1996.

Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004.

Маймин Е.А., Слина Э.В. Теория и практика литературного анализа. М., 1984.

Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.

Манн Ю. Вместо заключения. Профессия: литературовед // Ю. Манн. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 305–318.

Маршак С.Я. Воспитание словом: Статьи. Заметки. Воспоминания. М., 1961.

Медведев П. В лаборатории писателя. Л., 1971.

Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология истории русского стиха / сост., авт. ст. и примечаний В.Е. Холшевников. Л., 1983; 2-е изд., испр. и доп. Л., 1987.

Наровчатова С. Необычное литературоведение. М., 1970.

Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.

Поэтический словарь. М., 2008.

Прозоров В.В. Другая реальность: очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005.

Прохоров Е.И. Текстология: Принципы издания классической литературы. М., 1966.

Пути анализа литературного произведения: пособие для учителя / под ред. Б.Ф. Егорова. М., 1981.

Пушкинский Дом: Библиография трудов / сост. А.К. Михайлова. Л., 1981.

Пушкинский дом: Статьи. Документы. Библиография. Л., 1982.

Пушкинский дом: книга-альбом. М., 2003.

Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1–5. М., 1989–2007. Издание продолжается.

Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.

Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 308–347.

Словарь литературоведческих терминов / редакторы-составители Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974.

Справочная книга редактора и корректора: редакционно-техническое оформление издания / сост. и общ. ред. А.Э. Мильчина. 2-е изд., перераб. М., 1985.

Стихovedение: хрестоматия / сост. Л.Е. Ляпина. М., 1998.

Тарланов Е.З. Анализ поэтического текста: учеб. пособие. Петрозаводск, 2000.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие. М., 2009.

Фарино Ежи. Введение в литературоведение: учеб. пособие. СПб., 2004.

Федотов О.И. Основы русского стихосложения. М., 1997.

Фокеев В.А. Природа библиографического знания. М., 1995.

Хватов А.И. Литературный музей Пушкинского Дома. Л., 1982.

Холшевников В.Е. Основы стихосложения: русское стихосложение. Л., 1972.

Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. Л., 1991.

Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

Чудакова М.О. Беседы об архивах. М., 1975.

Чудакова М.О. Рукопись и книга: рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей: Кн. для учителя. М., 1986.

Эстетические отношения искусства и действительности: словарь-справочник. Тверь, 2002.

Эткинд Е. разговор о стихах. М., 1970.

Электронные ресурсы, полезные для начинающего литературоведа

Библиотеки

<http://www.lib.ru> – библиотека Мошкова.

<http://feb-web.ru> – русская литература и фольклор, литературно-критические издания, «Литературная энциклопедия», «История всемирной литературы», «Словарь литературоведческих терминов», «Поэтический словарь».

<http://www.rsl.ru> – сайт Российской государственной библиотеки. Есть услуга, удобная для студентов: «Виртуальная справочная служба».

<http://magazines.russ.ru> – российские литературные журналы.

Тематические библиотеки

<http://www.museum.ru/museum/1812/Library> – исторические исследования о войне 1812 года, мемуаристика и художественная литература.

http://vladivostok.com/Speaking_In_Tongues – современная иностранная литература в новых переводах.

<http://www.online.ru/sp/eel/russian> – русская литература XIX – начала XX в.

<http://litera.ru/stixiya> – русская поэзия, классическая и современная, тексты более 150 поэтов.

<http://xray.sai.msu.su/~lipunov/text/misl/misl.html> – философские сочинения.

<http://library.komkon.org> – книги на русском и английском языках.

<http://www.encyclopedia.ru/index.html> – базы данных по энциклопедиям, библиографическая информация.

Сайты персональных библиографий

<http://pushkin.niv.ru> – **о Пушкине.**
<http://lermontov.niv.ru> – **о Лермонтове.**
<http://dostoevskiy.niv.ru> – **о Достоевском.**
<http://www.levtolstoy.om.ru/lib/sa/author/177> – **о Толстом.**
<http://gorkiy.lit-info.ru> – **о Горьком.**
<http://esenin.niv.ru> – **о Есенине.**
<http://pasternak.niv.ru> – **о Пастернаке.**
<http://m-a-bulakov.narod.ru> – **о Булгакове.**

notes

Примечания

Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 61.

Попутно отметим, что первые опыты печатания с гравированной на дереве формы (ксилография) известны в Китае, Корее, Японии еще в VIII в. н. э.

Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1954. Т. 4. С. 200.

Покусаев Е., Жук А. Александр Павлович Скафтымов //А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 22.

Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 308–347.

8. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С.

Там же. С. 30.

Андроников Ираклий. Лермонтов и Н.Ф.И. //Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964. С. 117–142.

Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М., 1988. С. 11–12.

Покусаев Е., Жук А. Александр Павлович Скафтымов //А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 20.

Томашевский Б.В. Писатель и книга: очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 19.

Лихачев Д.С. Текстология: Краткий очерк. М.; Л., 1964. С. 7.

Рейсер С.А. Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978. С. 13.

Там же. С. 17.

Рейсер С.А. Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978. С. 146.

Толстая А.Л. Дочь. М., 1992. С. 90.

Там же.

Берков П.Н. Избранное: Труды по книговедению и библиографоведению. М., 1978. С. 82.

Лихачев Д.С. Поэзия труда библиографа //Библиография в моей жизни: ученый, писатель, рабочий, инженер о роли библиографии в их работе и творчестве: Сб. очерков. М., 1984. С. 43–44.

В настоящем пособии представлен перечень важнейших справочно-библиографических изданий по литературоведению.

В настоящем пособии приведен список полезных для начинающего литературоведа электронных ресурсов.

См. электронную версию восьмитомной «Истории всемирной литературы», подготовленную ИМЛИ им. М. Горького Российской академии наук в сотрудничестве с другими научными учреждениями России: <http://feb-web.ru>.

Лотман Ю.М. Пушкин // История всемирной литературы: в 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 321–338.

Барт Ролан. Критика и истина //Ролан Барт. Избранные работы. М., 1989. С. 361.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма. Т. 1. М., 1974. С. 242.

Жуковский В.А. О критике. Письмо к издателям «Вестника Европы» // В.А. Жуковский. Эстетика и критика. М., 1985. С. 218.

Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1956. Т. 12. С. 109.

Пушкин А.С. О критике //А.С. Пушкин Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 111.

Андрей Белый. Поэзия слова //Семиотика. М., 1983. С. 551.

Барт Ролан. Что такое критика? //Ролан Барт. Избранные работы. М., 1989. С. 270.

Жуковский В.А. О критике //В.А. Жуковский. Эстетика и критика. М., 1985. С. 219.

Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. М., 1994. Т. 7. С. 72.

Ермолин Евгений. Критик в Сети //Знамя. 2003. № 3. С. 196.

Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. М., 1994. Т. 7. С. 451.

Лихачев Д.С. Заметки об истоках искусства //Д.С. Лихачев. Воспоминания. Раздумия. Работы разных лет: в 3 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 12.

Там же. С. 13.

См. об этом: Энциклопедический словарь русского библиографического института Гранат. Изд. 11-е, стереотипное. Т. 29. Стб. 392.

Цевница – старинный духовой музыкальный инструмент, многоствольная флейта, свирель. Словарь русского языка: в 4 т. М., 1984. Т. IV. Стб. 635.

Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая //В.Г. Белинский. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 7. М., 1955. С. 311.

Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая //В.Г. Белинский. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 7. М., 1955. С. 312.

Поэзия – слово, пришедшее в наш язык из древнегреческого, ποιο – означало «творю, сочиняю». Вначале поэзией называли всю художественную литературу, именно в этом значении слово употребляется Белинским. Затем словом «поэзия» стали называть только ту часть художественной литературы, которая воплощена в стихотворной форме. Современные толковые словари фиксируют оба значения слова «поэзия», однако большинство людей воспринимает сегодня в первую очередь второе значение слова: поэзия для них – это прежде всего стихи. Между тем, осознавая семантическую наполненность обоих значений слов, литературовед видит известную разницу в значении слов «стихи» и «поэзия».

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 8.

Белинский. В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 267.

Понятие «стих» в литературоведческой терминологии используется в двух значениях: 1) художественная речь, организованная делением на ритмически соизмеримые отрезки (стихи); 2) отдельная строка стихотворного текста.

См.: Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998.

Цветаева М.И. История одного посвящения //М.И. Цветаева. Собр. соч.: в 7 т. М., 1997. Т. 4. Кн. 1: Воспоминания о современниках. С. 157.

Гершензон М.О. Видение поэта. М., 1919. С.18.

Там же. С. 57.

Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого //А.П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 147.

Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М., 1988.

О роли художественной детали см.: Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

В литературной науке термином «писатель» принято называть авторов литературных произведений, относящихся ко всем литературным родам и жанрам. В этом случае уместным представляется и термин «литератор», и метафорические определения «художник», «художник слова». Если хотят подчеркнуть, к какому типу художественного высказывания тяготеет писатель, используют термины «прозаик», «поэт», «драматург».

Хализев В.Е. Сюжет //Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 392.

Мандельштам О. О собеседнике //О. Мандельштам. слово и культура. М., 1987. С. 54.

Бродский И. Лица необщим выраженьем: Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: в 6 т. СПб., 2000. Т. 6. С. 45.

См.: Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964;
Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных
произведений. М., 1995.

Толстой Л.Н. Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят//Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 15.

См.: Холиков А.А. Биография писателя как жанр: учеб. пособие. М., 2010.

Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 65.

См.: Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М., 1999.

См.: Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов, 2010. С. 288.

Научную и справочную литературу рекомендует преподаватель.

Материалами, предложенными для библиографического описания на практических занятиях и в качестве домашнего задания, могут стать историко-литературные и литературно-критические статьи в различных видах изданий, рецензии на прозу, публицистику, поэзию, литературную критику, литературоведческие исследования, краеведческие издания, книги по философии, истории, театру, публикации эпистолярного, историко-литературного, литературно-критического, мемуарно-биографического характера.

Авторы тестов: И.В. Бибина, Л.С. Борисова. Редакция тестов И.В. Бибиной.