

Габриэлла ТОПОР

Теория литературы

Учебное пособие

Кишинев, 2021

Одобрено и рекомендовано к печати
на заседании Сената КГПУ им. И. Крянгэ,
протокол №2 от 24.09.2020 г.

Автор:

Габриэлла Топор, доктор филологии, конференциар кафедры «Язык и общение», КГПУ им. И. Крянгэ

Рецензенты:

Любовь КОЛЕСНИК, доктор педагогики, КГПУ им. И. Крянгэ;

Ольга ГЕРЛОВАН, доктор филологии, ТГУ.

Данное учебное пособие рассматривает вопросы теории литературы и является заключительным курсом в обучении студентов. Курс призван сформировать представление об основных понятиях, категориях и терминах теории литературы, дать представление об историческом развитии теоретико-литературных взглядов; сформировать умение правильно оперировать терминами и понятиями; развить способность анализировать литературное произведение в соответствии с методологией различных школ и методов литературоведения.

Материалы учебного пособия адресованы студентам лиценциата и слушателям программы переквалификации педагогического вуза, а также будут полезны и преподавателям, участвующим в подготовке магистров педагогического образования.

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Топор, Габриэлла.

Теория литературы / Габриэлла Топор. – Кишинэу: Б. и., 2021 (Tipogr. UPS "Ion Creangă") – 64 p. – Bibliogr.: 14 tit. – 50 ex.

ISBN 988-9875-46-509-3

CZU 821.09(075.8)

T 584

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. О сущности искусства.

Деление литературы на роды и жанры. Поэзия и проза. Понятие литературного рода. Эпос, лирика, драма.

Жанры литературы. Система жанров.

Понятие художественного метода и направления. Художественные направления и их своеобразие. Художественный метод и его особенности. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм.

Категория повествования. Фабула, сюжет, мотив. Композиция. Временная организация повествования. **Категория персонажа, характеры.** Аристотель.

Идейно-тематическая основа произведения: различные аспекты тематики, **мотив** и лейтмотив произведения.

Понятие художественного текста. Критерии выделения текста. Границы литературного произведения. Строение литературного произведения. Линейность текста и уровни структуры произведения. Понятия формы и содержания. Композиция произведения.

Язык литературного произведения. Система тропов классической риторики. Метафора и ее роль в художественной речи. Понятие стиля произведения.

Цитата, аллюзия, реминисценция. Понятие интертекста, гипертекста, метатекста.

Поэтика и ее разновидности. Поэтика произведения.

Поэзия. Системы стихосложения.

Основные категории поэтики драмы. Драматический конфликт. Категория драматического действия. Драма и театральное искусство.

Художественные системы XX вв.

Литературоведение в России

Методы в литературоведении

Литературный процесс

Глоссарий

Библиография

ВВЕДЕНИЕ

Литература – это **искусство слова**. Предмет искусства не имеет чётко очерченных границ. Круг интересов литературы и искусства и их авторов – широк, многогранен, а, в сущности, беспределен. **Литературоведение** состоит из *теории литературы, истории литературы и литературной критики*. Предмет теории литературы – изучение внутренних закономерностей искусства слова, особенностей образности, содержания и формы его произведений, литературных родов и видов (жанров), специфики взаимоотношений автора и героя, а также читателя, методологии литературоведения.

Теория литературы сложна и имеет различные аспекты и разделы. Ее центральное звено – **общая поэтика**, именуемая также теоретической. Это – учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, а также о родах и жанрах литературы. Наряду с общей поэтикой теоретическое литературоведение включает в себя учения о сущности литературы как вида искусства, а также о закономерностях ее пребывания и движения в истории (*теория литературного процесса*).

В теории искусства наличествуют как спорные, так и бесспорные моменты – своего рода аксиомы. Прежде всего, искусство имеет *творческий* (созидательный) характер. Творчество – это инициативная одухотворенная деятельность людей и их групп во имя сохранения и упрочения имеющихся ценностей (культурных и природных), главное же – во имя их обогащения. Мир творчества богат и многопланов. Творческое начало (в большей или меньшей степени) присутствует едва ли не во всех формах деятельности людей, включая самые неприметные – вплоть до повседневного общения и уединенных раздумий, переживаний, созерцаний («творческое поведение» по М.М. Пришвину). Но наиболее полно реализуются творческие импульсы и способности людей в сферах общественно значимой деятельности: научной, производственно-технической, государственно-политической, философской и, конечно же, художественной. Не случайно искусство принято называть художественным *творчеством*.

Опираясь на классическую эстетику и работы современных теоретиков искусства, выделяются *три* важнейшие и органически взаимосвязанные аспекта художественного творчества: *эстетический, познавательный и мирозерцательный* (точнее – аспект авторской субъективности).

О сущности искусства

Художественная литература (наряду с музыкой, живописью и т. п.) один из видов *искусства*. Слово «**искусство**» многозначно, в данном случае им названа собственно *художественная* деятельность и то, что является ее результатом (произведение). Искусство в качестве художественного творчества было отграничено от искусства в более широком смысле (как умения, мастерства, ремесла) мыслителями XVIII-XIX вв. Так, Гегель отмечал принципиальное различие между «*искусно* сделанными вещами» и «*произведениями искусства*».

Искусство – это *прежде всего* явление эстетическое. Его сфера – созданные творческим усилием человека произведения, предназначенные для эстетического восприятия.

Первоначальное (*др.-гр.*) значение слова «эстетическое» – чувственно (зрением и слухом) воспринимаемое. На протяжении последних столетий этим словом стал обозначаться особый род эмоционально-оценивающего освоения человеком реальности.

Прекрасное в качестве философско-эстетической категории упрочилось уже в Древней Греции. Оно неизменно – от Платона и Аристотеля до Гегеля и Вл. Соловьева – сопрягалось с представлением о воплощении в предмете и его облике некой универсальной (онтологической) сущности, безусловно и абсолютно позитивной.

Современное человечество располагает эстетическим опытом весьма разноплановым и богатым. Этот опыт формировался веками и тысячелетиями. Эстетические переживания, по-видимому, исторически возникли из утилитарно-практических оценок предметов как полезных и нужных. Первоначально имела место некая слитность того и другого, свидетельство чему – исторически ранняя словесность, например изображение вещей у Гомера, которые отвечают своему практическому назначению и одновременно радуют своим совершенством.

Место эстетического в ряду ценностей и, в частности, его отношения с этическим (нравственным) понимались и понимаются по-разному. Мыслители Германии начала XIX в. нередко ставили эстетические ценности выше всех иных. Как полагал Ф. Шиллер, *только* в эстетическом состоянии человеческая природа проявляется в чистоте и непосредственности. А.Ф. Шеллинг утверждал, что «добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро». Впоследствии подобные суждения высказывались крупными русскими писателями. Так, князь Мышкин в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» говорит о красоте, которая спасет мир. Возвышение эстетических ценностей над всеми другими принято называть *эстетизмом*.

Важнейшим для литературы и искусства в целом является **проблема взаимоотношения искусства и действительности**.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Античность

Античное мышление – образное. Взгляд на искусство как подражание жизни характеризует и самые значительные концепции искусства в Древней Греции, оказавшие большое влияние на последующую европейскую эстетическую мысль, – теории искусства у Платона и Аристотеля.

Для Платона сущность реального мира находится вне этого мира, в мире идей, творимых божеством. Эти идеи и являются подлинно прекрасным, а творец их и есть настоящий художник. Искусство подражает миру реальных вещей, которые сами являются лишь тенью идей. Поэтому художник создает тени теней и тем самым далеко отклоняется от истинного значения вещей. Творческий процесс рассматривается Платоном как состояние наития и одержимости, которое не контролируется разумом и поэтому лишено познавательного значения. Подражая реальным вещам, художник привносит в них свое собственное, субъективное содержание, искажая этим первородную идею и тем самым пагубно воздействуя на людей. Вот что он пишет в трактате «Государство»: «Искусство живописи и всякое искусство подражательное, отстоя далеко от истины, совершает собственное свое дело, беседует с той частью души, которая

удалена от разумности, и становится другом, товарищем того, кто не имеет в виду ничего здравого, и, следовательно, искусство подражательное, худое в себе, с худым общаясь, худое и рождает».

Платон увидел отличие искусства от реальной действительности, уловил его вторичную по отношению к реальной жизни природу, его, так сказать, непрактичность, то, что оно «неистинная» форма существования. Другими словами, он по-своему уловил, что искусство является формой существования человека и общества в сфере воображения. Но, обнаружив эту вторичную природу искусства, он не смог объяснить, зачем она, какова собственная функция художественного творчества. В какой-то мере это объясняется тем, что к тому времени искусство только что выделилось в особую форму жизни из целостного, синкретического бытия в прошлом, и поэтому было еще трудно распознать его особую сущность.

Аристотель попытался объяснить это особое значение искусства в жизни общества. Он также рассматривает искусство как подражание реальной жизни, но видит в подражательности искусства не слабость.

Искусство в свете аксиологии. Катарсис

Аксиология – это учение о ценностях (от др. – гр. *axios* – ценный). Термин «ценность» упрочился в гуманитарных науках благодаря трактату Ф.Г. Лотце (1870). В отечественной философии аксиология ярко представлена работой Н.О. Лосского «Ценность и бытие» (1931). Но понятие ценности имело место задолго до упрочения аксиологии, со времен античности, где фигурировало слово *agatos* (в переводе на рус. Язык – благо).

Ценность – это нечто обладающее *позитивной значимостью*. Она может быть реально существующим предметом либо метафизическим общебытийным») началом, мыслимым и воображаемым. В качестве умопостигаемых ценности играют в жизни людей роль неких ориентиров (маяков). Войдя же в человеческую реальность, они составляют скорее функцию предметов, чем их сущность. По словам Н.О. Лосского, «обо всем, касающемся человека, можно сказать, что оно хорошо или дурно», а потому ценность – это «нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждой поступка».

Различимы, во-первых, ценности *универсальные*, притязающие на статус общечеловеческих и общебытийных (или ими являющиеся). Их правомерно назвать *онтологическими* или *высшими*. И, во-вторых, *локальные* ценности – то, что дорого, насущно и свято для отдельных сообществ и людей (природная среда для тех, кто в ней обитает; национальные и семейно-родовые традиции; область индивидуального опыта).

Представления об универсальных ценностях (не говоря уже о локальных) исторически изменчивы, они различны в составе жизни разных народов, государств, регионов. Так, в европейской античности главными (высшими) благами почитались красота, соразмерность, истина; в христианском средневековье была влиятельна триада «вера, надежда, любовь»; в пору Возрождения – высокий статус обрели блага фортуны (богатство, почести), тела (сила, здоровье, красота), души (острый ум, светлая память, воля, моральные и созерцательные добродетели). В эпоху преобладания рационализма

(XVII-XVIII вв.) высочайшим благом считался разум. В пору, когда стал влиятелен антирационализм превыше всего стали цениться стихийные порывы человека, его сила и способность властвовать. В полемике с ницшеанской аксиологией Вл. Соловьев предложил свою аксиологическую триаду, которая обновляла средневеково-христианскую: **любовь, красота, свобода**. Свидетельства разнородности ценностных ориентации мыслящего человечества можно было бы и умножить.

Художественное творчество (подобно другим областям человеческой культуры) так или иначе причастно миру ценностей (как эстетических, так и иных). Искусство ориентируется и ориентирует на них (в каждой культурно-исторической ситуации по-своему), постигает и освещает реальность в соотнесении с ними. В наш век для художественного творчества (как и для культуры в целом) оказались насущными такие ценности (грубо попираемые в реальности), как свобода и единение. По словам Т. Манна, художнику необходимо вырабатывать у людей «гордое сознание того, что быть человеком трудно и благородно» и *объединять* их этой всепроникающей и направляющей «сверхидеей».

Будучи художественно осмыслена в свете высших ценностей, реальность с ее противоречиями и негативными явлениями способна обнаруживать некую просветляющую, гармонизирующую энергию. Очищение, примирение, утешение, которые несет искусство, Аристотель в своей «Поэтике» назвал *катарсисом*. Понятие о катарсисе сохраняет свое значение и в XX столетии. Так, Л.С. Выготский утверждал, что катарсис является своего рода «разрядкой» – освобождением от негативной эмоции, которую способен вызвать предмет изображения. Обсуждая творчество Гете, Д. Лукач говорил о «катарсически-этическом» воздействии искусства.

Катарсис присутствует и в трагедиях, и в смеховых жанрах (по Бахтину, карнавальная смех катарсичен). Но он ослаблен или отсутствует вовсе в тех произведениях, где царят безысходный скепсис и тотальная ирония, где выражается радикальное неприятие мира.

По мысли Д.С. Лихачева, в художественных произведениях XX в., наряду с катарсическим началом, присутствует другое, инаправленное, устрашающее: в кризисных ситуациях у людей искусства появляется потребность «освободить хаос, дать ему волю». При этом «само искусство пугает, как пугает действительность. Где остановиться? Где получить передышку?». Здесь наш ведущий ученый ставит (не давая на него ответа) один из кардинальных и болезненно напряженных вопросов современной художественной культуры. Заметим в этой связи, что в творениях искусства, которые стали вечными спутниками человечества, катарсическое начало неизменно присутствует.

Катарсис правомерно охарактеризовать как воплощение веры художника в вечную сохранность и неистребимость ценностей, прежде всего нравственных.

Теория символизации.

В эпоху эллинизма (на основе теории подражания и одновременно как ее преодоление) обозначилась, а в средние века упрочилась иная концепция познавательных начал искусства: художественное творчество стало мыслиться не только как воспроизведение единичных предметов (главным образом видимых), но и в качестве

«восхождения» к неким универсальным сущностям, бытийным и смысловым. Эта концепция была предварена Платоном, который говорил о подражании космической гармонии в музыке. Ее центр – учение о *символе*, выступавшем прежде всего в роли религиозно-философской категории. Псевдо-Дионисий Ареопагит, христианский мыслитель рубежа IV –V вв., утверждал, что наиболее верный способ сообщения об истине является тайным, мистериальным, символическим (иносказательным, намекающим, недоговаривающим). Трансформируя теорию подражания, средневековые философы говорили о символе как «неподобном подобии», видя в нем, в частности, основу и стержень произведений искусства. Решающее значение придавалось символично-аллегорической притче, столь значимой в канонических христианских текстах.

Концепция искусства как символизации в большей степени, чем теория подражания, акцентирует обобщающее начало образности (сопричастность искусства идеям и смыслам), но таит в себе опасность отрыва художественного творчества от реальности в ее многообразии и чувственной конкретности, грозит увести его в мир умопостигаемого и отвлеченного.

Средневековье.

В эпоху *ранних средних веков* теория искусства подпадает под влияние теологических (религиозных) концепций. *Средневековое мышление* – часть мыслится как принадлежность демиургу. Красота толкуется как отблеск Божества. Перед художником стоит задача постижения божественных начал жизни. Широкое распространение получают мистическая символика и аллегория. На западноевропейскую средневековую эстетику оказал большое влияние христианский мыслитель Аврелий Августин. Красоту Августин отождествлял с формой, отсутствие формы – с безобразным.

Августин учил, что часть, прекрасная в составе целого, будучи отторгнута от него, утрачивает свою красоту, наоборот, само по себе некрасивое становится прекрасным, входя в состав прекрасного целого. Только чистая душа может постичь красоту вселенной. Эта красота есть отражение "божественной красоты". Бог – наивысшая красота, первообраз красоты материальной и духовной. Порядок, который царит во Вселенной, создан Богом. Этот порядок проявляется в мере, единстве и гармонии, поскольку бог "все расположил мерою, числом и весом".

В *позднее Средневековье* видным представителем эстетики был Фома Аквинский. Ф.Аквинский определял прекрасное как то, что доставляет удовольствие своим видом, т. е. то, что доставляет удовольствие при непосредственном чувственном восприятии. Для красоты требуются три условия: 1) цельность или совершенство, 2) должная пропорция или созвучие и 3) ясность, благодаря которой предметы, имеющие блестящий цвет, называются прекрасными. Ясность существует в самой природе красоты. При этом "ясность" означает не столько физическое сияние, сколько ясность восприятия и тем самым сближается с ясностью разума.

Возрождение

На возникновение и развитие эстетической теории эпохи Возрождения большое влияние оказала **гуманистическая мысль**, выступившая против средневековой религиозной идеологии и обосновавшая идею высокого достоинства человеческой личности. *Новое время* – рационалистическое мышление – разум – это всё.

Для этой эпохи характерен взгляд на искусство (поэзию) как на деятельность подражательную – стремление к **воспроизведению реальной исторически конкретной действительности, с присущими ей чувственными формами**. С правдивостью изображения писатели эпохи связывали задачи *воспитательного* характера. Эпоха Возрождения выдвигает, во-первых, *культ человека*, во-вторых, утверждает *активную роль художника* в творческом процессе, когда он имеет право изображать жизнь в соответствии со своими идеалами, в-третьих, следует стремиться к *гармонии* – аналога красоты природы.

ДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА ВИДЫ, РОДЫ И ЖАНРЫ.

Разграничение видов искусства осуществляется на основе **определённых формальных признаков произведений**. Еще Аристотель отмечал, что виды искусства различаются средствами подражания («Поэтика»). В подобном же духе высказались Лессинг и Гегель. Современный искусствовед справедливо утверждает, что границы между видами искусства определяются «формами, способами художественного выражения (в слове, в видимых изображениях, в звуках и т. п.) <...> С этих первичных «клеток» и следует начинать. Исходя из них, мы должны уяснить себе, какого рода перспективы познания в них заключены, какова главная сила того или иного искусства, которой оно не в праве поступаться». Гегель выделил и охарактеризовал **пять** так называемых великих искусств. Это **архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия**. Наряду с ними существуют танец и пантомима (искусства телодвижения, которые тоже фиксируются в некоторых теоретических работах XVIII-XIX вв.), а также активизировавшаяся в XX столетии постановочная режиссура.

Деление литературы на роды

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в **три большие группы, именуемые литературными родами**. Это **эпос, драма и лирика**. Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения. Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, говорится здесь, может, во-первых, напрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути, это важнейшее свойство лирики); во-вторых, строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих, соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу): «И когда поэт приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование». Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем *без* привлечения речи действующих лиц (*др. – гр. diegesis*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (*др. – гр. mimesis*).

Сходные суждения о родах поэзии высказаны в третьей главе «Поэтики» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

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

Эпос

В эпическом роде литературы (*др.* – *гр.* *epos* – слово, речь) организующим началом произведения является *повествование о персонажах* (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это – цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событии как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

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

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объеме текста. Эпос как род

литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллистика; юмористика О'Генри и раннего А.П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Унесенные ветром» М. Митчелл.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Драма

Драматические произведения (*др.* – *гр.* drama – действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического произведения, драматург подчинен «закону развивающегося действия». Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия; описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки). Все это составляет *побочный* текст драматического произведения. *Основной* же его текст – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Лирика

В лирике (*др.* – *гр.* lyra – музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные *состояния* человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупое, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). «Лирика, – писал Ф. Шлегель, – всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д., – некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства». Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой.

В лирике в основном воспроизводятся переживания человека, его чувства. Через переживание автор раскрывает действительность, отношение к ней отдельного человека. Переживание в лирике дается непосредственно, поэтому чаще всего лирические произведения пишутся от первого лица, что, в свою очередь, создает представление о том, что поэт и его лирический герой – одно лицо. Часто так оно и бывает, потому что поэт, по законам лирического рода, не имеет права оставаться равнодушным к тому, что он передает. Эмоциональный пафос – **главная особенность лирики**.

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с максимальной энергией *выражается*. В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души. В лирических произведениях поэт выражает различные чувства и переживания: любовные (интимные), дружеские, политические, философские, экологические (любовь к природе) и т. д. Лирическое произведение должно отличаться внутренним единством, целостностью переживания, тогда оно сильнее воздействует на читателя и вызывает у него соответствующие чувства (сопереживание).

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция – это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы, – писала о лирике Л.Я. Гинзбург, – она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей». Лежащее в основе лирического произведения переживание – это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Л.Я. Гинзбург отмечала: «По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей – в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии». Лирика обретает себя главным образом в малой форме.

Лирические произведения чаще всего написаны **стихами**, поэтому важную роль в них играет **ритм**. Ритмичность лирики сближает ее с музыкой. Отсюда и сам термин, первоначально стихи пелись под музыку (лиру).

Лирические произведения меньше по объёму, чем эпические. Язык лирики менее разнороден, чем язык эпоса: если в эпическом произведении встречаются разные пласты лексики (неологизмы, варваризмы, вульгаризмы, жаргонизмы и пр.), то **язык лирики** – книжный, литературный.

Идея в эпосе выражается в художественных образах, в сюжете и почти никогда не выражается в прямой форме, то в лирике **идея выражается непосредственно, через настроение автора**, особенно в баснях.

Лирические виды и жанры очень подвижны и потому быстро меняются и видоизменяются (трансформируются).

Центральным «персонажем» лирического произведения оказываются сам его создатель, поэт и его внутренний мир. Но этот персонаж втягивает в себя и читателя, воспринимающего персонаж, и вольно или невольно отождествляющего себя с авторским «Я» и вместе с ним каждого, кто мог бы оказаться в соответствующей лирической

ситуации, и весь объективный мир, так или иначе попадающий в поле его зрения и воспринимаемый им.

Понятие «жанр»

Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает определенным комплексом устойчивых свойств. Многие литературные жанры имеют истоки и корни в фольклоре. Вновь возникшие в собственно литературном опыте жанры являют собою плод совокупной деятельности начинателей и продолжателей. Такова, например, сформировавшаяся в эпоху романтизма лиро-эпическая поэма. В ее упрочении сыграли весьма ответственную роль не только Дж. Байрон, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, но также их гораздо менее авторитетные и влиятельные современники. По словам В.М. Жирмунского, исследовавшего этот жанр, от больших поэтов «исходят творческие импульсы», которые позже другими, второстепенными претворяются в литературную традицию: «Индивидуальные признаки великого произведения превращаются в признаки жанровые». Жанры, как видно, надиндивидуальны. Их можно назвать индивидуальностями культурно-историческими.

Жанры с трудом поддаются систематизации и классификации (в отличие от родов литературы), упорно сопротивляются им. Прежде всего потому, что их очень много: в каждой художественной культуре жанры специфичны (хокку, танка, газель в литературах стран Востока). Рассмотрение жанров непредставимо без обращения к организации, структуре, форме литературных произведений. В эпосе традиционно выделяются роман, повесть, рассказ. Эти жанры имеют свои жанровые разновидности.

Жанровая сущность романа.

Роман, признанный ведущим жанром литературы последних двух-трех столетий, привлекает к себе пристальное внимание литературоведов и критиков. Становится он также предметом раздумий самих писателей. Вместе с тем этот жанр поныне остается загадкой. Об исторических судьбах романа и его будущем высказываются самые разные, порой противоположные мнения. «Его, – писал Т.Манн в 1936 г., – прозаические качества, сознательность и критицизм, а также богатство его средств, его способность свободно и оперативно распоряжаться показом и исследованием, музыкой и знанием, мифом и наукой, его человеческая широта, его объективность и ирония делают роман тем, чем он является в наше время: монументальным и главенствующим видом художественной литературы». О.Э.Мандельштам, напротив, говорил о закате романа и его исчерпанности (статья «Конец романа», 1922). В психологизации романа и ослаблении в нем внешне-событийного начала (что имело место уже в XIX в.) поэт усмотрел симптом упадка и преддверье гибели жанра, ныне ставшего, по его словам, «старомодным».

Сопоставление романа с традиционным эпосом, намеченное эстетикой и критикой романтизма, было развернуто Гегелем: «Здесь <...> вновь (как в эпосе) выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий». С другой же стороны, в романе отсутствуют присущее эпосу «*изначально поэтическое состояние мира*», здесь наличествуют «*прозаически упорядоченная действительность*» и «*конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений*».

Этот конфликт, отмечает Гегель, «разрешается трагически или комически» и часто исчерпывается тем, что герои примиряются с «обычным порядком мира», признав в нем «подлинное и субстанциальное начало». Сходные мысли высказывал В.Г. Белинский, назвавший роман эпосом частной жизни: предмет этого жанра – «судьбы частного человека», обыкновенная, «каждодневная жизнь». Во второй половине 1840-х годов критик утверждал, что роман и родственная ему повесть «стали теперь во главе всех других родов поэзии».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

Важнейшая категория эстетики, помогающая понять художественный процесс, его исторические этапы и звенья, обобщенно описывающая его – это **художественное направление**. Эта коренная категория имеет инструментально-методологическое значение и «работает» при анализе литературного развития и выявлении его исторических, национальных и региональных особенностей. Возникновение новых направлений искусства происходит на основе художественно-мыслительных предпосылок (художественных традиций), изменяющихся под воздействием новых исторических реалий и под влиянием науки, философии, религии и других материальных и духовных факторов. Художественное направление – коренная категория теории и истории художественного процесса.

Направление проявляет себя через *совокупность* произведений, в которых осуществлены определенные принципы творчества, и через программные теоретические манифесты, провозглашающие эти принципы. **Направление – одна из центральных проблем эстетики, точка схождения теории и истории художественного процесса.** Направление – важнейшая и особо ёмкая категория художественного процесса, позволяющая делать сравнительно-исторические обобщения в масштабах всемирной истории художественной культуры и выявлять в культуре разных народов единую последовательность этапов развития, смену и борьбу концептуальных и стилистических парадигм искусства. Направление воплощает в себе **типологические общности**, объединяющие многообразные художественные произведения. Направление **межнационально типологично, но имеет свои национальные вариации**. Оно вбирает в себя общее для всех национальных модификаций классицизма, романтизма или реализма. **Эталонный образец направления, его классическая национальная форма** (итальянское Возрождение, французский классицизм, немецкий романтизм, русский реализм). Направление может касаться лишь одного вида искусства (литература «потока сознания» или музыкальный пуантилизм, или абстракционизм в живописи), может выявлять общность ряда видов искусств (неореализм – в кино и в литературе), может очерчивать историческую общность всех или большинства искусств (романтизм или сюрреализм, например). Направление – реальный исторический результат взаимодействия традиции и новаторства. В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. Направление – концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ИХ ОСОБЕННОСТИ.

XVII век.

В этом веке в Европе утвердился **классицизм**. Целостную эстетическую систему суждено было сформировать **французскому классицизму**. Его мировоззренческой основой послужил французский рационализм Р.Декарта (1596-1650). В своем программном труде «Рассуждения о методе» (1637) философ подчеркнул, что структура разумного вполне совпадает со структурой реального мира, а **рационализм** и есть идея принципиального взаимопонимания.

В дальнейшем Р. Декарт сформулировал и **основные принципы рационализма в искусстве**: художественное творчество подчиняется строгой регламентации со стороны разума; художественное произведение должно иметь четкую, ясную внутреннюю структуру; а главная задача художника – убеждать силой и логикой мысли.

Установление строгих правил творчества – одна из *характерных черт эстетики классицизма*. Художественное произведение понималось классицистами не как естественно возникший организм, а как произведение искусственное, сотворенное, созданное руками человека по плану, с определенной задачей и целью.

Наиболее полно изложил правила и нормы классицизма крупнейший теоретик этого направления Н. Буало (1636-1711) во многом ученик Р. Декарта. В трактате «Поэтическое искусство», который был задуман по образцу «Науки поэзии» («Послание к Пизонам») Горация и завершен в 1674 г. По мнению Н. Буало и его последователей, художественная правда хороша тогда, когда отвечает требованиям разума и эстетического вкуса просвещённых людей – в то время – аристократов. Он разработал *принципы классицизма*:
• разум – верховный судья истины и красоты; • творческий процесс подчиняется логике, а творчество подчиняется гармонии и симметрии; • вводится строгая иерархия жанров и правила трёх единств; • проза жизни не должна проникать в искусство; • герои изъясняются изящно и изысканно; • следование сюжетам античной мифологии. Между тем, классицизм иначе трактует античный миф: не как вечно **повторяющийся архетип**, а как образ, в котором жизнь остановлена в своем идеальном, устойчивом облике. Итак, классицизму свойственны следующие **важные черты**: ясность, внутренняя гармония, творческая дисциплина, чувство меры, душевное равновесие, преклонение перед античностью, осознанность творчества, а также триединство – единство места, времени и действия.

Философская картина мира XVII века обусловила такие содержательные аспекты эстетики классицизма, как **концепция личности и типология конфликта**, универсально характерные для классицизма в любой европейской литературе. В классицизме огромную роль играет идея позитивного, принцип образца, **идеала**. Важно, что характер выдвигается как бы сам по себе, исходя из этого, не важно, где происходит действие: в Древнем Риме, Испании или ещё где-нибудь. Авторы-классицисты стараются подчеркнуть **общечеловеческий смысл конфликта**. Всё внимание сосредотачивалось на одной главной коллизии.

XVII столетие отмечено интересом к внутреннему миру героя, углублённым мастерством психологического анализа и гуманистической направленностью. Утверждается автономность личности, её свобода от средневековой ограниченности.

Начинает определяться степень и особенности влияния общественной среды на внутренний мир человека, интерес к объективному образному осмыслению действительности. Жанр романа приобретает всё больший вес, отодвигая новеллу. У истоков подъёма романа стоял Сервантес.

XVII век – века в формировании наций и национального самосознания. К концу XVII века отчётливо обозначаются приметы зарождения **просветительского реализма** наряду с классицизмом. **Реализму** (от *лат.* – вещественный) как методу и направлению в искусстве вообще, в целом свойственно: **1.** Внимание к действующим в жизни закономерностям. **2.** Одним из ведущих является обобщающее начало. **3.** Для реализма Возрождения свойственно стремление не просто к обобщению, а к гиперболическому изображению личности. **4.** Рождается социально-бытовой роман, из классицизма берутся зачатки принципов психологического анализа.

Эпоха Просвещения – XVIII век.

Именно в этот период закладываются основы теории литературы как науки. На протяжении XVIII века в большинстве стран Европы складывалась новая идеология – идеология эпохи **Просвещения**. Просвещение **не** является литературным направлением, как классицизм. Этим термином обозначается передовая идеология эпохи кризиса феодального общества, переломного периода от феодализма к капитализму. Это идейное движение, участники которого подвергли критике феодальный порядок во всех его проявлениях: сословное неравенство, духовную нищету и паразитизм дворянства, продажность судей. Просветители развенчивали догмы и авторитеты феодального режима – государственную власть и церковь. Они **не** признавали прежние авторитеты: религию, государственный строй, общественные представления, понимание природы, – всё было подвергнуто беспощадной критике с **позиций разума**. Мыслящий рассудок стал единственным мерилем всего. Итак, это была не социальная критика, а разумная, т.е. это плохо, потому что неразумно.

В литературе Просвещения большую роль играет **условность, воплощение высокого представления о призвании человека, идея активности человеческой личности, её энергия, настойчивость и находчивость героя, оказавшегося в исключительных обстоятельствах** (Даниэль Дефо «Робинзон Крузо»). Просветители видели в литературе действенное *оружие* в борьбе против «неразумия» окружающего мира, они считали обязательным создание просветительского идеала. Основная коллизия изображаемых конфликтов – это борьба разума против неразумия, защита природы против всех форм нарушения естественного состояния. Человеческий характер изображался или как носитель и воплощение разумного начала, или как носитель черт испорченности, отступления от природы. Писатели-просветители любили изображать главные противоречия личности – двойственность мотивировки, влияние среды на человека и его поступки, но, в конечном итоге, авторы хотели доказать, что разумная воля героя побеждает любые обстоятельства.

В этот период выдающиеся умы творили в Германии: Г.Э. Лессинг, И.Г. Гердер, И. Кант, Ф. Шиллер, И. Гёте и др.

Г.Э. Лессинг справедливо утверждал, что общественная жизнь со времён утратила поэтический характер и усложнилась, и в силу этого искусство расширило свои границы.

Оно подражает теперь всей видимой природе, и не красота, а правда и выразительность являются главными законами в искусстве.

Главным теоретиком движения «бури и натиска» был **И.Г. Гердер**, это движение отличалось обострённым вниманием к человеку, к его индивидуальности, подчёркивало активность человека, его способность воздействовать на обстоятельства жизни. И.Г. Гердер отвергает моральную заданность просветительского героя, борется за изображение всех явлений действительности в их исторической неповторимости, выступает против нравоучительности. В его трудах проявился исторический подход к объяснению литературных явлений. Он доказывал, что любое искусство носит отпечаток своего времени, обратил внимание на народную поэзию, говорил о самобытности литературных произведений всех наций. И.Г. Гердер бережно относится к реалиям культурного и национального разнообразия. Для него собирание *народного поэтического творчества и развитие новых гуманитарных наук оказались связанными со «строительством нации»*, что было актуально для Германии его времени. Таким образом, он легитимирует значимость и предназначение гуманитарных наук. Каждый народ и каждая национальная культура сформированы их национальным духом.

XIX век – академические направления в литературоведении.

В девятнадцатом веке литературоведение оформилось в отдельную науку, занимающуюся теорией и историей литературы и включающую в себя ряд вспомогательных дисциплин – текстологию, источниковедение, библиографию и др. В области литературы XIX век начался подлинной революцией – возникновением **романтизма**, который взорвал и перевернул практически все прежние представления о литературе.

Первыми и крупнейшими теоретиками романтизма были Фридрих и Август Шлегели в Германии, У. Вордсворт и С. Кольридж в Англии, В. Гюго во Франции.

В XIX в. (особенно в его первой трети) развитие литературы шло под знаком романтизма, который противостоял классицистическому и просветительскому рационализму. Первоначально *романтизм* упрочился в Германии, получив глубокое теоретическое обоснование, и скоро распространился по европейскому континенту и за его пределами. Именно это художественное движение знаменовало всемирно значимый сдвиг от традиционализма к поэтике автора.

Романтизм (в частности – немецкий) весьма неоднороден, что убедительно показано в ранних работах В.М. Жирмунского, которые оказали серьезнейшее воздействие на дальнейшее изучение этой художественной системы и по праву признаны литературоведческой классикой. Главным в романтическом движении начала XIX в. ученый считал не двоемирие и не переживание трагического разлада с реальностью (в духе Гофмана и Гейне), а представление об одухотворенности человеческого бытия, о его “пронизанности” божественным началом – мечту “о просветлении в Боге *всей жизни*, и всякой плати, и каждой индивидуальности”. В то же время Жирмунский отмечал ограниченность раннего (иенского) романтизма, склонного к эйфории, не чуждого индивидуалистического своеволия, которое позже преодолевалось двумя путями. Первый – обращение к христианской аскетике средневекового типа (“религиозное отречение”),

второй – освоение насущных и благих связей человека с национально-исторической реальностью. Ученый положительно расценивал движение эстетической мысли от диалекты “личность–человечество (миропорядок)”, смысл которой космополитичен, к свойственному гейдельбергским романтикам разумению огромной значимости посредующих звеньев между индивидуальным и универсальным, каковы “национальное сознание” и “своеобразные формы коллективной жизни отдельных народов”. Устремленность гейдельбергцев к национально-культурному единению, их причастность историческому прошлому своей страны характеризовались В.М. Жирмунским в высоких поэтических тонах. Такова статья “Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков”, написанная в необычной для автора полуэссеистской манере.

Эстетика романтизма явилась своеобразной реакцией на классицизм и особенно на Просвещение, существенно приземлившее, в понимании романтиков, искусство, наделившее его утилитарными, не присущими его природе социальными функциями. Романтики стремятся к стиранию грани между жизнью, философией, религией, искусством, осмысливая последнее в качестве одной из сущностных парадигм космо-социо-антропо-бытия. Поэт и теоретик романтизма П.Б. Шелли утверждает, что поэзия возводит человека к высшему божественному знанию, «приподнимает покров с сокрытой красоты мира». «Поэзия действительно представляет из себя нечто божественное. Она одновременно является и центром знания и его окружностью; она представляет собой то, что обнимает все познания, и то, к чему все познания должны быть сведены».

Идеальное произведение искусства снимает покровы с божественных тайн. В искусстве наиболее полно и целостно в процессе созерцания, художественного озарения, откровения, духовной интуиции выражаются сокровенные основы бытия. Оно является фундаментом и религии, и философии, и всех наук. Новалис был убежден, что художник, являясь одновременно философом и пророком, призван стать «священником и мистагогом новой веры», чтобы с помощью поэзии очистить от скверны души людей, природу, землю для новой идеальной возвышенной жизни. Поэзия в понимании Новалиса, как и многих его коллег-романтиков, – мощная космическая сила, которая, сливаясь с реальной действительностью, создает «царство грез», являющееся более реальным, чем видимый мир. Только в нем открываются непостижимые другими способами глубины Вселенной, и истинный романтик живет в этом царстве.

Игра смыслов, чувств, переживаний, возникающая при восприятии таких полуреальных миров, доставляет особо утонченное эстетическое наслаждение. В этом Новалис, Шлегель и другие романтики видели одну из характерных черт романтической поэтики. В эстетике романтиков *художественный образ* – уникальный феномен в единстве формы и содержания, которые не могут быть разделены, не существуют порознь. В художественном творчестве значимо **не** рациональное мышление и утилитарное знание, но *переживание, воображение*, не разум, но *интуиция*, не столько результат, сколько сам *процесс творчества* (или восприятия). Более того, многие романтики наделяли художника, поэта, музыканта (композитора) пророческим даром. В своем творчестве они пытаются выразить языками искусства то, что открывается только их внутреннему зрению. Англичанин Уильям Блейк, поэт и художник, обладавший визионерским даром,

был убежден, что художник – это провидец, обладающий особым «духовным видением», через которое Бог открывает ему некие сокровенные знания.

Эстетика романтизма **акцентировала внимание** на субъективное начало, отвергали взгляд на поэзии. Как на подражание природе, искусство осознаётся как свободное творчество, невозможное без вдохновения и не совместимое с рассудочностью. Поэт-романтик не столько отображает действительность, сколько выражает своё отношение к ней, он пересоздаёт ей в соответствии со своим идеалом. Романтики указали на активность художественного познания.

Романтики часто осознанно использовали в своем творчестве приемы иронии, гротеска, сарказма; в противовес ортодоксальной христианской доктрине понимали зло как объективную реальность, присущую космосу («мировое зло») и природе человека. Отсюда трагизм бытия у поздних романтиков, давший в XX в. ощутимые импульсы эстетике экзистенциализма.

Итак, в целом же для эстетики романтизма **характерны** культ художественного гения как духовного провидца и пророка, устремленность к бесконечному, сокровенному, возвышенной духовности; обостренный лиризм, стремление к перемешиванию реальности с фольклорной сказочностью, фантазией, чудесным; ироническое дистанцирование. Музыка и музыкальность – парадигмы для всех искусств в эстетике романтизма. Эстетические взгляды романтиков были весьма различны, но всех их объединял культ творческой личности, «гения».

В эпоху романтизма впервые было четко сформулировано положение об историческом и национальном своеобразии литературы.

Работы **Г.В.Ф. Гегеля** – это одно из основополагающих явлений в истории философии и эстетики не только Германии и не только XIX в. Актуальные черты эстетической системы философа, изложенные им в «Лекциях по эстетике», прочитанных в 1818-1829 гг.

Один из основных вопросов эстетики – это *определение прекрасного*. Гегель воспринимает прекрасное только как *продукт деятельности человека*, в природе он находит лишь его предпосылки. *Предметом искусства он полагает действительность с ее конфликтами*, но в действительности искусство должно обращать внимание только на *характерное*. При этом характерным философ считает только то, что подверглось осмыслению художником, тогда как передача подробностей какого-либо реального случая может сделать изображаемый предмет тусклым и невыразительным. Гегель утверждает необходимость выбирать из всего многообразия явлений действительности только *типическое*, воплощающее в себе существенное, отмечая случайное. По существу он своими суждениями закладывает основы реалистической эстетики, тем более что воспринимает творческий процесс как сознательную идеализацию действительности, а не состояние, близкое к беспомысленности, о котором писали романтики. Искусство как средство постижения мира не менее важно, но его роль особая, проявляющая себя в эмоциональном восприятии действительности. Он, отмечая *три* основных этапа развития искусства: символический, классический и романтический, исходил из убежденности в *неразрывности содержания и формы*. В основу классификации положено представление о развитии абсолютной идеи. На символическом этапе «...идея еще ищет своего

подлинного художественного выражения... смысл и образ лишь напоминают друг о друге и абстрактно согласуются между собой». Форма преобладает над содержанием. Гегель видел наиболее яркое развитие этого в архитектуре Древнего Востока: он пишет о темном смысле творений тех времен. Основой классического этапа является «всецело соразмерное единство содержания и формы». Примером может служить скульптура Древней Греции, именно там философ находит гармонию содержания и формы. Романтический этап начинается для философа с христианства. Именно тогда «идея прекрасного постигает себя как абсолютный и тем самым свободный для себя дух... она перестает находить себя полностью реализованной во внешней форме». На этом этапе, как и на символическом, только несколько иначе, на первое место выходит свободная духовность, распадается гармония формы и содержания, присущая классическому периоду. Идея требует большего, чем ей может дать образ, в который она воплощена.

Гегель указывает и на *неоднородность самого романтического этапа*: первый его период он называет религиозным, второй – рыцарским, в третий период, к которому он причисляет свое время, происходит разложение романтического искусства. В нем «субъективное мастерство и искусство изображения возрастают», но философ отмечает, что одновременно с этим из произведений искусства исчезает религиозный смысл и уходят вечные проблемы существования личности. В третий период романтического искусства изменяется человек в обществе и соответственно персонаж произведения, который вносит в творения искусства современность с ее далеко не идеальными условиями. В искусстве складывается «самостоятельный характер, который является особенным, определенным индивидом, замкнутым в своем мире, со своими частными свойствами и целями». Так философ *определяет типизацию*, включающую в себя общее, определенное и личностное, частное.

Обращаясь к *специфике характера*, Гегель отмечает и возникшую в нем сложность, ибо при присущей ему твердости, ограниченности определенными целями, он не может раскрыться полностью, не способен выявить всю свою духовную глубину. Мы говорим о том, что каждое время по-своему прочитывает один и тот же характер (Гамлета, например); эта многомерность личности в искусстве была отмечена уже в «Лекциях по эстетике». **Эстетика Гегеля закладывала основы реалистического искусства, объективного отражения реальности.**

Роман, по мнению ученого, «заступал место эпоса в собственном смысле». Он отмечал, что в него проникает реальность, прежние приключения рыцарских времен сменяются современными коллизиями, а фантастика уступает место авторскому вымыслу, порожденному реальностью. Особенно высоко Гегель ценил драматическое искусство. Основой драмы, ее цементирующим началом является *конфликт*, т.е. наличие «противоборствующих целей». На это определение конфликта стоит обратить особое внимание, ибо иногда под конфликтом понимают столкновение противоположных тенденций. Противоположные тенденции явно заметны, произведение, построенное на них, не рождает серьезных размышлений, но конфликт противоборствующих целей *не* исключает и связей между ними, что особенно затрудняет развитие действия и разрешение самого конфликта. Категорию *действия* ученый отмечал особо. Действие – это особая, трудно уловимая категория, которая не есть развитие перипетий и коллизий,

но является следствием осмысления всех событий произведения и самоосмысления персонажами самих себя. Необходимо отметить утверждаемую Гегелем специфику драматического характера: в нем должно отсутствовать все, не имеющее отношения к совершаемому действию; характер драматический, считал Гегель, как и сама драма, должен быть абстрактным по сравнению с романом. При этом в данном характере на первое место должно выступить волевое начало. Само действие в драме «есть исполненная воля».

Обращаясь к истории драмы, Гегель резко *выступает против* единства места и времени, но считает категориальной чертой драмы единство действия, которое рассматривает как «нерушимый закон». При этом ученый отмечает и то, что единство может быть более или менее прочным, что зависит от степени сложности противоречий произведения.

В «Лекциях...» Гегеля заложены основы современного представления об *основных тропах* – сравнениях, метафорах, аллегории. Немалое внимание уделяется образу и его соотношению с названными тропами. Обратимся к теории символа, как писал Гегель, на этапе «сознательной символики сравнивающей формы искусства», т. е. на том этапе, когда в отличие от древнего этапа художник (писатель, поэт, композитор и др.) создает символ, вкладывая в него особо значительную идею, им заранее осмысленную. Обратим внимание на сложность и связь символа с гносеологией (теорией познания): «Символ представляет собой непосредственно наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в более широком смысле». Это положение философ разъясняет так (и это второе, не менее важное!): «Поэтому в символе мы должны сразу же различить **две стороны: во-первых, смысл и, во-вторых, выражение этого смысла**». Вторая сторона символа – выражение – оказывается далеко не тождественной смыслу. Задача постижения символа заключается в перескакивании через это зияние, находясь постоянно как бы и на стороне образа и на стороне его глубинного смысла.

Гегель утверждал, что символ в искусстве, «для того чтобы оставаться символом... не должен быть полностью соразмерным» со своим значением, т. е. настаивал на необходимости разграничения конкретного смысла образа, который указывает на символ, и смысла самого символа.

О роли художника, создающего символ, Гегель писал: «Субъект знает как внутреннюю сущность взятого в качестве содержания смысла, так и природу внешних явлений, которые он использует для придания большей наглядности этому содержанию, и он с сознательным намерением связывает обе эти стороны ввиду найденных между ними сходств». Г.В.Ф. Гегелем в его «Лекциях по эстетике» были разработаны важнейшие проблемы эстетической науки во всей её широте и многообразных связей.

Типическое и характерное.

В XIX в. упрочилась и возобладали новая концепция искусства как познания, опирающаяся на опыт реалистического творчества. В эту эпоху преодолевались и одновременно синтезировались более ранние теории (подражания и символизации). Опорные понятия этой концепции, поставившие в центр образ человека в искусстве, – *тип и характер*.

Слово «тип» (типическое) применительно к искусству используется по меньшей мере в двух значениях. В одних случаях ученые основываются на первоначальном смысле этого слова (*др.-гр.* – образец, отпечаток), служившего прежде всего классификаторским задачам (типы личности в научной психологии; типовые проекты зданий и т. п.). Типическое при этом связывается с представлением о предметах стандартных, лишенных индивидуальной многоплановости, воплощающих некую повторяющуюся схему. Тип в данном значении слова составляет один из способов художественного воссоздания человека. Это – воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства. Знаменательно противопоставление Пушкиным «живых лиц» Шекспира «типам одной страсти» у Мольера. Так понимаемые типы в искусстве и литературе связаны с традицией рационализма XVII – XVIII вв. Но они присутствуют и в литературе последних двух столетий, запечатлевая, как заметил В.А. Грехнев, «массовидное» начало в облике людей, которое насаждается цивилизацией и «возрастает в жизни, все более отпадающей от культуры. Жизненной почвой для типов в новейшей литературе становятся не столько крупно выраженные проявления всеобъемлющих страстей или пороков, сколько усредненные формы того и другого, слабо тлеющая душевная жизнь «толпы», виды духовной стадности».

Тип (типическое) нередко понимается и гораздо более широко: как *любое* воплощение общего в индивидуальном (если оно достигает яркости и полноты). В этом русле «универсализации» термина – и рассуждение о типах в начале четвертой части романа Ф.М. Достоевского «Идиот», и ряд высказываний В.Г. Белинского (например: «Типизм есть один из законов творчества, без него нет творчества»), Ф. Энгельса (о типических характерах), М. Горького (о типах, созданных при участии вымысла). Подобное широкое понимание типического обосновано Г.Н. Поспеловым, для которого оно – высокая степень характерности. При этом под *характерностью* (характером, социальным характером) разумеется предмет познания в искусстве (воплощение общих, закономерно существующих, повторяющихся черт жизни людей в их индивидуальном облике). Такое использование термина «характер» опирается на многовековую традицию.

Как известно, термин «характер» бытовал уже в Древней Греции. В книге «Характеры» Феофраста, ученика Аристотеля, это слово означает людей как носителей и воплощений какого-то одного свойства, преимущественно отрицательного. «Скаредность – это низменная боязнь расходов, а скарעד вот какой человек», – подобными фразами автор начинает каждый из своих тридцати «очерков», говоря далее о том, как описываемые люди себя ведут, какие поступки совершают, как высказываются. Здесь значение слова «характер» тождественно позднему семантическому наполнению слова «тип» (схематическое воплощение одной человеческой черты в наблюдаемом извне и описываемом человеке).

В Новое время под характером стали разумеать *внутреннюю* сущность человека, которая сложна, многопланова и не всегда сколько-нибудь полно явлена во внешнем.

Смысловое наполнение слова «характер», под которым разумеется не жизненная основа изображаемого, а персонаж, воспроизведенный в многоплановости и взаимосвязи его черт, а потому воспринимаемый как живое лицо (что в наибольшей мере присуще реалистическому искусству XIX в.). С.Г. Бочаров говорит в этой связи о *художественном*

характере как авторском создании (отличая его от характера в реальности). Установка на сотворение и воссоздание характеров (т. е. как бы живых лиц в многообразии их свойств) открыла искусству (прежде всего литературе) путь к освоению человеческого мира как индивидуально-личностного.

В лоне романтизма возникла и **первая мифологическая школа в литературоведении**. Толчком для ее развития послужила книга Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835). Основным исследовательским принципом школы было отыскание в фольклорных и даже литературных произведениях «прамифа» или «первомифа», к которому, как к первичной биологической клетке, сводилось все позднейшее творчество. Эта школа, зародившись в Германии, оказала большое влияние на литературоведение других стран, включая Россию. В Германии и России интерес к отечественной мифологии способствовал росту национального самосознания. А в области литературоведческих исследований помогал определить истоки и исторические пути развития многих фольклорных жанров. Ведущими в науке о мифе были две английские школы мифологов – лингвистическая (М. Миллер) и антропологическая (Э. Лэнг, Дж. Фрейзер, Э. Тайлор). Эти школы оказали огромное влияние на литературоведение как своего, так и XX в., причем в XX в. их влияние на литературные теории было особенно сильным. В русском литературоведении идеи названных англичан использовали такие выдающиеся ученые, как А.А. Потебня и А. Афанасьев, автор трехтомного труда «Поэтические воззрения славян на природу», развивавшие идеи лингвистической школы, а также А.Н. Веселовский, симпатизировавший антропологам.

Самым выдающимся литературоведом и критиком эпохи романтизма был Шарль Сент-Бев (1804–1869). Поэт-романтик, соратник В. Гюго, он и в науку о литературе внес дух и понятия романтизма, рассматривая, в частности, каждую твор-Бев, – результат и выражение его личности, его психологических особенностей, сформированных воспитанием, образованием, семейным и общественным окружением и т.п. Задача критика состоит в том, чтобы изучить все обстоятельства личной жизни поэта и настроиться на «волну» его переживаний и мыслей. И далее – воссоздать «неповторимый» портрет автора, проследив его самовыражение в произведениях. Такая критика и сама является, как это подчеркивал Сент-Бев, творчеством, творческим актом. Очевидно, что она кардинально отличалась от нормативной критики теоретиков – классицистов, искавших в произведении соответствия раз и навсегда установленным образцам, нормам. Романтическая критика Ш. Сент-Бева ставила в центр своего внимания личность творца, а не застывшие эстетические нормы. Это стало подлинным переворотом в литературоведении. **Исследовательский метод Ш. Сент-Бева получил название «биографического».** Несомненно, что этот метод был шагом вперед по сравнению с методологией классицистов, однако и он вскоре был подвергнут критике за свою узость. С резким осуждением биографического метода выступил В.Г. Белинский, подчеркивавший самоценность художественного произведения. «Что мы знаем, например, о жизни Шекспира?» – восклицал критик. – Почти ничего. Но от этого его произведения не делаются для нас менее ясными». В споре двух выдающихся критиков истину можно найти, скорее всего, в золотой середине: в лирике биография поэта объясняет многое,

тогда как проза чаще тяготеет к объективности. В любом случае идеи Ш. Сент-Бева оказали чрезвычайное влияние на все дальнейшее развитие литературоведения.

Учеником Сент-Бева считал себя другой выдающийся литературовед – Ипполит Тэн (1828–1893), идеи и методология которого были определяющими для европейского литературоведения второй половины XIX века. Это была *эпоха расцвета реализма и натурализма в литературе*, а также позитивизма в философии, возникшего на волне невиданного расцвета естественных наук. **Позитивисты во всем стремились к определенности и лабораторной точности.** Основное, к чему стремился И. Тэн – найти твердые научные принципы, которые обеспечивали бы анализ как отдельных произведений, так и целых литературных эпох. В этом отношении И. Тэн *пытался поставить романтическую методологию Ш. Сент-Бева на строго научные рельсы.* **И. Тэн был основоположником крупнейшей литературоведческой школы,** ставшей известной под **названием культурно–исторической.** Как и мифологическая, эта школа получила общеевропейское распространение. Ш. Сент-Бев объяснял творчество писателя только особенностями его личной жизни. И. Тэн брал шире – литература в целом и творчество отдельного писателя в частности понимались как порождение исторической эпохи, социальной и географической «среды» и национальных, «расовых» особенностей. Исходная точка данного метода, писал И. Тэн состоит в признании того, что произведение искусства есть *не* просто порождение фантазии художника, а слепок «мировоззрения и нравов» породившей его эпохи. Такая установка способствовала пониманию исторического и социального аспектов литературы. Вторжение в литературу истории и социологии дополнялось у И. Тэна использованием методологии естественных наук. Он, в частности, утверждал, что «человеческие пороки и добродетели – суть такие же вещества как серная кислота и сахар», считал, что пороки и добродетели можно будет не просто изображать в произведениях, а взвешивать в лабораториях. Эта типично позитивистская установка позволила И. Тэну предложить свою знаменитую триаду – «среда, эпоха, раса» – в качестве универсальной формулы, объясняющей все тайны литературы. Под «средой» Тэн подразумевал климат, географические особенности и социальные обстоятельства, под «расой» – врожденный темперамент и другие психологические и физиологические особенности нации. С помощью этой формулы Тэн пытался даже «научно прогнозировать» развитие литературы и искусства в будущем. Так, жизнерадостность искусства и литературы итальянцев французский литературовед объяснял тем, что они живут «посреди прекрасной природы, на берегу великолепного веселого моря». Совсем другая «среда» у немцев, чем и объясняется мистическая «туманность» их художественного творчества. И. Тэн и его многочисленные сторонники в разных странах предприняли первую попытку сделать литературоведение точной, почти лабораторной наукой. Подобные попытки будут неоднократно предприниматься и в XX веке, пока наконец не станет очевидным, что стремление применить к литературе естественнонаучные методы исследования ведет, при некоторых положительных результатах, к жесткому детерминизму и упрощенному толкованию сущности творчества. **Сильной** стороной культурно-исторической школы было её внимание к особенностям литературы каждого народа, **слабой** – почти полное пренебрежение эстетической стороной литературы.

КОНФЛИКТ

Признаки наличия конфликта:

Оппозиция, представляет противостояние и одновременно взаимосвязанность, содержит в себе внутренний потенциал противоречия.

Активность.

Наличие *субъектов конфликта*.

Типы конфликта

Внутренний конфликт. Если говорить более простым языком, то это борьба человека с самим собой. Мы всю жизнь что-то в себе подавляем, от чего-то бежим и чего-то боимся. Нам приходится выбирать между чувством и долгом, между мстостью и благородством, между горькой правдой и ложью во благо. Данный конфликт ясно показан у Шекспира в трагедии «Гамлет». Этот вечный вопрос: «Быть или не быть»...

Личностный конфликт. Онегин и Татьяна, Петр Гринёв и Пугачёв, Лиса и Журавль... Одним словом, это столкновение двух персонажей, которые пытаются отстоять свою точку зрения, своё мировоззрение. Они могут влюбляться, ненавидеть друг друга, расставаться и снова встречаться, вынашивать преступные замыслы и глубоко страдать. Закончиться такой конфликт может дружбой, миром и согласием. А может и гибелью одного из героев, физической или душевной.

Внеличный конфликт. Наиболее трудное и запутанное понятие. Здесь нет двух явно противоборствующих сторон, зато главный герой вечно натывается на какие-то препятствия. Он молча страдает, преодолевает трудности и приходит к тому финалу, какой заготовил ему писатель.

Конфликт в произведении существует на разных уровнях.

Содержательный конфликт воплощается, как правило, в противоборстве персонажей и в движении сюжета (во всяком случае, так бывает в эпических и драматических произведениях), хотя есть и внесюжетные способы реализации конфликта – так, в «Незнакомке» Блока конфликт бытового и романтического выражается не сюжетно, а композиционными средствами – противопоставлением образов.

А также конфликт бывает:

- ➔ Социально-политический.
- ➔ Семейный.
- ➔ Нравственный (морально-этический).
- ➔ Философский.
- ➔ Любовный

Конфликт, воплощающийся в сюжете. Это уже – конфликт на уровне формы, воплощающий содержательную коллизию. Так, в «Горе от ума» А.С. Грибоедова содержательный конфликт двух дворянских группировок – дворянства крепостнического и дворянства декабристского – воплощается в конфликте Чацкого с Фамусовским обществом.

На *формальном уровне* следует различать несколько видов конфликтов:

➔ Самый простой – это конфликт между отдельными персонажами и группами персонажей.

➔ Более сложный вид конфликта – это *противостояние героя и уклада жизни*, личности и среды (социальной, бытовой, культурной и т.п.). Отличие от первого вида в том, что герою здесь не противостоит никто конкретно, у него нет противника, с которым можно было бы бороться, которого можно было бы победить, разрешив тем самым конфликт. Так, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина главный герой не вступает в сколько-нибудь существенные противоречия ни с одним персонажем, но сами устойчивые формы русской социальной, бытовой, культурной жизни противостоят потребностям героя, подавляют его обыденностью, приводя к разочарованию, бездействию, «хандре» и скуке.

➔ Третий вид конфликта – это конфликт внутренний, психологический, когда герой не в ладу с самим собой, когда он несет в самом себе те или иные противоречия, заключает в себе иногда несовместимые начала. Такой конфликт свойствен, например, «Преступлению и наказанию» Ф.М. Достоевского, «Анне Карениной» Л.Н. Толстого, «Даме с собачкой» А.П. Чехова и многим другим произведениям.

➔ Также можно выделить ещё *два типа конфликтов*. Один тип – он называется *локальный* – предполагает принципиальную возможность разрешения при помощи активных действий; обычно герои и предпринимают эти действия по ходу сюжета.

Второй тип конфликтов – он называется *субстанциальный* – рисует нам устойчиво конфликтное бытие, причем немыслимы никакие реальные практические действия, могущие разрешить этот конфликт. Условно этот тип конфликта можно назвать неразрешимым в данный период времени.

ТЕКСТ

Само слово **текст**, как отмечает В.П. Руднев, «имеет сложную и разветвлённую этимологию (лат. *textum* – ткань, одежда, связь, соединение, строение, слог, стиль. *Textus* – сплетение, структура, связное изложение. *Техо* – ткать, сплетать, сочинять, переплетать, сочетать)».

В «дефиниции «текст» подчеркивается как основное то одно качество текста, то другое, то третье. Текст определяют как информационное пространство, как речевое произведение, как знаковую последовательность и т. п. <...> В филологии, в частности языкознании, под текстом понимается последовательность вербальных (словесных) знаков. Поскольку текст несет некий смысл, то он изначально коммуникативен, поэтому текст представляется как единица коммуникативная».

Термин «текст» широко используется и в литературоведении. Это – собственно речевая грань литературного произведения, выделяемая в нем наряду с предметно-образным аспектом (*мир* произведения) и идейно-смысловой сферой (*художественное содержание*).

Однако далеко не все исследователи ставят знак равенства между понятиями «текст (художественный текст)» и «художественное произведение». Обсуждая вопросы теоретической поэтики, Ю.М. Лотман в начале 1970-х годов отмечал, что текст является одним из компонентов художественного произведения, а художественный эффект, по его убеждению, в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений.

Но чтобы стать произведением, текст должен быть, в том числе, прочитан. Однако есть и другие существенные признаки произведения: *во-первых*, литературное произведение – это высказывание, зафиксированное как *последовательность* языковых знаков. *Во-вторых*, литературное произведение – это художественное целое, которое имеет границы. *В-третьих*, читатель является и адресатом, к которому автор направил своё произведение, и его интерпретатором. Последнее замечание особо значимо – т. к. выявляется коммуникативно-диалогическая сущность произведения. В то же время «представления о литературном тексте задают три его части: текст как представляемая реальность («сюжет»). Текст как воплощение желания спросить или ответить («философия»). Текст как таковой («язык»).

Текст и произведение представляют *две* стороны знаковой реальности (нарратива), зависящей от направленности герменевтического процесса. Когда понимание устремлено на произведение, то взгляд исследователя фокусируется на авторской идее, основной «мысли» художественного произведения. Когда понимание устремлено на текст, происходит децентрация точки зрения автора. Текст становится открытым дискурсивным полем деятельности. Подобное различение понятий «текст» и «художественное произведение» связано с противостоянием методологических позиций классической герменевтики и постмодернизма. Для классической герменевтики предметом понимания является художественное произведение, а для постмодернизма – текст. Однако совершенно ясно, что произведение основано на тексте – отсюда устоявшийся термин «текст произведения».

Н.С. Валгина выделяет следующие *сущностные признаки*, различающие **художественную и нехудожественную коммуникацию**: отсутствие/наличие эстетической функции; эксплицитность/имплицитность содержания (отсутствие/наличие подтекста); установку на однозначность/неоднозначность восприятия; установку на отражение реальной/нереальной действительности (художественные тексты представляют не модель действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности). Также можно добавить и ещё один признак – это присутствие непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека.

При анализе *коммуникативной* сущности художественного текста понятие *интерпретации* начинает играть особую роль, так как в процессе интерпретации участвует сам читатель (слушатель) и текст, возникают определённые диалогические отношения. Интерпретация текста при таком подходе к взаимодействию человека и текста становится поиском ответов на вопросы читающего. В художественном произведении весь текст целиком является своеобразным ответом. Так рождается акт коммуникации, ведь художественный текст является особой формы коммуникации.

Идейно-эстетический – это идеологический уровень художественного текста – это воплощенное в нем в соответствии с авторским замыслом содержание литературного произведения как результат эстетического освоения изображаемой действительности. <...>.

Жанрово-композиционный уровень художественного текста – это его поэтическая структура в ее широком понимании, то, как «сделано» литературное произведение, его построение, обусловленное содержанием и характером жанра (принадлежностью к эпосу,

лирике или драме), системой образов в их взаимосвязи и событийном развитии, расположением и соотношением художественных деталей. <...>.

Языковой уровень (эстетическая речевая система) художественного текста – это функционирующая в нем и данная в композиционном развитии система изобразительных средств языка, посредством которых выражается идейно-эстетическое содержание литературного произведения.

В структуре понимания произведения следует различать *три* «идеи: а) идея, заложенная в изображенной автором объективной действительности, как она отразилась в произведении; б) идея, заключающаяся в авторском понимании этой действительности; в) идея, усматриваемая в этом произведении разными читателями разных эпох».

ЯЗЫК ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Неразрывную связь мышления и языка, их постоянной деятельности подчеркивала психологическая школа в лингвистике и литературоведении (В. Гумбольдт, Г. Штейнталь, А. Потебня и др.). «Троп – не та форма, в которую отливается готовая поэтическая мысль, но та форма, в которой она рождается», – писал А.Г. Горнфельд.

Тропы в литературе – это система специальных языковых средств, которая используется для достижения образности и выразительности художественного произведения. Лингвистический термин «*троп*» в переводе с греческого буквально значит «поворот». Им называют образный оборот речи, созданный художником слова, на основе переосмысления прямого значения слова и возникновения нового, переносного значения. В основе тропа лежит сопоставление двух явлений, схожих между собой какими-либо сторонами или признаками.

В художественной речи используются следующие **виды тропов**:

- Эпитет
- Метафора
- Метонимия
- Синекдоха
- Аллегория
- Гипербола
- Литота
- Ирония
- Перифраз

Таблица	
ТРОПЫ	ПРИМЕРЫ
Эпитет – художественное определение, образно и эмоционально характеризующее описываемое явление, человека, предмет, события.	белые ручки; красна девица; добрый молодец; ясный месяц; зорька алая; буйная головушка; горькая доля; трескучий мороз; чисто поле; добрый конь.
Метафора – перенос названия с одного предмета или явления действительности на другой на основе их сходства в каком-либо отношении или по контрасту.	Пора золотая была, да сокрылась. (А.Кольцов) Луна будет улыбаться весь вечер. (А. Чехов) Прапорщики воткнулись глазами в царя. (А. Толстой)
Метонимия – это перенос наименования с одного предмета или явления на другой на основе смежности.	фарфоровый кувшин – разолью кувшин; хрусталь – в шкафу хрусталь; купить спальню – войти в спальню.
Синекдоха – это художественный троп, который создается переносом наименования предмета с его части на целое и наоборот.	Все флаги в гости будут к нам. (А.С. Пушкин) – Эй, борода! А как проехать отсюда к Плюшкину? (Н.В. Гоголь) Швед, русский колет, рубит, режет. (А.С. Пушкин)
Аллегория – художественное представление идей (понятий) посредством конкретного художественного образа или диалога.	царство Морфея – сон; объятия Аида – смерть; форт Нокс – неприступность.
Гипербола – образное выражение, состоящее в непомерном преувеличении размера, силы, значения изображаемого явления.	реки крови; вечно опаздываете; горы трупов; сто лет не виделись; напугать до смерти; сто раз говорила; миллион извинений; море пшеницы.
Литота – троп, имеющий значение преуменьшения или нарочитого смягчения.	мальчик с пальчик; мужичок с ноготок; силы как у комара; маковой росинки во рту не было.
Ирония – это употребление слова или оборота речи в противоположном значении.	люблю как собака палку; всю жизнь об этом мечтал! только об этом и думаю! кому нужна такая красота.
Перифраза – семантически неделимое, иносказательное выражение, которое описывает содержание другого слова или сочетания слов.	голубая планета (Земля); чёрное золото (нефть); второй хлеб (картофель); король грибов (белый гриб); корабль пустыни (верблюд); стальное полотно (железная дорога); канцелярская крыса (чиновник); вечный город (Рим).

Лежащие в основе тропов особенности, привычки нашей мысли привлекают пристальное внимание современных философов и психологов. «Метафоры как выражения естественного языка возможны именно потому, что они являются метафорами

концептуальной системы человека», - подчеркивают американские исследователи в книге с характерным названием – «Метафоры, которыми мы живем». Широкий резонанс в литературоведении получила гипотеза Р. Якобсона о тяготении поэтов-лириков (в особенности романтиков, символистов) к *метафоре*, а романистов-прозаиков (в особенности реалистов) – к *метонимии* и *синекдохе* вследствие разной природы их ассоциативного мышления. Согласно Якобсону, «автор – сторонник реалистического направления метонимически отклоняется от фабулы к обстановке, а от персонажей – к пространственно-временному фону. Он увлекается синекдохическими деталями». Независимо от степени убедительности эта гипотеза симптоматична как вектор исследовательских исканий.

Утвердившийся в современном литературоведении принцип *содержательности формы* стимулирует изучение *структуры* иносказательных выражений, соотношения ее компонентов. С различиями в структуре связываются различия в самом мышлении. Так, в античной эстетике метафора и сравнение рассматривались как очень близкие, родственные приемы: Деметрий называет сравнение «развернутой метафорой», Квинтилиан видит в метафоре «сокращенное сравнение». В фокусе же современной стилистики – не столько сходство, сколько *различие* метафоры и сравнения. «Сокращенность», недоговоренность (эллиптичность) метафоры – источник ее повышенной многозначности; поэтому метафоры предпочтительнее для писателей в случаях, когда ясность смысла и не входит в их замысел. Не названное в метафоре основание (общий признак) для сближения двух предметов не следует восстанавливать при анализе, поскольку, как считает А. Вежбицкая, «однозначная реконструкция последнего для большинства метафор совершенно невозможна. Мы имеем право (в определенного рода текстах) дополнить метафору *жемчуг до жемчуг зубов*, но не имеем права *восстанавливать* третий элемент типа *белый, ровный, блестящий*. Для экспликации метафоры нужны два элемента, а не три». Таким образом, между двухкомпонентной структурой метафоры и ее мерцающим смыслом проводится прямая связь. Показателен и интерес современных теоретиков к переходным ном случаям – к *сравнению-метафоре*, или к *двучленной, генетивной* метафоре.

Образный мир произведения создается посредством не одних только тропов и родственных им стилистических приемов; более того, они не обязательны в художественной речи. Однако трудно переоценить роль этих «блестков», как их называл Цицерон, в создании образного мира художественного произведения.

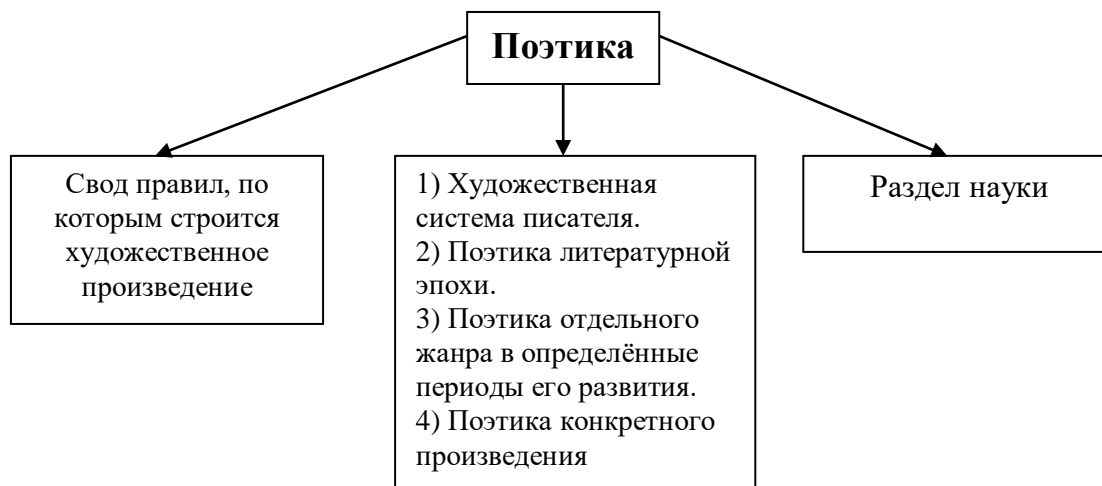
ПОЭТИКА И ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ

Поэтика (греч. ποιητικὴ τέχνη – поэтическое искусство) – это наука о системе средств выражения в литературных произведениях, одна из старейших литературоведческих дисциплин. В древности (от Аристотеля (IV в. до н.э.) до теоретика классицизма Н. Буало (XVII век) термином «поэтика» обозначалось учение о словесном искусстве в целом. Это слово было синонимично тому, что сейчас именуется «теорией литературы».

Все средства выражения в литературе в конечном итоге сводится к языку, поэтому поэтика может быть определена и как наука о **художественном использовании средств**

языка. Словесный (то есть языковой) текст произведения является единственной материальной формой существования его содержания, по нему сознание читателей и исследователей конструирует содержание произведения, стремясь или воссоздать авторский замысел

Существует тройное определение поэтики



Как область теории литературы **поэтика изучает специфику литературных родов и жанров, течений и направлений, стилей и методов, исследует законы внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого.** В зависимости от того, какой аспект (и объем понятия) выдвигается в центр исследования, принято говорить, например, о поэтике романтизма, поэтике романа, поэтике творчества какого-либо писателя в целом или одного произведения.

Поскольку все средства выражения в литературе в конечном итоге сводятся к языку, поэтика может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка.

Целью поэтики является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения.

Традиционно различаются поэтика *общая* (теоретическая или систематическая – «макропоэтика») *частная* (или собственно описательная – «микропоэтика») и *историческая*.

1) Общая поэтика, уясняющая универсальные свойства словесно – художественных произведений, делится на три области, изучающие соответственно звуковое, словесное и образное строение текста. Цель общей поэтики – составить полный систематизированный репертуар приемов (эстетически действенных элементов), охватывающих все эти три области.

В звуковом строе произведений изучается фоника (звуковая организация художественной речи) и *ритмика*, а применительно к стиху – также *метрика* и *строфик а* (эти понятия обычно не разграничиваются, а если разграничиваются, то под метрикой понимается сочетание звуков и объединение их в стопы, под ритмикой – сочетание стоп в строки).

В словесном строе изучаются особенности *лексики*, *морфологии* и *синтаксиса* произведений; соответствующая область называется *стилистикой*.

В **образном строе** произведения изучаются *образы* (персонажи и предметы), *мотивы* (действия и поступки), *сюжеты* (связные совокупности действий). Эта область называется «топикой» (традиционное название), «тематикой» (Б. Томашевский) или «поэтикой» в узком смысле слова (Б. Ярхо).

2) Частная поэтика занимается изучением художественных текстов во всех перечисленных выше аспектах, что позволяет создать «модель» – индивидуальную систему эстетически действенных свойств произведения.

3) Историческая поэтика – раздел в литературоведении, в котором изучается генезис (происхождение), развитие литературных жанров, литературных произведений, литературных стилей. Историческая поэтика предшествует теоретической поэтике, в обязанности которой входит изучение теории литературы в синхронии. Историческая поэтика изучает теорию литературы в диахронии. История литературы как история эволюционного развития литературных форм – вот в сущности ядро «исторической» поэтики, наиболее ярким и крупным представителем которой по праву считается А.Н. Веселовский. Веселовский ставил задачу: «отвлечь законы поэтического творчества <...> из исторической эволюции поэзии» (А.Н. Веселовский, Историческая поэтика).

Поэтика художественного произведения предполагает *изучение* его **а)** содержания и формы. Содержание и форма представляют собой нерасторжимое диалектическое единство; **б)** композиции и сюжета. Содержание литературно-художественных произведений при этом рассматривается как совокупность их субъективно-смысловых (идейных) и объективно-предметных (тематических) значений, а форма – как выражающие эти значения словесно-образные структуры; **в)** художественного языка.

Целью поэтики является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения.

М.М. Бахтин в труде «Проблемы поэтики Достоевского» выделял следующие параметры поэтики для их изучения:

- автор и позиция автора по отношению к герою (герои не получают отрицательной оценки, диалог между автором и героем);
- идеи Достоевского (или любого иного автора!) (персонажи как герои-идеологи);
- сюжет (форма построения, истоки сюжетов);
- слово у Ф.М. Достоевского (или любого иного автора!) (типы словесных построений).

ПОНЯТИЕ О СТИХОСЛОЖЕНИИ. СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Метрика – это основной раздел стиховедения и, следовательно, основная область исследований стиховедов, интересующихся непосредственно стихосложением.

Стихосложение, или **версификация** (от лат. *versus* – стих), – способ интонационного упорядочивания речи, при котором она делится на отрезки, уравниваемые по времени произнесения. На письме это деление проявляется с помощью графической формы текста: речь представлена в виде столбцов относительно равных строк, или *стихов* (отсюда и название). Интонационное деление может не совпадать с

синтаксическим, но оно всегда проявляется в периодичности появления в речевом потоке пауз, каждая из которых сигнализирует о конце стиха.

Это деление – главный и достаточный признак стихотворной формы текста, как это видно на примере *верлибра*. Однако оно может быть подчёркнуто композиционно-языковыми средствами: на равенство стихов может указывать их лексико-синтаксический *параллелизм*, их начала или концы могут быть маркированы постоянными звуковыми повторами – *рифмами*. Кроме того, интонационное равенство стихов определяется количественно – специальными единицами конкретной системы измерения, именуемой «системой стихосложения» и соотносящейся с особенностями того национального языка, в литературных образцах которого она применяется.

Системы стихосложения различаются в зависимости от следующих признаков гласных звуков в языках: фиксированность / нефиксированность позиции ударного гласного в слове, ударность/безударность или долготы/краткость гласного. В языках с фиксированной позицией ударных гласных в словах стихотворная форма чаще всего подчиняется правилам *силлабики* (так в итальянской и французской поэзии), а в языках, гласные которых различаются по признаку ударности/безударности, – *тоники* (так в немецкой поэзии). «Чаще всего» – это означает, что бывают и исключения: в древней кельтской поэзии (например, в валлийском языке ударение зафиксировано на втором от конца слоге) долгое время господствовала тоника, а в поэзии на русском языке (где ударные гласные не имеют фиксированной, общей для всех слов позиции) в первой половине XVIII в. господствовала *силлабика*.

В поэзии на отдельных языках могут учитываться сразу несколько признаков гласных, и тогда образуются иные системы стихосложения. Так, в античной поэзии учитывались долготы/краткость гласных (а это признак количественный) и общее количество слогов в стихе, поэтому она подчинилась правилам «квантитативного» (т. е. «количественного»), или *силлабо-метрического*, стихосложения. В русской поэзии изначально был важен тонический принцип (выравнивание стихов по количеству ударных слогов), но когда на неё оказал историческое влияние принцип *силлабический* (выравнивание стихов по общему количеству слогов), она подчинилась правилам *силлабо-тоники*.

В пределах каждой национальной поэтической традиции существует вероятность того, что какая-либо метрическая форма подвергнется семантизации, начнёт ассоциироваться у носителей традиции с определёнными смысловыми мотивами, темами, образами. Поэтому одной из текущих задач стиховедения в области метрики является установление *связи метрических форм со смыслом*.

Стихотворный размер

Одна из важных характеристик поэтического текста – это стихотворный размер. Она показывает, сколько стоп того или иного метра укладывается в одну строку. *Стопа* – это последовательность нескольких безударных (слабых) и одного ударного (сильного) слога, чередующихся в определённом порядке. Для классических размеров стопа состоит либо из двух слогов (хорей и ямба), либо из трёх (дактиль, амфибрахий и анапест). Стопа является минимальной структурной единицей стиха. Количество стоп в стихотворной

строке уточняет название размера, например, если стихотворение написано восьмистопным ямбом, значит в каждой строке 8 стоп (8 ударных слогов).

Метр – это способ организации стоп в строке. Чтобы понять, каким размером обладает тот или иной стих, нужно определить его метр и посчитать количество стоп.

Стихотворный размер – это способ звуковой организации стиха, ритмическая форма стихотворения. Размер – это один из признаков поэтического произведения, отличающих его от прозаических литературных произведений. Стихотворный размер – правило чередования слабых и сильных слогов в стихе. По традиции, пришедшей из античной поэтики, размер принято определять как последовательность нескольких *стоп*, одинаковых или различных. Стихотворные размеры делятся на *односложные*, *двухсложные*, *трёхсложные* и т. д. В различных системах стихосложения применяются свои размеры. Так, например, в русском силлабо-тоническом стихосложении, которое предполагает строгий порядок чередования ударных и безударных слогов и фиксированное количество стоп в стихе, наиболее распространёнными являются четырёх- и пятистопные ямбы, четырёх- и шестистопные хорей, трёх- и четырёхстопные дактили, амфибрахий и анапесты.

В литературе насчитывается **пять** основных видов стихотворных размеров: два из них являются двухсложными размерами, три – трёхсложными. Двухсложные и трёхсложные виды отличаются количеством слогов в стопе. К *двухсложным* относятся **хорей и ямб**. Для хорей характерно ударение на первом слоге, для ямба – на втором. К *трёхсложным* относятся **дактиль, амфибрахий, анапест**. У дактиля ударение падает на первый слог, у амфибрахий – на второй, у анапеста – на третий. Ударный слог обозначается символом **_**, безударный – **U**. Границы стоп обозначаются символом **|**.

Каждый стихотворный размер имеет **свою схему**:

- хорей – **_U | _U |**;
- ямб – **U_ | U_ |**;
- дактиль – **_UU | _UU |**;
- амфибрахий – **U_U | U_U |**;
- анапест – **UU_ | UU_ |**.

ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ ПОЭТИКИ ДРАМЫ.

Драма в буквальном переводе с древнегреческого языка **драма означает «действие»**.

Специфика драмы как литературного рода состоит в особой организации художественной речи: в отличие от эпоса в драме отсутствует повествование и первостепенное значение приобретает прямая речь героев, их диалоги и монологи.

Драматические произведения предназначены для постановки на сцене, этим определяются специфические **черты драмы**:

1. отсутствие повествовательно-описательного изображения;
2. «вспомогательность» авторской речи (ремарки);
3. основной текст драматического произведения представлен в виде реплик героев (монолог и диалог);

4. драма как род литературы не имеет такого многообразия художественно-изобразительных средств, как эпос: речь и поступок — основные средства создания образа героя;

5. объём текста и времени действия ограничен сценическими рамками;

6. требованиями сценического искусства продиктована и такая особенность драмы, как некое преувеличение (гиперболизация): «преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений» (Л.Н. Толстой) – иначе говоря, театральная эффектность, повышенная экспрессивность; зритель пьесы ощущает условность происходящего, о чём очень хорошо сказал А.С. Пушкин: «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие... читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc».

Традиционная схема сюжета любого драматического произведения:

ЭКСПОЗИЦИЯ – представление героев

ЗАВЯЗКА – столкновение

РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ – набор сцен, развитие идеи

КУЛЬМИНАЦИЯ – апогей конфликта

РАЗВЯЗКА

История драмы

Зачатки драмы – в первобытной поэзии, в которой слились выделившиеся позже элементы лирики, эпоса и драмы в связи с музыкой и мимическими движениями. Раньше, чем у остальных народов, драма как особый вид поэзии сформировалась у индусов и греков.

Греческая драма, разрабатывающая серьёзные религиозно-мифологические сюжеты (трагедия) и забавные, почерпнутые из современной жизни (комедия), достигает высокого совершенства и в XVI веке является образцом для европейской драмы, до того времени безыскусно обрабатывавшей религиозные и повествовательные светские сюжеты (мистерии, школьные драмы и интермедии, фастнахтшпили, sottises).

Французские драматурги, подражая греческим, строго держались определенных положений, которые считались неизменными для эстетического достоинства драмы, таковыми являются: единство времени и места; продолжительность изображаемого на сцене эпизода не должна превышать суток; действие должно происходить на одном и том же месте; драма должна правильно развиваться в 3-5 актах, от завязки (выяснения начального положения и характеров героев) через средние перипетии (перемены положений и отношений) к развязке (обычно катастрофе); число действующих лиц очень ограничено (обычно от 3 до 5); это исключительно высшие представители общества (короли, королевы, принцы и принцессы) и их ближайшие слуги-наперсники, которые вводятся на сцену для удобства ведения диалога и подачи реплик. Таковы главные черты французской классической драмы (Корнель, Расин). Строгость требований классического стиля уже меньше соблюдалась в комедиях (Мольер, Лопе де Вега, Бомарше), постепенно

перешедшей от условности к изображению обычной жизни (жанру). Свободное от классических условностей творчество Шекспира открыло драме новые пути.

Конец XVIII и первая половина XIX века ознаменованы появлением романтической и национальной драм: Лессинг, Шиллер, Гёте, Гюго, Клейст, Габбе.

Во второй половине XIX века в европейской драме берёт верх реализм (Дюма-сын, Ожье, Сарду, Пальерон, Ибсен, Зудерман, Шницлер, Гауптман, Бейерлейн). В последней четверти XIX века под влиянием Ибсена и Метерлинка европейской сценой начинает овладевать символизм (Гауптман, Пшибышевский, Бар, Д'Аннунцио, Гофмансталь).

Виды драмы

• **Трагедия** – жанр художественного произведения, предназначенный для постановки на сцене, в котором сюжет приводит персонажей к катастрофическому исходу. Трагедия отмечена суровой серьёзностью, изображает действительность наиболее заостренно, как сгусток внутренних противоречий, вскрывает глубочайшие конфликты реальности в предельно напряжённой и насыщенной форме, обретающей значение художественного символа. Большинство трагедий написано стихами. Произведения часто наполнены пафосом. Противоположный жанр – комедия.

• **Драма** (психологическая, криминальная, экзистенциальная) – литературный (драматический), сценический и кинематографический жанр. Получил особое распространение в литературе XVIII – XXI веков, постепенно вытеснив другой жанр драматургии – трагедию, противопоставив ему преимущественно бытовой сюжет и более приближённую к обыденной реальности стилистику. С возникновением кинематографа перешёл также и в этот вид искусства, став одним из самых распространённых его жанров (см. соответствующую категорию).

• **Комедия** – вид драмы, в котором характеры, ситуации и действие представлены в смешных формах или проникнуты комическим. Комедия устремлена прежде всего к осмеянию безобразного (противоречащего общественному идеалу или норме): герои комедии внутренне несостоятельны, несообразны, не соответствуют своему положению, предназначению и этим выдаются в жертву смеху, который и развенчивает их, выполняя тем самым свою «идеальную» миссию.

Выделяются комедия характеров; комедия бытовая (нравов); комедия положений; лирическая комедия; сатирическая комедия; социальная комедия и др.

• **Трагикомедия** – вид драмы, обладающий признаками как трагедии, так и комедии. Трагикомическое мироощущение, лежащее в основе трагикомедии, связано с чувством относительности существующих критериев жизни и отказом от нравственного абсолюта комедии и трагедии. Трагикомедия не признает абсолютного вообще, субъективное здесь может видеться объективным и наоборот; чувство относительности может приводить к полному релятивизму; переоценка моральных устоев может сводиться к неуверенности в их всемогуществе или к окончательному отказу от твердой морали; неясное понимание реальности может вызывать к ней жгучий интерес или полное безразличие, может сказаться меньшей определенностью в отображении закономерностей бытия или равнодушием к ним и даже их отрицанием – вплоть до признания алогичности мира.

- **Мелодрама** – вид драмы, пьеса с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденцией.

- **Фарс** – вид народного театра и литературы западноевропейских стран XIV – ь XVI вв., прежде всего Франции, который отличался комической, нередко сатирической направленностью, реалистической конкретностью, вольнодумством и был насыщен буффонадой. *Буффонада* – Основана на резком преувеличении (гротеск), окарикатуривании действий, явлений, черт характера персонажа, благодаря чему создаётся сатирический эффект. Термин имеет также значение «комическое представление, сценка, построенная на приёмах народного, площадного театра».

Драмы специфически изображают, как правило, частную жизнь человека и его социальные конфликты. При этом акцент часто делается на общечеловеческих противоречиях, воплощённых в поведении и поступках конкретных персонажей.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ XX ВВ.

Вслед романтизму, наследуя его, а в чем-то и оспаривая, в XIX в. упрочилась новая литературно-художественная общность, обозначаемая словом *реализм*, которое имеет ряд значений, а потому небесспорно в качестве научного термина. Сущность реализма применительно к литературе прошлого столетия (говоря о лучших ее образцах, нередко пользуются словосочетанием «классический реализм») и его место в литературном процессе осознаются по-разному. В период господства марксистской идеологии реализм непомерно возвышался в ущерб всему иному в искусстве и литературе. Он мыслился как художественное освоение общественно-исторической конкретики и воплощение идей социальной детерминированности, жесткой внешней обусловленности сознания и поведения людей («правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах», по Ф. Энгельсу).

Сегодня идут споры о значимости реализма в составе литературы XIX–XX вв., и нередко некоторые исследователи нивелируют его значение. Само это понятие порой объявляется «дурным» на том основании, что его природа (будто бы!) состоит лишь в «социальном анализе» и «жизнеподобии». При этом литературный период между романтизмом и символизмом, привычно именуемый эпохой расцвета реализма, искусственно включается в сферу романтизма либо аттестуется как «эпоха романа».

Однако, безусловно, важно очистить этот термин от *примитивных и вульгаризаторских* напластований. Естественно считаться с традицией, согласно которой данным словом (или словосочетанием «классический реализм») обозначается богатый, многоплановый и вечно живой художественный опыт XIX столетия (в России – от А.С. Пушкина до А.П. Чехова).

Сущность классического реализма прошлого века – не в социально-критическом пафосе, хотя он и играл немалую роль, а прежде всего в **широком освоении живых связей человека с его близким окружением**: “микросредой” в ее специфичности национальной, эпохальной, сословной, сугубо местной и т. п. Реализм (в отличие от романтизма с его мощной “байронической ветвью”) склонен не к возвышению и идеализации героя, отчужденного от реальности, отпавшего от мира и ему надменно

противостоящего, сколько к критике (и весьма суровой) уединенности его сознания. Действительность осознавалась писателями-реалистами как властно требующая от человека ответственной причастности ей.

При этом подлинный реализм (“в высшем смысле”, как выразился Ф.М. Достоевский) не только не исключает, но, напротив, предполагает интерес писателей к “большой современности”, постановку и обсуждение нравственно-философских и религиозных проблем, уяснение связей человека с культурной традицией, судьбами народов и всего человечества, с вселенной и миропорядком. Обо всем этом неопровержимо свидетельствует творчество как всемирно прославленных русских писателей XIX в., так и их продолжателей в нашем столетии, каковы И.А. Бунин, М.А. Булгаков, А.А. Ахматова, М.М. Пришвин, Арс. А. Тарковский, А.И. Солженицын, Г.Н. Владимов, В.П. Астафьев, В.Г. Распутин. К классическому реализму из числа зарубежных писателей самое прямое отношение имеют не только О. де Бальзак, Ч. Диккенс, Г. Флобер, Э. Золя, но и Дж. Голсуорси, Т. Манн, У. Фолкнер.

По словам В.М. Марковича, отечественный классический реализм, осваивая социально-историческую конкретику, “едва ли не с такой же силой устремляется за пределы этой реальности – к “последним” сущностям общества, истории, человечества, вселенной”, и в этом подобен как предшествовавшему романтизму, так и последующему символизму. В сферу реализма, заряжающего человека “энергией духовного максимализма”, утверждает ученый, входят и сверхъестественное, и откровение, и религиозно-философская утопия, и миф, и мистериальное начало, так что “метания человеческой души получают <...> трансцендентный смысл”, соотносятся с такими категориями, как “вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, конец света, царство Божие на земле”.

Добавим к этому: писатели-реалисты не уводят нас в экзотические дали и на безвоздушные мистериальные высоты, в мир отвлеченностей и абстракций, к чему нередко были склонны романтики (вспомним драматические поэмы Байрона). Универсальные начала человеческой реальности они обнаруживают в недрах “обыкновенной” жизни с ее бытом и “прозаической” повседневностью, которая несет людям и суровые испытания, и неопределимые блага. Так, Иван Карамзов, непредставимый без его трагических раздумий и “Великого Инквизитора”, совершенно немислимо и вне его мучительно сложных взаимоотношений с Катериной Ивановной, отцом и братьями.

В XX в. с традиционным реализмом сосуществуют и взаимодействуют иные, новые литературные общности. Таков, в частности, *социалистический реализм*, агрессивно насаждавшийся политической властью в СССР, странах социалистического лагеря и распространившийся даже за их пределы. Произведения писателей, ориентированных на принципы соцреализма, как правило, не возвышались над уровнем беллетристики. Но в русле этого метода работали и такие яркие художники слова, как М. Горький и В.В. Маяковский, М.А. Шолохов и А.Т. Твардовский, а в какой-то мере и М.М. Пришвин с его исполненной противоречий “Осударевой дорогой”. Литература социалистического реализма обычно опиралась на формы изображения жизни, характерные для классического реализма, но в своем существе противостояла творческим установкам и мироотношению большинства писателей XIX в. В 1930-е годы и позже настойчиво

повторялось и варьировалось предложенное М. Горьким противопоставление двух стадий реалистического метода. Это, во-первых, характерный для XIX в. *критический реализм*, который, как считалось, отвергал наличествовавшее социальное бытие с его классовыми антагонизмами и, во-вторых, социалистический реализм, который утверждал вновь возникающую в XX в. реальность, постигал жизнь в ее революционном развитии к социализму и коммунизму.

На авансцену литературы и искусства в XX в. выдвинулся *модернизм*, органически выросший из культурных запросов своего времени. В отличие от классического реализма он наиболее ярко проявил себя не в прозе, а в поэзии. Черты модернизма – максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, их настойчивое стремление обновить художественный язык, сосредоточенность более на универсальном и культурно - исторически далеком, нежели на близкой реальности. Всем этим модернизм ближе романтизму, чем классическому реализму. Вместе с тем в сферу модернистской литературы настойчиво вторгаются начала, сродные опыту писателей-классиков XIX столетия. Яркие примеры тому – творчество Вл. Ходасевича (в особенности его “послепушкинские” белые пятистопные ямбы: “Обезьяна”, “2-го ноября”, “Дом”, “Музыка” и др.) и А. Ахматовой с ее “Реквиемом” и “Поэмой без героя”, в которой сформировавшая ее как поэта предвоенная литературно-художественная среда подана сурово- критично, как средоточие трагических заблуждений.

Модернизм крайне неоднороден. Он заявил себя в ряде направлений и школ, особенно многочисленных в начале столетия, среди которых первое место (не только хронологически, но и по сыгранной им роли в искусстве и культуре) по праву принадлежит *символизму*, прежде всего французскому и русскому. Неудивительно, что пришедшая ему на смену литература именуется *постсимволизмом*, который ныне стал предметом пристального внимания ученых (акмеизм, футуризм и иные литературные течения и школы).

В составе модернизма, во многом определившего лицо литературы XX в., правомерно выделить две тенденции, тесно между собой соприкасающиеся, но в то же время разнонаправленные. Таковы *авангардизм*, переживший свою “пиковую” точку в футуризме, и (пользуясь термином В.И. Тютю) *неотрадиционализм*: “Могущественное противостояние этих духовных сил создает то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно. Суть художественной парадигмы нашего века, по всей видимости, в *неслиянности* и нераздельности образующих это противостояние моментов”. Как ярких представителей неотрадиционализма автор называет Т.С. Элиота, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматову, Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского.

Сравнительно-историческое изучение литературы разных эпох (не исключая современной), как видно, с неотразимой убедительностью обнаруживает черты сходства литератур разных стран и регионов. На основе подобных штудий порой делался вывод о том, что “по своей природе” литературные феномены разных народов и стран “едины”.

Однако единство всемирного литературного процесса отнюдь не знаменует его однокачественности, тем более – тождества литератур разных регионов и стран. Во всемирной литературе глубоко значимы не только повторяемость явлений, но и их региональная, государственная и национальная *неповторимость*. К этой грани литературной жизни человечества мы и перейдем.

Литературоведение в России

В России идеи культурно-исторической школы получили широкое распространение. Однако ведущие русские литературоведы второй половины XIX в. отчетливо видели не только достоинства, но и недостатки методологии И. Тэна. Практически все русские литературоведы, испытавшие влияние И. Тэна (А. Пыпин, А. Веселовский, Н. Тихонравов и др.), в большей или меньшей степени преодолевали слишком узкие рамки культурно–исторической школы. В значительной степени этому способствовали идеи В.Г. Белинского, на которых воспитывалось несколько поколений литературной интеллигенции. Прямо осуждая Сент-Бева, В.Г. Белинский потенциально не принимал и методологии И. Тэна, ибо видел *в произведении прежде всего самоценный эстетический объект, а не «слепок» социальной или географической среды, национальной психологии или темперамента*. При этом В. Белинский не концентрировал внимание только на эстетическом значении произведения. *У него эстетическое и общественно-историческое уравновешены*. И то и другое одинаково важно. Правоверных же последователей И. Тэна эстетическое практически не интересовало: произведение было для них важно лишь как документ породивших его среды, эпох, расы.

Не удивительно, что крупнейший русский литературовед XIX в., А.Н. Веселовский, испытавший в молодости влияние культурно-исторической школы, позже преодолел ее ограниченность и стал основоположником оригинального направления в **русском литературоведении**, получившего название **сравнительно-исторической школы**. А.Н. Веселовский связывал развитие литературы с историей народа, но возражал против перенесения законов развития природы на развитие общества, как то делали позитивисты. Основное внимание он уделял исторически обусловленной эволюции художественного творчества, скрупулезно исследуя, в частности, развитие и взаимопроникновение сюжетов. Последние рассматривались как в историческом плане – от мифа и до нового времени, так и в структурном – от первичного сюжета, «мотива» до самых сложных сюжетных форм. А.Н. Веселовский сделал так много открытий в области «сюжетосложения» и структуры произведения, что оказал заметное влияние на зарождение структурализма в XX веке. Но главным у него все же был исторический подход к литературе, которая, по его мнению, развивалась по своим особым законам. Установлению этих законов и посвящена его знаменитая работа «Историческая поэтика» (1897 – 1899).

Итак, Сент-Бев основное внимание уделял личности художника, ее особенностям, И. Тэн – особенностям эпохи, среды и расы, А.Н. Веселовский же рассматривал конкретную национальную литературу на фоне всего исторического развития, как общественного, так и художественного, не упуская при этом из виду эстетическую и «индивидуальную» ее специфику.

В Западной Европе преодоление явной ограниченности методологии И. Тэна и его последователей шло и по другому пути. Там в противовес культурно-исторической школе возникла школа духовно-историческая. Ее основоположником был В. Дильтей. Представители этой школы утверждали, что культурно-духовные явления и среди них литература, специфичны и автономны. И эту специфику невозможно определить, применяя естественнонаучные методы исследования. Уловить сущность духовного, в том числе и поэтического, можно, считали они, опираясь не на методологию естественных наук, а на интуицию.

Психологическая школа в литературоведении сложилась в Западной Европе и России в последней трети XIX в., отражая общий поворот социологии, философии и эстетики к психологизму. Пересматривая и развивая идеи *культурно-исторической* и особенно *биографического* метода, она противопоставляла себя спекулятивной («общепhilosophической») эстетике (в т.ч. классической немецкой).

Главным предметом изучения для психологической школы стала внутренняя, психологическая сторона творчества, и прежде всего – *душевная жизнь автора*, поскольку искусство, по словам одного из основоположников этой школы В. Вундта, «выражает все то, что человек носит в себе, как впечатления внешнего мира и как свои собственные душевные движения». Художник творит для себя: воплощая в образы мучающие его мысли, чувства, настроения, он тем самым освобождается от них; само произведение становится моделью души создателя. Все особенности произведения выводятся из своеобразия личности художника, а различия между произведениями объясняются различием переживаний и психологических типов (поэты выражения и поэты воплощения, художники-наблюдатели и художники-экспериментаторы). Историческое развитие искусства (литературы), его общественная обусловленность отодвигались на второй план. Странники психологической школы **не** признавали *объективного характера* художественного содержания, а считали, что оно всегда сиюминутный процесс, поскольку его порождает («вкладывает») сам читающий в зависимости от собственного, неповторимого опыта жизни. «Заслуга же художника не в том *minimum* содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» (А. Потебня).

Первым идеи психологической школы **в России** изложил А.А. Потебня («Мысль и язык», 1862). В 1862 году в «Журнале министерства народного просвещения» Потебня опубликовал свой знаменитый труд «Мысль и язык» – наиболее полное изложение своих лингвистических и литературных взглядов. В основе учения Потебни – мысль о связи языка и мышления, высказанная еще немецким филологом В. Гумбольдтом (1767-1835), который изучал слово как деятельность. **Слово не просто носитель мысли – оно генератор мысли.** В качестве орудия создания мысли язык, по А. Потебне, служит основой любых явлений духовной и нравственной жизни. А. Потебня обосновывает это своей концепцией развития человеческой мысли и речи. Язык он считает социальным явлением и средством коммуникации между людьми, однако понимание слова, по А. Потебне, сугубо индивидуально: «никто не думает при слове именно того самого, что другой».

Кроме внешней, звуковой формы, считает А. Потебня, многие слова несут в себе еще образ («представление»), который составляет внутреннюю форму – важнейшую категорию структуры слова. Другое важнейшее положение учения А. Потебни – *аналогия между словом и художественным произведением*. Внутренней форме слова соответствует внутренняя форма произведения. Слово, по А. Потебне, это эстетический феномен, во всем подобный произведению художественной литературы. Поэзия как способ мышления не только там, где великие произведения, но всюду, где размышляют и говорят. А. Потебня полагает, что «история литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она также ненаучна, как физиология без химии».

А.А. Потебня и его ученики Д.Н. Овсянко-Куликовский (труд «История русской интеллигенции», 1906-1907), А. Горнфельд и другие изучали психологию творчества и **на первый план выдвигали творческую личность, исследовали категорию вдохновения**. В 1920-е гг. эта школа трансформировалась в школы интуитивизма и психоанализа; ее традиции продолжены в трудах поэта-эмигранта В. Ходасевича.

Формальная школа – неофициальное название группы русских литературоведов и лингвистов, объединившихся в конце 1910-х гг. в Петербурге и Москве на общих методологических основаниях и, в сущности, сделавших из литературоведения науку мирового значения, подготовив пражскую структурную лингвистику, тартуско-московскую структурную поэтику и весь европейский структурализм в целом.

Главным идейным вдохновителем данной школы был В.Б. Шкловский. Формализм развивался параллельно с русским футуризмом и являлся разновидностью научного авангарда. В Петербурге-Петрограде эта школа дала знаменитый **ОПОЯЗ** – Общество изучения поэтического языка, объединившее лингвистов и литературоведов Е.Д. Поливанова, Л.П. Якубинского, О.М. Брика, Б. М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова.

В работе Московского лингвистического кружка принимали участие Б.И. Ярхо, В.М. Жирмунский, Р.О. Якобсон, будущий организатор Пражского лингвистического кружка, создатель функциональной структурной лингвистики.

Смыслом деятельности формальной школы объявлялось **изучение морфологии художественного текста**. Формалисты превращали литературоведение в настоящую науку со своими методами и приемами исследования. Круг тем и интересов «формалистов» был весьма значителен. Они **построили теорию сюжета, новеллы и романа, пародии, успешно занимались стиховедением, применяя математические методы, анализировали ритм и синтаксис, звуковые повторы, интересовались фольклором, литературным бытом, литературной эволюцией, проблемой биографии**.

Важным понятием методологии «формалистов» было **понятие приёма**. Программная статья В.Б. Шкловского называлась: «Искусство как прием». Блестящим исследователем сюжета был формально не примыкавший к формализму В.Я. Пропп, создавший замечательную научную трилогию о происхождении, морфологии и трансформации волшебной сказки.

Формальная школа построила **теорию поэтического языка**: книга Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка».

Участники формальной школы внесли вклад в мировую филологию. Литературоведческие идеи формальной школы переняла **структурная поэтика, прежде всего Ю.М. Лотман и его школа.**

М.М. Бахтин тяготел к философско-филологическому синтезу, который представлял как особую и новую гуманитарную дисциплину, образующуюся «в пограничных сферах», на границах лингвистики, философской антропологии и литературоведения. В то же время не случайно Бахтин не оставил систематического изложения своей философско-филологической концепции; присущая ей своеобразная «внутренняя незавершенность» отвечает его пониманию предмета исследования как открытого целого, не подлежащего внешней систематизации.

Наиболее общий предмет своих разработок автор определял как философские основы и методологию гуманитарно-филологического мышления. «Текст» рассматривается в этой связи как «первичная данность» всякой гуманитарной мысли. В системе основополагающего в эстетике Бахтина разграничения «эстетического объекта» и «материального произведения» понятие «текст», очевидно, соответствует этому последнему.

Диалогическое слово – понятие, разработанное М.М. Бахтиным применительно к его теории полифонического романа. Бахтин писал: «Диалогический подход возможен [...] применительно даже к отдельному слову, если оно воспринимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Поэтому диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса». И далее: «Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывая вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово. [...] У Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко проработан».

Бахтин выделяет диалогическое «слово с оглядкой»; «слово с лазейкой», симулирующее свою независимость от невысказанного слова собеседника (это слово господина Голядкина, героя повести «Двойник»), и «проникновенное слово», отвечающее на те реплики в диалоге, которые собеседником не только не были высказаны, но даже не были выведены им из бессознательного (диалог между Иваном и Алешей в «Братьях Карамазовых», когда Алеша говорит Ивану: «Брат, отца убил не ты», то есть он хочет сказать брату, чтобы тот не считал себя виноватым в идеологической подготовке Смердякова к убийству Федора Павловича Карамазова, их общего отца).

Бахтин разработал также семиотическую теорию карнавала, изложенную в его книге о Рабле (1965). Бахтин применил понятие карнавала, ежегодного праздника перед великим постом, ко всем явлениям культуры Нового времени. В культуре XX века **карнавал актуализируется вследствие повышения общего интереса к мифу**. Подобно другим культурологическим понятиям Бахтина, **карнавализация** прочно вошла в

международную теорию фольклора и литературы. В центре **концепции карнавала** – идея об «инверсии двоичных противопоставлений», то есть переворачивание смысла бинарных оппозиций. Когда народ выходит на карнавальную площадь, он прощается со всем мирским перед долгим постом, и все основные оппозиции христианской культуры и все бытовые представления меняются местами.

Королем карнавала становится нищий или дурак, трикстер, пародирующий деяния культурного героя. Назначается также карнавальным епископ, и кощунственно оскверняются христианские святыни. Верх становится материально-телесным низом, меняются местами мужское и женское (мужчины надевают маски женщин и наоборот). Вместо благочестивых слов слышится сквернословие, площадная брань. Меняются местами сами противопоставления жизни и смерти.

Одним из заметных направлений в литературоведении начала 1960-х - конца 1970-х гг., взявшим основные методологические установки, с одной стороны, у классической структурной лингвистики де Соссюра и, с другой стороны, у русской формальной школы 1920-х гг., была **структурная поэтика**.

Московская и тартуская школы развивались в тесном контакте, так что можно говорить о единой московско-тартуской школе. Главными представителями структурной поэтики в Москве были Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, А.М. Пятигорский; в Тарту - Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Б.М. Гаспаров, П.А. Руднев.

Основным тезисом **структурной поэтики** был **постулат о системности художественного текста и любого семиотического объекта. Текст обладал структурой**. Излюбленным жанром структурной поэтики был анализ лирического стихотворения. Важнейшим свойством системности, или структурности, считалась **иерархичность уровней структуры**. Уровни в поэтическом тексте были такие: **фоника** (уровень звуков, которые могли приобретать специфически стихотворное, поэтическое назначение, например аллитерировать); **метрика** (стихотворные размеры), **строфика**, **лексика** (метафора, метонимия и т.д.), **грамматика**; **синтаксис**; **семантика** (смысл текста в целом). **В прозаическом произведении вместо фоники, метрики и строфики исследовали фабулу, сюжет, пространство, время.**

МЕТОДЫ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

(по материалу статьи: Д.В.Одинокова, к.ф.н., доцент НГУ)

Любая исследовательская работа требует во вступлении обозначения темы, проблемы, предмета исследования, использованных материалов, целей и задач, обоснования новизны и актуальности выбранной темы, а также обозначение методов и методологической базы.

Методологическая база исследования – работы тех исследователей, которые пользовались подходящими для вас методами в отношении того же самого или аналогичного материала.

«Методологической базой для работы послужили исследования... (перечень фамилий)»

В исследовании, как правило, применяется сразу несколько методов. Метод должен соответствовать объекту исследования.

Различают междисциплинарные методы и методы, присущие только одной науке.

Описательный метод – последовательно описывает выбранный материал, систематизируя его в соответствии с поставленной исследовательской задачей. Является наиболее широко применяющимся в естественных и гуманитарных науках.

Структурно-описательный метод – описание с учетом структуры объекта.

Описательно-функциональный – описание с учетом функций объекта.

Биографический метод – устанавливает взаимосвязи между биографией писателя и особенностями созданного им литературного произведения. Биография и личность писателя рассматриваются как определяющий момент творчества. Впервые применен французом Ш. Сент-Бёвом в первой пол. XIX в.

Широко используется в литературоведении, психологии и социологии.

Культурно-исторический метод – в рамках данного метода литература трактуется как продукт общественной жизни и конкретных культурно-исторических условий. Явления искусства объясняются через крупные исторические факты.

Впервые был реализован Ипполитом Тэном во второй трети XIX в. как концепция влияния на искусство «расы, среды и момента».

Сравнительно-исторический метод (компаративизм) – выявление общих элементов в различных национальных литературах на протяжении длительного промежутка времени.

По сути – поиск универсальных мотивов во всех анализируемых литературах и анализ их исторических модификаций. Толчок развитию метода дан И.Г. Гердером и И.-В. Гете. В России существенный вклад внесен А. Н. Веселовским.

Сравнительно-сопоставительный метод – выявление природы разнородных объектов при помощи сопоставления по определенным параметрам.

Историко-типологический метод – выявляется общность явлений, которые типологически сходны, но не родственны, и их сходство возникло в результате совпадения условий развития.

Историко-генетический метод – общность сопоставляемых явлений объясняется общностью происхождения.

Мифологический/мифо-поэтический метод – исходит из того, что все литературные произведения либо представляют собой мифы в чистом виде, либо в этих произведениях присутствует большое количество элементов мифа. Связан с работами Дж. Фрэзера и К. Г. Юнга (учение об архетипах).

Социологический метод/социологизм – определяющими для искусства являются социальные аспекты биографии писателя/бытия литературы.

Вульгарный социологизм – предельное упрощение причинно-следственных связей между социальными и литературными явлениями.

Психологический метод – рассмотрение искусства как результата неких психических процессов, протекающих внутри человека. Эстетические явления соотносятся с психическими процессами у автора и читателя.

В России начало развития метода связано с работами А.Потебни и Д.Овсяннико-Куликовского.

Психоаналитический метод – рассмотрение литературных произведений в свете концепции Зигмунда Фрейда, как отражения бессознательного и подсознательного, психологических комплексов, сформировавшихся у автора в результате детских травм.

Формальный метод – нацелен на рассмотрение исключительно формальной стороны произведения, игнорируя содержательную. Литература воспринимается как сумма художественных приемов. В России формальный метод сложился в 1920-е гг. благодаря В. Шкловскому, В. Жирмунскому и Б. Томашевскому.

Структурализм/метод структурализма (семиотическая школа) – подход, который рассматривает взаимодействие «структур» (различных уровней и элементов текста, а также «внешних» по отношению к тексту элементов). Произведение рассматривается в аспекте структурности, знаковости (семиотика), коммуникативности и цельности. Метод представлен в работах Ю.М. Лотмана, Е.М. Мелетинского, Б.А. Успенского».

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Этим термином, во-первых, обозначается литературная жизнь определенной страны и эпохи (во всей совокупности ее явлений и фактов) и, во-вторых, многовековое развитие литературы в глобальном, всемирном масштабе. Литературный процесс во втором значении слова (именно о нем пойдет речь далее) составляет предмет *сравнительно-исторического литературоведения*.

Тот факт, что литературное творчество подвластно изменениям по мере движения истории, самоочевиден. Меньше обращает на себя внимание то, что литературная эволюция совершается на некой устойчивой, стабильной основе. В составе культуры (искусства и литературы – в частности) различимы явления, индивидуализированные и динамичные, – с одной стороны, с другой же – структуры универсальные, надвременные, статичные, нередко именуемые **топикой** (от др.-гр. *topos* – место, пространство). Топика у древних явилась одним из понятий логики (теории доказательств) и риторики (изучение “общих мест” в публичных выступлениях). В близкие нам эпохи это понятие пришло в литературоведение. По словам А.М. Панченко, культура (в том числе словесно-художественная) “располагает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всем ее протяжении”, а потому правомерен и насыщен “взгляд на искусство как на эволюционирующую топику”.

Топика разнородна. Неизменно присутствуют в литературном творчестве типы эмоциональной настроенности (возвышенное, трагическое, смех и т.п.), нравственно-философские проблемы (добро и зло, истина и красота), “вечные темы”, сопряженные с мифопоэтическими смыслами, и, наконец, арсенал художественных форм, которые находят себе применение всегда и везде. Обозначенные нами константы всемирной литературы, т.е. топосы (их называют также общими местами – от *лат. loci communes*) составляют *фонд преемственности*, без которого литературный процесс был бы невозможен. Фонд литературной преемственности уходит своими корнями в долитературную архаику и от эпохи, к эпохе пополняется. О последнем с максимальной убедительностью свидетельствует опыт европейской романистики последних двух-трех столетий. Здесь упрочились новые топосы, связанные с художественным освоением внутреннего мира человека в его многоплановых связях с окружающей реальностью.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМАТИКИ

Наряду с универсалиями вселенского, природного и человеческого бытия (и в неразрывной связи с ними) искусство и литература неизменно запечатлевают культурно-историческую реальность в ее многоплановости и богатстве. Человечество едино, но это не однородная глыба, не монолит. Бытию людей присуща пространственно-временная разнокачественность, которая (как и универсалии) неизменно преломляется в произведениях искусства.

Литературой постигаются черты племен, народов, наций, религиозных конфессий, свойства государственных образований и крупных географических регионов, обладающих культурно-исторической спецификой (Западная и Восточная Европа, Ближний и Дальний Восток, Латиноамериканский мир и т. п.). Присущий подобным общностям тип сознания (менталитет), укорененные в них (в жизни как народа в целом, так и «образованного слоя») культурные традиции, формы общения, бытовой уклад с его обычаями неизменно отзываются в плодах художественной деятельности. И в произведения искусства неминуемо входят такие реалии жизни тех или иных народов и эпох, как земледельческий труд и охота, чиновничья служба и торговля, дворцовый и церковный обиход; бои быков и дуэли; научная деятельность и техническое изобретательство. В художественных произведениях преломляется также национально специфичная ритуально-обрядовая сторона жизни, ее этикетность и церемониальность, имеющая место как в древности и средневековье, так и в близкие нам эпохи, яркие свидетельства чему – романная диалогия П.И. Мельникова-Печерского и «Лето Господне» И.С. Шмелева.

Присутствие в искусстве культурно-самобытных начал было ясно и «программно» осознано эстетикой романтизма, которому присущи интерес к традициям национальных культур, принцип «народности и местности» (О. Сомов), неприятие установок классицизма, по преимуществу универсалистского, ратовавшего за античные художественные ценности как абсолютные и всеобщие. Присутствие в произведении атмосферы данного места и времени считал неотъемлемым свойством подлинного, рожденного жизнью, органического искусства Ал. Григорьев. О том, что для упрочения и обогащения культуры народа важно обращение писателей к «национальным темам» и мыслям о «родном крае», говорил один из ведущих американских критиков середины XIX в. Э.О. Дайкин. Подобные суждения неоднократно высказывались и в наше столетие. Так, испанский писатель М. де Унамуну утверждал, что мы должны искать человека «в глубинах местного и частного»; что «живая, плодотворная универсальность <...> свойственна каждому отдельному человеку лишь постольку, поскольку одета плотью нации, религии, языка и культуры»; что «бесконечность и вечность мы обретаем лишь на своем месте и в свой час, в своей стране, в своей эпохе». Из этих суждений о человеке как укорененном в культурно-историческом бытии Унамуну делал вывод о предмете художественного познания: «Поэты всех времен» были заняты «вопросами нации, религии, языка и родины». И еще: «Шекспир, Данте, Сервантес, Ибсен принадлежат всему человечеству как раз в силу того, что один из них был англичанин, другой – флорентинец, третий – кастилец) четвертый – норвежец».

К этому правомерно добавить, что художественные произведения запечатлевают не одни только особенности жизни той страны и того народа, которым принадлежит автор. В

творениях искусства так или иначе (и от эпохи к эпохе все в большей мере) ощутим воздух мировой культуры, дает о себе знать интерес художников и, в частности, писателей к бытию разных народов, стран, регионов. Так, в литературе укоренен жанр путешествий в чужие земли, чертами которого в какой-то мере обладает уже гомеровская «Одиссея». Вспомним «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина) байроновское «Паломничество Чайльд Гарольда». Национальная экзотика стала одним из предметов воссоздания в поэзии романтизма. Как целеустремленный и программный выход литературы за рамки своей национальной тематики интересна и исторически симптоматична поздняя книга И.В. Гете («Западно-восточный диван») где, как заметил современник писателя, осуществлен опыт расширения автором собственной индивидуальности и преодоления односторонности. Образы Дон Жуана, Фауста, Дон Кихота, выросшие на совершенно определенной национальной почве, позже стали достоянием общеевропейской жизни.

Художественное познание человеческой реальности, как видно, нередко знаменует сопряжение близкого и далекого, своего и изначально чужого, а порой и их уподобление. (В XX в. об этом с максимальной яркостью свидетельствует творчество Н.К. Рериха, дышащее воздухом многовековой мировой культуры.)

Существенным звеном художественной тематики оказываются, далее, явления исторического времени. Искусство (от эпохи к эпохе все в большей степени) осваивает жизнь народов, регионов и всего человечества в ее динамике. Оно проявляет пристальный интерес к прошлому, нередко весьма далекому. Таковы сказания о подвигах, былины, эпические песни, баллады, историческая драматургия и романистика. Предметом художественного познания становится также и будущее (жанры утопии и антиутопии). Но наиболее важна для искусства современность автора: «Жив только тот поэт, – утверждал Вл. Ходасевич, – который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени».

СТАДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

В литературоведении укоренено и никем не оспаривается представление о наличии моментов общности (повторяемости) в развитии литератур разных стран и народов, об едином ее «поступательном» движении в большом историческом времени. В статье «Будущее литературы как предмет изучения» Д.С. Лихачев говорит о неуклонном возрастании личного начала в литературном творчестве) об усилении его гуманистического характера, о нарастании реалистических тенденций и все большей свободе выбора форм писателями, а также об углублении *историзма* художественного сознания. «Историчность сознания, – утверждает ученый, – требует от человека осознания исторической относительности своего собственного сознания. Историчность связана с “самоотречением”, со способностью ума понять собственную ограниченность».

Стадии литературного процесса привычно мыслятся как соответствующие тем этапам истории человечества, которые с наибольшей отчетливостью и полнотой явили себя в странах западноевропейских и особенно ярко – в романских. В этой связи выделяются литературы древние, средневековые и литературы Нового времени с их собственными этапами (вслед за Возрождением – барокко, классицизм, Просвещение с

его сентименталистской ветвью, романтизм, наконец, реализм, с которым в XX в. сосуществует и успешно конкурирует модернизм).

Учеными в наибольшей степени уяснены стадийные различия между литературами Нового времени и предшествовавшей им письменностью. Древняя и средневековая литературы характеризовались распространенностью произведений с внехудожественными функциями (религиозно-культовой и ритуальной, информативной и деловой и т.п.); широким бытованием анонимности; преобладанием устного словесного творчества над письменностью, которая прибегала более к записям устных преданий и ранее созданных текстов, нежели к “сочинительству”. Важной чертой древних и средневековых литератур являлась также неустойчивость текстов, наличие в них причудливых сплавов “своего” и “чужого”, а вследствие этого – “размытость” границ между оригинальной и переводной письменностью. В Новое же время литература эмансипируется в качестве явления собственно художественного; письменность становится доминирующей формой словесного искусства; активизируется открытое индивидуальное авторство; литературное развитие обретает гораздо больший динамизм. Все это представляется бесспорным.

Сложнее обстоит дело с разграничением литератур древних и средневековых. Оно не составляет проблемы применительно к Западной Европе (древнегреческая и древнеримская античность принципиально отличаются от средневековой культуры более “северных” стран), но вызывает сомнения и споры при обращении к литературам иных, прежде всего восточных, регионов. Да и так называемая древнерусская литература была по сути письменностью средневекового типа.

Дискуссионен ключевой вопрос истории всемирной литературы: каковы географические границы Возрождения с его художественной культурой и, в частности, словесностью? Если Н.И. Конрад и ученые его школы считают Возрождение явлением глобальным, повторяющимся и варьирующимся не только в странах Запада, но и в восточных регионах, то и другие специалисты, тоже авторитетные, рассматривают Ренессанс как специфичное и уникальное явление западноевропейской (главным образом итальянской) культуры: “Всемирное значение итальянский Ренессанс приобрел не потому, что был самым типичным и наилучшим среди всех случившихся ренессансов, а потому, что других ренессансов не было. Этот оказался единственным”.

При этом современные ученые отходят от привычной апологетической оценки западноевропейского Возрождения, выявляют его двойственность. С одной стороны, Ренессанс обогатил культуру концепцией полной свободы и независимости личности, идеей безусловного доверия к творческим возможностям человека, с другой же стороны – возрожденческая “философия удачи питала <...> дух авантюризма и аморализма”.

Обсуждение проблемы географических границ Возрождения обнаружило недостаточность традиционной схемы мирового литературного процесса, которая ориентирована в основном на западноевропейский культурно-исторический опыт и отмечена ограниченностью, которую принято именовать “европоцентризмом”. И ученые на протяжении двух-трех последних десятилетий (пальма первенства здесь принадлежит С.С. Аверинцеву) выдвинули и обосновали концепцию, дополняющую и в какой-то степени пересматривающую привычные представления о стадиях литературного развития.

Здесь в большей мере, чем раньше, учитываются, во-первых, специфика словесного искусства и, во-вторых, опыт неевропейских регионов и стран. В имеющей итоговый характер коллективной статье 1994 г. «Категории поэтики в смене литературных эпох», выделены и охарактеризованы три стадии всемирной литературы.

Первая стадия – это “**архаический период**”, где, безусловно, влиятельна фольклорная традиция. Здесь преобладает мифопоэтическое художественное сознание и еще отсутствует рефлексия над словесным искусством, а потому нет ни литературной критики, ни теоретических штудий, ни художественно-творческих программ. Все это появляется лишь на **второй стадии** литературного процесса, начало которой положила литературная жизнь **Древней Греции** середины 1 тысячелетия до н.э. и которая продолжалась до середины XVIII в. Этот весьма длительный период отмечен преобладанием *традиционализма* художественного сознания и “поэтики стиля и жанра”: писатели ориентировались на заранее готовые формы речи, отвечавшие требованиям риторики, и были зависимы от жанровых канонов. В рамках этой второй стадии, в свою очередь, выделяются два этапа, рубежом между которыми явилось Возрождение (речь идёт по преимуществу об европейской художественной культуре). На втором из этих этапов, пришедшем на смену средневековью, литературное сознание делает шаг от безличного начала к личному (хотя еще в рамках традиционализма); литература в большей мере становится светской.

И, наконец, на **третьей стадии**, начавшейся с эпохи **Просвещения и романтизма**, на авансцену выдвигается «индивидуально-творческое художественное сознание». Отныне доминирует «поэтика автора», освободившегося от всевластия жанрово-стилевых предписаний риторики. Здесь литература, как никогда ранее, “предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека, проникается его заботами, мыслями, чувствами, создается по его мерке”; наступает эпоха индивидуально-авторских стилей; литературный процесс теснейшим образом сопрягается “одновременно с личностью писателя и окружающей его действительностью”. Все это имеет место в романтизме и в реализме XIX столетия, а в немалой мере и в модернизме нашего века.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Художественное творчество начинается с обостренного внимания к жизни мира и предполагает «редкие впечатления» (Гете), умение их удержать в памяти и осмыслить.

Память

Память – психологический фактор творчества. У художника она не зеркальна, а избирательна и носит творческий характер. Живописец Фальк велел своим ученикам запоминать впечатления от природы и затем писать этюды по памяти. Известно, какое значение имела память в творчестве Пруста. Считая, что действительность художественно формируется именно в памяти, он воскрешал прошлое и запечатлевал затем воспоминания в произведении.

Воображение

Воображение комбинационно-творчески воспроизводит блоки представлений, впечатлений и образов, хранящиеся в памяти, комбинирует и рисует в сознании художника живые картины, которые он фиксирует в художественном тексте. Благодаря

воображению в сознании художника возникают живые картины. Русский писатель XIX в. Гончаров писал: «...лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров – и мне часто казалось, прости Господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться» (И. Гончаров). Воображение имеет много разновидностей: фантазмагорическое – у Гофмана, философско-лирическое – у Тютчева, романтически-возвышенное – у Врубеля, болезненно гипертрофированное – у Дали, полное таинственности – у Бергмана, реалистически-строгое и гротескное – у Феллини. Творческое воображение принципиально отличается от галлюцинации. Согласно Флоберу при галлюцинации вы испытываете ужас и ощущаете что вы умираете, плоды же воображения доставляют радость и эстетическое наслаждение.

Ассоциации

Ассоциации (от лат. association = участвующий, соединенный, объединение, союз; этот термин предложен Локком в книге «Опыт о человеческом разуме», 1698 г.; см. об этом «Оксфордский словарь английского языка») – мысли или образы, возникающие при виде предмета или при восприятии высказывания; путем установления сходства, или путем отталкивания, благодаря воспоминанию или нахождению аналогий с помощью подсознания; возникающие по смежности, сходству и контрасту «переклички» между впечатлениями бытия, непредсказуемые логикой прыжки воображения сопоставляющие эти впечатления и неожиданные сопряжения далеко отстоящих друг от друга явлений. Вся литература «потока сознания» основывается на ассоциативном мышлении. Психологи используют свободные ассоциации как инструмент исследования подсознания. Ассоциации возникают на основе предшествующего опыта. Здание психической жизни человека, – согласно Миллю, – составлено из «кирпичей» – ощущений и связывающего их цемента – ассоциаций. Художественное творчество осуществляется посредством бессознательного синтеза тривиальной ассоциации с ассоциацией оригинальной, принадлежащей другому семантическому полю. Художник мыслит ассоциативно. Облако для него, как для чеховского Тригорина, похоже на рояль, а «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова»; судьбу же девушки он раскрывает через судьбу птицы: «Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка... любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» (А. Чехов). Все риторические фигуры возникают благодаря ассоциациям и воображению. «У капель тяжесть запонок» (Б. Пастернак) – чудо неожиданного сочетания несочетаемого поражает читателя. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» (О. Мандельштам). Слово по своей природе многозначно, многовалентно и предоставляет поэту богатейшие возможности ассоциаций. Без ассоциаций не обходится ни один вид искусства.

Вдохновение

Вдохновение – специфически творческое состояние ясности мысли, интенсивности ее работы, богатства и быстроты ассоциаций, глубокого проникновения в суть жизненных проблем, могучего «выброса» накопленного в подсознании жизненного и

художественного опыта и непосредственное включение его в творчество, обостренная виртуозность в чувствовании формы. Вдохновение рождает необыкновенную творческую энергию, оно почти синоним творчества. Символом поэзии и вдохновения с древнейших времен служит крылатый конь Пегас. Вдохновение делает творческий процесс особенно плодотворным.

Сознание и подсознание

Сознание и подсознание – компоненты творческого процесса создания произведения. Важная роль подсознания в художественном мышлении приводила уже Платона и других древнегреческих философов к трактовке творчества как экстатического, боговдохновенного, вакхического состояния. Для Гомера рапсод – певец, озаряемый свыше, а Пиндар называл поэта пророком муз.

Эстетика романтизма абсолютизировала роль бессознательного в творческом процессе. Шеллинг писал: «...художник произвольно и даже вопреки своему внутреннему желанию вовлекается в процесс творчества... Подобно тому как обреченный человек совершает не то, что он хочет или что намеревается сделать, но выполняет здесь неисповедимо предписанное судьбой, во власти коей он находится, таким же представляется и положение художника... на него действует сила, которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной». Процесс рождения стихов, по словам Гете, выглядит так: «Заранее я не имел о них никакого представления и никакого предчувствия, но они сразу овладевали мною и требовали немедленного воплощения, так что я должен был тут же на месте, произвольно, как лунатик, их записывать».

В XX в. бессознательное в творческом процессе привлекло к себе внимание З. Фрейда и его психоаналитической школы. Художник как творческая личность был превращен психоаналитиками в объект наблюдения и самонаблюдения критики. Художник, по мнению фрейдистов — личность, сублимирующая свою сексуальную энергию в область творчества. Фрейд полагал, что в акте творчества происходит вытеснение из сознания художника социально неосуществимых потребностей и устранение тем самым реальных жизненных конфликтов. По Фрейду, неудовлетворенные желания – побудительные стимулы фантазии. Американский психолог Беррон обследовал с помощью тестов группу писателей и пришел к выводу, что у писателей эмоциональность и интуиция высоко развиты и преобладают над рассудочностью. Шиллер писал: «Бессознательное в соединении с рассудком и делает поэта-художника». Акт творчества сознателен, но в нем много и иррационального. Розанов пишет: «Человек в цельности своей природы есть существо иррациональное; поэтому как полное его объяснение недоступно для разума, так недостижимо для него – его удовлетворение. Как бы ни была упорна работа мысли, она никогда не покрывает всей действительности, будет отвечать мнимому человеку, а не действительному. В человеке скрыт акт творчества, и он-то именно привнес в него жизнь, наградил его страданиями и радостями, ни понять, ни переделать которых не дано разуму». Сознание определяет многие существенные стороны творчества. Оно контролирует цель, сверхзадачу творчества и основные контуры художественной концепции произведения, высвечивает «светлое пятно» в творческом

мышлении и организует весь опыт художника вокруг этого света. «Светлое пятно» обеспечивает самонаблюдение и самоконтроль художника, помогает ему самокритично проанализировать, оценить черновой вариант и довести его до совершенного. Сознание помогает художнику провести критический анализ всего своего творчества и сделать выводы, способствующие дальнейшему росту мастерства. Особенно важна роль сознания при создании крупномасштабных произведений. Миниатюру можно исполнить и по наитию, крупное же произведение нуждается в серьезном обдумывании. Лев Толстой писал по поводу «Войны и мира»: «Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1 000 000 – ужасно трудно». Значение сознательного начала при работе над «Братьями Карамазовыми» подчеркивал и Достоевский: «Теперь же подводится итог тому что 3 года обдумывалось, составлялось, записывалось».

Подсознание под влиянием жизненных впечатлений рождает в творческом процессе огромное число вариантов образов, ситуаций, мыслительных связей между явлениями. Интуитивное эстетическое чувство заставляет отобрать из этого огромного числа наиболее красивые образы. Механизм интуиции тесно связан с эстетикой.

Идеи, которые переходят из подсознания в сознание, не всегда правильны, так как в подсознании нет логических критериев истины. Именно красота есть критерий передачи образов из подсознания в сознание, где осуществляется строгая проверка полученного из подсознания материала. Рожденный подсознанием, отобранный эстетическим чувством, образ поступает в сознание. Здесь он логически выверяется, просветляется разумом, обрабатывается (домысливается, обосновывается, связывается с культурным фондом и обогащается им). Таким образом, сначала эстетическое чувство (на уровне интуиции), затем строгая логика (на уровне сознания) производят «естественный отбор» из множества идей и образов. «Выживают» (= поступают в дальнейшую обработку в творческом процессе) лишь самые прекрасные и истинные. Переход от подсознания к сознанию связан с огромным творческим приращением. Логически выверенные разумом идея или образ углубляются и получают свою завершенность.

ГЛОССАРИЙ

ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

➤ (от греч. *idea* – идея, понятие, первообраз, представление) – главная мысль, лежащая в основе художественного произведения. И. х. реализуется через всю систему образов, раскрывается во всей художественной структуре произведения и таким образом дает представление об авторском отношении к изображенному.

ИДЕЙНОСТЬ

➤ (от греч. *idea* – идея, понятие, первообраз, представление) – свойство художественного произведения: выраженность позиции автора по отношению к изображаемому, ясность авторского видения и оценки явлений жизни, отраженных в произведении; четкая общественная и социальная позиция автора, представленная в произведении как очевидная тенденция.

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНЫЙ

➤ (от франц. *genre* – род, вид) – форма, в которой реализуются основные роды литературы: эпос, лирика и драма, характеризующаяся теми или иными общими сюжетными и стилистическими признаками. Различают Ж. л.: в эпосе – роман, повесть, рассказ, очерк, сказка, былина и др., в лирике – стихотворение, ода, элегия и др., в драме – трагедия, комедия, драма и др. Каждому Ж. л. свойственно определенное «жанровое содержание» (тематика, проблематика, масштаб охвата изображаемого мира). Ж. л. может иметь типологические разновидности (например, роман: социально-психологический («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова), идеологический («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского), роман-эпопея («Война и мир» Л.Н. Толстого) и т. п.).

КОМИЧЕСКОЕ

➤ (от греч. *komikos* – смешной, веселый) – эстетическая категория, отражающая противоречия действительности и содержащая их критическую оценку. В основе К. – противоречие, несоответствие безобразного и прекрасного, ничтожного и возвышенного, реального и идеального и т. п. Виды К.: юмор, ирония, сатира, сарказм, гротеск.

КОНЦЕПЦИЯ

➤ (от лат. *conceptio* – восприятие) – система взглядов, точка зрения; способ рассмотрения каких-либо явлений; общий замысел.

КОНФЛИКТ

➤ (от лат. *conflictus* – столкновение) – острое столкновение характеров и обстоятельств, взглядов и жизненных принципов, положенное в основу действия художественного произведения. К. выражается в противоборстве, противоречии, столкновении между героями, группами героев, героем и обществом или во внутренней борьбе героя с самим собой. Развитие К. приводит в движение сюжетное действие. К. может быть разрешимым или неразрешимым (трагический К.), явным или скрытым, внешним (прямые столкновения характеров) или внутренним (противоборство в душе

героя). Особое значение как элемент сюжета имеет в драматургических произведениях (см. драма).

КОЛЛИЗИЯ

➤ (от лат. *collisio* - столкновение) - отображенная в художественном произведении борьба противоположных взглядов, интересов, стремлений, жизненных принципов, выражающаяся в конкретных событиях **Типы К.:** *любовная, нравственная, социальная* и т. д.

КОМПОЗИЦИЯ

➤ (от лат. *compositio* – составление, соединение, сложение) – построение художественного произведения: расположение и взаимосвязь его частей, образов, эпизодов в соответствии с содержанием, жанровой формой и замыслом автора.

В самом общем виде *выделяют*: • линейную (например, роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история»); • инверсионную (например, рассказ И.А. Бунина «Легкое дыхание»); • кольцевую (например, рассказ В. Набокова «Круг») и т. д. К.

КОНТЕКСТ

➤ (от лат. *contextus* – тесная связь, соединение) – относительно законченный, самостоятельный в смысловом отношении фрагмент текста, в котором отдельное слово или фраза получают конкретное содержание, то необходимое и достаточное «словесное окружение, благодаря которому смысл отдельного слова становится понятным» (Е. Эткинд), например: железная (руда), железное (кольцо), железная (дорога), железный (занавес), железная (воля), железный (век).

ЛЕЙТМОТИВ

➤ (от нем. *Leitmotiv* – ведущий мотив) – **основная мысль, неоднократно повторяемая и подчеркиваемая**; конкретный художественный образ, выразительная деталь или даже слово, многократно повторяемые, упоминаемые, проходящие сквозь произведение и служащие для раскрытия авторского замысла. Например, мотив странничества является ведущим в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени".

МОТИВ

(от франц. *motif* – мелодия, напев)

1) В произведениях устного народного творчества: мельчайший элемент сюжета, простейший значимый компонент повествования (например, мотив дороги, мотив поиска пропавшей невесты, мотив узнавания и др.). Из многочисленных М. складываются различные сюжеты. В фольклоре сопоставление сходных М. используется с целью реконструкции первоначальной формы сюжета и прослеживания его миграции в сказках, былинах и мифах народов мира

2) **Второстепенная, дополнительная тема** произведения (своеобразная микротема), задача которой дополнить или подчеркнуть основную (например, М. одиночества, странничества, изгнанничества в лирике М.Ю. Лермонтова, М. холода в рассказах И.А. Бунина «Холодная осень» и "Легкое дыхание", М. смерти в "Сказке о мертвой царевне..." А.С. Пушкина, М. полнолуния в "Мастере и Маргарите" М.А. Булгакова)

МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

➤ способ отражения действительности в произведениях искусства: особый тип образного видения мира (концепция мира и человека); общий принцип отбора, обобщения и оценки писателем жизненного материала, общий подход писателя к действительности. Понятие М. х. включает в себя:

- 1) принципы художественного отбора;
- 2) способы художественного обобщения (типизации);
- 3) принципы эстетической оценки действительности;
- 4) принципы художественного воплощения действительности в произведении искусства.

НАПРАВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ

➤ общность идейно-эстетических принципов, свойственных творчеству множества писателей на определенном этапе литературного развития. Принадлежность писателей к одному Н. л. предполагает общность культурно-эстетической традиции, однотипность миропонимания авторов; единство социальной и культурно-исторической ситуации творчества (закономерности общеисторического характера), схожесть принципов изображения жизни. В основе каждого Н. л. лежит художественный метод (см. метод художественный).

В русской литературе наиболее значительными Н. л. принято считать классицизм, сентиментализм, романтизм, критический реализм, модернизм, социалистический реализм. Однако отношение к поставленным проблемам, эстетические идеалы писателей, их художественные концепции внутри одного Н. л. могут быть различны в зависимости от конкретного подхода к решению поставленных задач, поэтому внутри направлений принято выделять **литературные течения** (разновидности одного направления, отличающиеся друг от друга эстетическими и идеологическими принципами и, как правило, не создавшие своего художественного метода).

Например, **модернистские течения**: импрессионизм, экспрессионизм, символизм, акмеизм.

Художественный метод – это принцип (способ) отбора явлений действительности, особенности их оценки и своеобразие их художественного воплощения; то есть метод – категория, относящаяся как к содержанию, так и к художественной форме. Определить своеобразие того или другого метода можно, только рассмотрев общие исторические тенденции развития искусства. Метод универсален и напрямую не связан с конкретными историческими условиями. В истории литературы есть периоды, когда тот или иной метод становится главенствующим и приобретает более определенные черты, связанные с особенностями эпохи и тенденциями в культуре, что реализуется в определённом художественном направлении.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

➤ обобщенное художественное отражение действительности в конкретной форме, картина человеческой жизни (или фрагмент такой картины), созданная при помощи творческой фантазии художника и в свете его эстетического идеала. О. х. помогает не только воспроизвести то или иное явление действительности, но и выразить его сущность. Двойствен по своей природе: с одной стороны, представляет собою продукт предельно

индивидуализированного художественного описания, с другой – обладает функциональностью символа и несет в себе обобщающее начало. О. х. создается с помощью типизации, обобщения, вымысла (условности) и имеет самостоятельное эстетическое значение.

ПОДТЕКСТ

➤ скрытый смысл высказывания, не высказанное прямо, но вытекающее из ситуации, отдельных деталей, реплик, диалогов героев внутреннее содержание речи. П. не совпадает с прямым смыслом высказывания, с тем, что говорят действующие лица, но позволяет понять, что они чувствуют. В художественном произведении П. часто раскрывает отношение автора к действующим лицам, их взаимоотношениям, происходящим событиям. Примерами мастерского использования П. являются пьесы А.П. Чехова, рассказы И.А. Бунина (например "Холодная осень"), стихотворение М. Цветаевой "Тоска по Родине!.. Давно...".

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ

➤ персонаж эпического или драматургического произведения, лирический герой, в образе которого автор воплощает свое представление об этическом и эстетическом идеале (например, князь Лев Николаевич Мышкин в романе Ф.М. Достоевского "Идиот"). Образ П. г. тесно связан с представлениями эпохи, социальной среды; литературным направлением, авторской позицией.

ПРОБЛЕМА

➤ (греч. *problema* - задача, задание) - вопрос, поставленный в художественном произведении и требующий разрешения. П. может разрешаться или остаться неразрешенной. Одна и та же тема может послужить основой для постановки различных П. (*нравственных, философских, этических, эстетических, религиозных* и т. д.).

ПРОБЛЕМАТИКА

➤ совокупность поставленных автором в произведении проблем, которые могут носить самостоятельный характер или подчиняться главной П. Виды П. в художественном произведении: социально-политическая, нравственно-этическая, национально-историческая, философская и др.

ПРИЁМ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

➤ термин, использующийся в современном литературоведении как синоним словосочетания "изобразительное (выразительное, художественное) средство" (см. изобразительные средства): композиционное, ритмическое стилистическое или звуковое средство, служащее для конкретизации, подчеркивания того или иного элемента повествования (состояния персонажа, описания, авторской речи и т. п.).

Под П. понимают также принципы организации художественной структуры произведения в целом: жанровые, сюжетные и др. Теорией П. ("искусство как прием") занимались члены созданного в Петрограде в середине 10-х гг. XX в. Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗа), они же, вероятно, и ввели этот термин в употребление.

РАССКАЗ

➤ малый эпический жанр: прозаическое произведение небольшого объема, в котором, как правило, изображаются одно или несколько событий жизни героя. Круг действующих лиц в Р. ограничен, описываемое действие непродолжительно по времени.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА

➤ термины литературоведения, обозначающие внутреннюю (С.) и внешнюю (Ф.) стороны художественного произведения, находящиеся в органическом единстве.

К **содержанию** относятся основные смыслообразующие аспекты произведения: тема, идея художественная, проблема, конфликт. Однако С. не может существовать вне **формы**, под которой обычно понимают элементы художественного произведения, имеющие формальный характер: стиль, жанр (жанр литературный), композиция, фабула, художественная речь, ритм. Иными словами, С. - то, о чем говорится к произведению, а Ф.- то, как говорится. Особым содержательно-формальным элементом считается сюжет.

СЮЖЕТ

➤ (от франц. sujet - предмет) - событие или совокупность событий в эпических и драматических произведениях, развитие которых позволяет писателю раскрыть характеры героев и суть изображаемых явлений в соответствии с авторским замыслом. В основе С. лежит конфликт. По замечанию С.И. Кормилова, С. можно назвать "образом события или цепи событий", в то время как **фабула** составляет событийную основу повествования и может быть коротко пересказана.

ТЕМА

➤ (от греч. thema - то, что положено в основу) - предмет изображения в художественном произведении: круг жизненных явлений и событий, о которых пишет автор. Под С. (в отличие от сюжета), понимают не то, что непосредственно изображено в произведении, а то, что «прочитывается» за событиями, конфликтом, взаимоотношениями героев и т. п. Например, С. романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» – не конфликт поколений, персонифицированный в образах Базарова и Кирсановых, а исследование нового человеческого типа (нигилиста), появившегося в русской жизни в 40-х - 50-х гг. XIX в.

ХАРАКТЕР ЛИТЕРАТУРНЫЙ

➤ (от греч. character – черта, особенность) – художественный образ человека, в котором, в отличие от типа, преобладают индивидуальные черты, социальная, бытовая, психологическая обусловленность свойств личности, проявляющихся в тех или иных обстоятельствах, причем индивидуальное может раскрываться на фоне типического и наоборот (например, Гамлет У. Шекспира - типичный человек конца эпохи Возрождения, но в то же время носитель присущих только ему качеств личности).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ

➤ разновидность литературного языка: один книжных стилей речи, являющийся инструментом художественного творчества и сочетающий в себе языковые средства всех других стилей речи (см. функциональные стили речи). Однако в Х. с. эти изобразительные

средства выступают в измененной роли: целью их использования становится создание художественного образа, эстетическое и эмоциональное воздействие на читателя.

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

➤ язык художественных произведений, словесного искусства. Отличается от литературного языка, обслуживающего различные сферы жизни общества и закрепленного литературной нормой в различных словарях и грамматиках, ориентированностью на поэтическое отражение действительности, на поиск изобразительных средств для выражения авторского замысла и особой художественной образностью.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Герасимова С.В. История и теория литературы. – М.: Изд-во Флинта, 2015.
2. Гришутин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. – М., 1998.
3. Кременцов Л.П. Теория литературы. Чтение как творчество: учебное пособие. – М.: Изд-во Флинта, 2017.
4. Крупчанов Л.М. Теория литературы: учебник. – М.: Флинта, 2015.
5. Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. – М.: Изд-во Флинта, 2015.
6. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2002.
7. Фесенко Э.Я. Теория литературы: учеб. пос. для вузов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2008.
8. Хализев В.Е. Теория литературы. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2009.
9. Эсалнек А.Я. Теория литературы: учебное пособие. – М.: Флинта, 2010.

Список ссылок на открытые ресурсы

1. <http://www.rubricon.com>
Энциклопедический ресурс
2. <http://grammar.ru>
Энциклопедический ресурс в составе портала «РУССКОЕ СЛОВО»
3. <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0>
Словарь литературоведческих терминов / Автор С.П. Белокурова, 2005.