

Министерство образования и науки Российской Федерации
Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова

Д. А. Карпов

ВВЕДЕНИЕ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Учебное пособие

Рекомендовано
Научно-методическим советом университета
для студентов, обучающихся по направлению Филология

Ярославль
ЯрГУ
2015

УДК 82(075)
ББК Ш40я73
К26

*Рекомендовано
Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного издания. План 2015 года*

Рецензенты:

Т. А. Тернова, доктор филологических наук,
доцент Воронежского государственного университета;
кафедра книжного дела ЯГПУ им. К. Д. Ушинского

Карпов, Денис Львович.

К26 Введение в литературоведение : учебное пособие
/ Д. Л. Карпов ; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова.
— Ярославль : ЯрГУ, 2015. — 108 с.

ISBN 978-5-8397-1052-8

Учебное пособие содержит теоретический материал по темам «Литературоведение как наука. Литература как вид искусства», «Композиция художественного произведения», «Язык художественной литературы», задания для самостоятельной работы, включает словарь литературоведческих терминов, списки литературы по литературоведческим проблемам и художественной литературы, рекомендованной к прочтению для самостоятельной работы по дисциплине.

Предназначено для студентов, обучающихся по направлению 45.03.01 (032700.62) Филология (дисциплина «Введение в литературоведение», цикл Б2), очной формы обучения.

ISBN 978-5-8397-1052-8

УДК 82(075)
ББК Ш40я73

© ЯрГУ, 2015

Пояснительная записка

Учебное пособие «Введение в литературоведение» предназначено для аудиторной и самостоятельной работы в рамках одноименного учебного курса, который в совокупности с дисциплиной «Введение в языкознание» знакомит студентов с основами филологической науки.

В настоящее пособие включены фундаментальные темы: «Литературоведение как наука. Литература как вид искусства», «Композиция художественного произведения» и «Язык художественной литературы», — необходимые не только для первого знакомства с наукой о литературе.

«Введение в литературоведение» занимает важнейшее место в системе обучения начинающего филолога, в рамках этой дисциплины студент получает знания об актуальной системе литературоведческих понятий, дополняя сведения, полученные в рамках школьного обучения, научается применять их в процессе литературоведческого анализа основных компонентов художественного текста, знакомится с классическими литературоведческими трудами, приобретает навыки комплексного анализа художественного текста.

«Введение в литературоведение» непосредственно связано с такими изучаемыми параллельно курсами, как «Введение в языкознание», «Введение в спецфилологию», «Введение в теорию коммуникации», «Литература и культура», «История русской литературы», «История мировой литературы», «История», «Философия».

Данная учебная дисциплина входит в систему пропедевтических курсов, имеющих особую важность, являющихся основой изучения всех последующих литературных и некоторых языковых и историко-культурных курсов.

Предлагаемое издание поможет студенту самостоятельно освоить теоретический материал курса, проверить полученные знания на практике, познакомиться с классическими трудами литературоведов, выстроить систему индивидуальной работы в рамках дисциплины. В пособие включены словарь основных литературоведческих понятий по разделам «Литературоведение

как наука. Литература как вид искусства», «Композиция художественного произведения» и «Язык художественной литературы», краткий перечень имен литературоведов, которых должны знать начинающие филологи, требований к зачету/экзамену.

В изложении материала автор опирался прежде всего на классические работы литературоведов, кроме того, была предпринята попытка включения некоторых проблемных теоретических вопросов, которые являются актуальными и недостаточно решенными. Надеемся, что студент-филолог самостоятельно попытается ответить на них, выразит свое мнение относительно «белых пятен» в теории литературы. Вместе с тем в стороне остаются некоторые трудные вопросы, которые будут решаться в рамках других литературоведческих, лингвистических и коммуникативных дисциплин.

Для определения направлений работы с художественной литературой представлен список примерных тем исследования.

При подготовке практических заданий и вопросов использовались материалы пособий: Введение в филологию : метод. рекомендации / сост. Т. Г. Кучина. — Ярославль : ЯГПУ, 2002; Пономарева, М. Г. Введение в литературоведение / М. Г. Пономарева, Д. Л. Карпов. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.

1. Литературоведение как филологическая дисциплина

1.1. Литературоведение как наука

Филология. Лингвистика и литературоведение. Семиотика. Знак. Означающее и означаемое. Вторичная знаковая система. Фигура. Основные литературоведческие дисциплины. Поэтика. Вспомогательные литературоведческие дисциплины.

Филология (букв. — «любовь к слову», от *philos* — люблю и *logos* — слово), совокупность гуманитарных дисциплин — лингвистических, литературоведческих, исторических, психологических и др., — изучающих историю и сущность духовной культуры человечества через анализ письменных текстов¹.

Как писал известный филолог и глубокий мыслитель Михаил Михайлович Бахтин, «текст является той *непосредственной действительностью* (действительностью мысли и переживаний), из которой только и могут исходить филологические дисциплины и филологическое мышление»², позже это повторялось уже относительно всех гуманитарных дисциплин, которые избрали текст основным инструментом анализа внутреннего и внешнего мира человека, микро- и макрокосма.

Из этого определения следует важнейшая мысль, ставшая основой всего творчества М. М. Бахтина и одним из постулатов науки XX в.: без текста невозможно никакое изучение человеческой культуры, включающей в себя его творчество, переживание, существование в социуме, историческое развитие и пр.³

Это довольно легко доказать.

Ясно, что для изучения литературы текст необходим — литературный текст.

Для изучения внутреннего состояния человека нам необходимо побеседовать с ним, задать ему определенные вопросы, тем

¹ См.: Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. Кожевникова и П. Николаева. М., 1987.

² Бахтин М. М. Проблема текста // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. С. 306–326.

³ См.: Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995.

или иным образом «выведать», что его тревожит, какие ощущения вызывают те или иные явления и вещи. В данном случае текст — это отражение человеческого сознания, его рассказ о себе, повествование о своем внутреннем мире.

Для определения, виновен или нет человек, нам необходимо знание традиции, передающейся изустно или запечатленной материально, или свода законов, регламентирующих определенные действия человека. И не странно, что законы так подробно комментируются — в них должно быть с точностью определено каждое слово, ибо это может стоить человеку жизни. И тут филология приходит на помощь юристу, т. к. комментирование и есть самый древний метод филологии.

Филология зарождалась как комментирование текстов. Сначала это были священные тексты, и посвященным, лишь люди ученые допускались к книгохранилищам, нужно было не только сохранять сами тексты (этим занимались переписчики), но также систематизировать знания о них, разъяснять их смысл. Таким образом наука о слове постепенно занимает важнейшее место в культуре человека — она сохраняет, накапливает и передает знания обо всем многообразии мира. С одной стороны, филология — это узкоспециальная область науки, объектом которой является литературное произведение, и она не вправе пренебрегать его конкретностью, с другой — это наука о понимании человеческого бытия, универсальное знание о мире, требующее от исследователя широкого кругозора. Сколь бы невозможным это ни казалось, профессиональный филолог обязан знать все, т. к. любые знания могут пригодиться для адекватной интерпретации разнообразных произведений словесного творчества. Философия, психология, социология, естественные и точные науки — все их объединяет изучение человека и его сознания, эти знания объединены в литературных текстах. Один из авторитетнейших русских филологов Сергей Сергеевич Аверинцев назвал филологию службой понимания, указав на безграничность этой науки, объединяющей все прочие сферы человеческого знания и бытия⁴.

⁴ Аверинцев С. С. Похвальное слово филологии. URL: <http://omiliya.org/article/pokhvalnoe-slovo-filologii-sergei-averintsev.html>

Все аспекты жизни человека отражены в языковом сознании человека, язык — это самый короткий путь к познанию мира и человека, поэтому, говоря об изучении литературного текста, мы должны понимать неразрывную связь между лингвистическими и литературоведческими дисциплинами, которые составляют основу филологии.

Лингвистика (языкознание) — это наука о естественном человеческом языке вообще и обо всех языках мира как его разновидностях. Лингвистика изучает происхождение, типологию, состав и уровни языка, т. е. то, что закреплено материально: звук, часть слова, предложение и пр.

Важной составляющей лингвистики является отрасль, выделенная в отдельную науку в XX в., — *лингвистика текста*, или транслингвистика, которая занимается описанием системы текста, определяет основные его категории, единицы его формы и содержания, устанавливает виды связи между отдельными его частями и правила выражения этой связи.

Литературоведение имеет дело с художественной речью, изучает язык в его эстетической функции, т. е. язык, преобразованный писателем. Автор во время написания художественного произведения как бы заново создает язык, устанавливает новые связи между языковыми единицами, за счет чего художественное слово приобретает новое значение, говорит о мире больше, чем то значение, которое закреплено за словом в лингвистическом словаре.

Обратимся к известному стихотворению русского поэта XIX в. М. Ю. Лермонтова «Благодарность»:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За мечь врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Обратите внимание, как изменяется значение слова «благодарность» в контексте лермонтовского стихотворения. «Большой толковый словарь русского языка» дает следующее толко-

вание этого слова: «1. Чувство признательности за сделанное добро, оказанное внимание, услугу... 2. Официальная положительная оценка труда, деятельности кого-либо как форма поощрения... 3. Вознаграждение, плата...». Но если мы вчитаемся в стихотворение, то станет понятно, что поэт не использует ни одно из приведенных значений. Значение слова в литературном произведении зависит от его окружения. В данном случае поэт включает слово «благодарность» в совершенно несвойственный ему контекст, окружая его словами явно антитетичными по смыслу — «мучения», «горечь», «отрава», «мечь», «клевета» и пр. Так слово получает противоположный смысл, не «благодарю», но «виню тебя во всех тех несчастьях, что мне пришлось пережить». И заключительные строчки стихотворения ярко подчеркивают это противоположное значение.

Или остановим внимание на стихе «За жар души, растроченный в пустыне». Как понять эту строку, если воспользоваться лишь прямыми значениями слов «жар» и «пустыня»? О какой «обширной засушливой области» идет речь? Каким образом растрчивает герой «сильно нагретый, горячий воздух»?

Слово в литературе не равно самому себе. Оно имеет некое дополнительное значение, это значение и называется значением *переносным*, не общеязыковым, индивидуальным, характерным для конкретного употребления.

Неравность слова себе в художественной литературе понимается как знаковое значение.

Знак — это «материальный, чувственно воспринимаемый предмет, действие или явление, выступающий в познании в качестве указания, обозначения или представителя другого предмета, события, действия, субъективного образования»⁵.

Из этого определения можно сделать следующее заключение: знак — это какой-либо материальный объект, воспринимаемый нами в действительности, который служит для обозначения чего-либо другого, т. е. это объект, сообщающий нам ту или иную информацию. Эта информация может быть различной по своему содержанию: предметной, смысловой, экспрессивной и т. д.

⁵ История философии: энциклопедия / сост., ред. А. А. Грицанов. Минск, 2002. С. 370.

Человек живет в мире знаков, множество из них мы даже не замечаем: мы переходим дорогу на зеленый свет, не задумываясь над тем, почему мы повинемся поданному нам знаку; мы переживаем, когда дорогу нам перебегают черная кошка, думая, что это принесет нам несчастья. Мы произносим слова, очень редко обращая внимания на то, почему определенный порядок звуков вызывает в нашем воображении тот или иной образ.

Русские ученые Юрий Михайлович Лотман и Борис Андреевич Успенский писали в одном из исследований культуры человека: «Любая реальность, вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая... Само отношение к знаку и знаковости составляет одну из основных характеристик культуры»⁶.

Знаки и знаковость (сущностное свойство любого знака) являются объектом изучения достаточно новой науки — *семиотики*. Эта наука изучает знаки и знаковые системы, способы общения с помощью символов и отношения символов друг с другом.

Выделяется несколько типов отношений в знаковых системах.

Семантика — референция знака, отношение его к тому, что он означает.

Синтагматика — отношение знаков друг к другу.

Прагматика — использование знака в коммуникации и его отношение к участникам коммуникации и соотношение со знаковой системой.

Таким образом, знаковая система — это сложное единство, члены которого связаны друг с другом отношениями различных типов, регулирующих значение знака, его сочетаемость и использование.

Как семантическое явление знак имеет две стороны: предметную и смысловую, или, в терминах семиотики, — означающее и означаемое.

Означающее — это материальный образ, который в данной системе соотносится с определенным значением.

Означаемое — это то значение, которое имеет знак.

⁶ Лотман М. Ю., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 343.

Соотношение знака в естественном языке исторически конвенционально, мы можем достаточно легко выделить пласт означающего и означаемого: сочетанием звуков «с-т-о-л» обозначается некоторая горизонтальная поверхность на опорах, служащая для размещения каких-либо предметов. Конвенциональность знака отчетливо проявляет себя в социальной сфере, эти знания приобретаются нами в процессе взросления, с жизненным и коммуникативным опытом: оставленная на стуле личная вещь означает, что это место уже занято (интересно сравнить подобные знаковые явления в мире животных), дорожные знаки регулируют передвижение транспорта и пешеходов, а их значения закреплены в правилах, из которых понятна однозначность изображений.

В художественной литературе соотношение означающего и означаемого несколько иное, т. к. оно не носит конвенционального, традиционного характера, значение художественного слово не закреплено лингвистическим словарем. Это неравенство языкового знака самому себе в художественной литературе Ю. М. Лотман описывает как вторичную моделирующую систему: «Литература имеет свою, только ей присущую систему знаков и правил их соединения, которые служат для передачи особых, иными средствами не передаваемых сообщений»⁷.

Вторичная моделирующая система — это упорядоченная система знаков, которые заимствованы ею у другой системы и наделены новым значением, в этом и проявляется такое свойство, как вторичность, это надстройка над естественным языком. Литература есть система, которая общается средствами естественного языка, но выстраивает их по другим законам⁸.

Обратимся к известному пушкинскому стихотворению «Пророк», которое начинается строками:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

⁷ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 30–31.

⁸ См. по проблеме: Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия / автор-сост. Н. Д. Тмарченко. М.: РГГУ, 2001.

Вновь обратим внимание на образ «пустыни». Если в стихотворении М. Ю. Лермонтова, как уже было указано, прямой смысл слова «пустыня» как бы стирается, подменяется другим, от него остается лишь эхо, благодаря которому мы восстанавливаем конкретное контекстуальное значение, то в тексте А. С. Пушкина два значения как бы сливаются. Поэт рисует живую картину: путника, томимого жаждой, уставшего, но бредущего по пустыне к своей цели, — и в то же время читатель понимает, что эта картина — метафора, она имеет и другое значение, скрытое за прямыми, словарными значениями слов. Как и у М. Ю. Лермонтова, в «Пророке» пустыня — это жизнь человека, а не только засушливое пространство. Новое значение как бы надстраивается над значением естественного языка. Оно оказывается вторичным по отношению к нему. Из таких вторичных значений и вырастает язык художественной литературы.

Между означаемым и означающим в языке литературы всегда образуется некоторое пространство, «зазор», как его называет французский литературовед Жерар Женетт, который, в частности, пишет, что в классических текстах «между буквой и смыслом, между тем, что поэт *написал*, и тем, о чем он *думал*, образовался зазор, пространство, имеющее, как и всякое пространство, форму. Эта форма называется *фигурой*, и фигур должно быть столько, сколько найдется форм для пространства, заключенного между линией означающего и линией означаемого, которое, разумеется, и само есть означающее, но только считается буквальным выражением»⁹.

Фигура есть некоторое отступление от повседневного значения, от узуального употребления, и в то же время это есть новое употребление, которое как след будет тянуться за словом, приобретшим свое новое понимание.

Это говорит и о еще одной важной стороне литературного материала — языке. Он является не только средством, но и предметом описания. Сам язык дает свои выразительные средства художнику, который способен сделать из них шедевр, исключительно в формальном понимании, с помощью синтаксиса, лексики, фонетики и т. д.

⁹ Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 206.

Таким образом, знаковая природа языка помогает определить художественную литературу как особый язык, требующий и определенного способа понимания, дешифровки.

Осмысление способа понимания и методы анализа литературного произведения — предмет филологической науки *литературоведения*.

Термин «литературоведение» стал широко употребляться примерно с 1924–1925 гг.; до него использовалось понятие «история литературы». Постепенное углубление задач, стоящих перед исследователями художественной литературы, повело за собой усиленную дифференциацию внутри этой дисциплины. Сформировалась теория литературы, или поэтика, появились вспомогательные дисциплины. Вместе с теорией литературы история литературы включилась в общий состав «науки о литературе», или «литературоведения».

В настоящий момент работа литературоведа — это *поле многообразных явлений*: генезис художественного произведения, структура произведения (выявление составляющих и их значения), философское содержание, функционирование произведения в общественной сфере, место произведения в истории литературы и культуры и т. д.¹⁰

Одна из основных задач литературоведа — выяснить значение художественных образов, созданных писателями, что нельзя сделать без изучения общих закономерностей литературного искусства, эпохи создания произведения, мировоззрения автора, структурных связей элементов текста, интертекстуальных связей.

В настоящий момент литературоведение находится на этапе интеграции знаний о тексте, включения в литературоведческие работы сведений из других областей (точных и естественных наук), появляется много смежных дисциплин: социология литературы, психология литературного творчества; — появляются методы пограничной зоны нескольких сфер знания, примером такого взаимодействия может служить биопоэтика.

В настоящее время литературоведение представляет собой целую систему дисциплин, каждая из которых имеет свой пред-

¹⁰ См.: Лихачев Д. С. О филологии. М.: Высшая школа, 1989.

мет, методы, рассматривает литературное произведение с особой точки зрения.

Передовым отрядом, как называет ее Александр Григорьевич Цейтлин, литературоведения является литературная критика¹¹. *Литературная критика* — основной раздел литературоведения, искусство оценивать современное произведение с позиций современного читателя, развития и требований общества.

Литературного критика прежде всего интересует современный литературный процесс: авторы, печатающиеся в литературных журналах, выступающие на литературных собраниях, издательский процесс, литературные сообщества и борьба. Чаще всего критик обращает внимание не столько на форму литературного произведения, сколько на его содержание, на отражение современной действительности. Само слово «критика» происходит от древнегреческого *κριτικὴ τέχνη* — «искусство судить, разбирать». Конечно, критик опирается на весь литературный опыт: он должен судить не только об эстетических качествах произведения, но и о его новизне, связях с предшествующими традициями и современными тенденциями.

Литературный критик видит ситуацию изнутри, он участник литературного процесса, что, с одной стороны, облегчает его задачу, т. к. перед ним разворачивается литературная картина эпохи, с другой стороны, его работа осложняется тем, что он должен оперативно реагировать на изменения в литературном и культурном поле своего времени. Основные жанры критика — рецензия, обзор, эссе, полемическая статья. Критик берет на себя ответственность за суждение о литературе, которая только формируется, существует как явление живое, развивающееся. Конечно же, на литературном критике лежит ответственность за судьбу книги в современном литературном процессе.

По названным причинам литературная критика еще не является в полной мере научной областью — наука обращается к явлениям, целостность которых служит одним из факторов объективности и адекватности суждений.

¹¹ Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / глав. ред. А. А. Сурков. М., 1963–1978.

Для того чтобы литературный факт стал полноценным предметом исследования, по мнению Вадима Соломоновича Баевского, требуется 20–30 лет, только по прошествии этого срока можно подробно и точно разобраться в историческом контексте, в который вписано произведение, оценить его с точки зрения «истории», отвлечься от идеологической борьбы эпохи¹². Литературное произведение в исторической перспективе является предметом изучения *истории литературы*, которая, таким образом, повторяет, углубляет и исправляет выводы критики, уточняя ее исследовательский метод.

Если критика рассматривает литературное произведения «в обстановке текущего дня», то история литературы рассматривает его на расстоянии, что позволяет заметить то, что ускользает от взгляда участника литературной жизни определенной эпохи. Конечно же, с другой стороны, от историка литературы ускользают те особенности произведения, которые живо воспринимает в нем критик-современник, поэтому так важно для историка воссоздать историко-культурный контекст произведения, чтобы уточнить его содержание, понять генезис тех или иных художественных образов, идей, смыслов. Таким образом, историк литературы имеет возможность и вынужден обращаться к более широкому контексту произведения, к биографии автора, которая часто является скрытой от критика, архивам, которые могут рассказать о «творческой лаборатории» автора, текстологическому анализу, т. е. сравнению разных редакций произведения, которые также помогают понять творческий процесс и проследить динамику авторского замысла, что очень важно для понимания окончательной редакции текста.

На протяжении всего XX в. говорили об уходе от истории литературы, представленной в виде «анекдотов» из жизни писателей, и переходе к литературной истории, которая должна изучать произведения в историко-литературном контексте, в связях с исторической и культурой ситуацией, отношения автора и читателя, социум, литературный вкус, манеру, политику и религию, моду определенной эпохи.

¹² Баевский В. С. Из истории русской поэзии: 1730–1980. Компендиум. М.: Новая школа, 1996.

С начала XX в., который славен своими достижениями не только в точных науках и естественно-научной сфере, но и в гуманитарной, стали говорить об истории литературы не как истории отдельных авторов и произведений, а как истории литературных форм, их трансформации, постепенной сменяемости. С этой точки зрения важен историзм формы: постепенное изменение творческих методов и средств художественного языка, изменение жанровых канонов и выбор жанров в определенную эпоху.

Критика и история литературы представляют собой практическую лабораторию литературоведения, но они должны подкрепляться фундаментальными знаниями о филологической науке, особенностях литературного искусства, свойствах художественного текста. Этими важнейшими для понимания литературного произведения вопросами занимается *теория литературы*.

Теория литературы — основная литературоведческая дисциплина, изучающая природу литературного творчества, его функции, общие закономерности развития, методологию его познания. Теория литературы вырабатывает терминологический аппарат науки о литературе, методы анализа и интерпретации художественного текста, исследует исторические изменения теоретических взглядов и норм наук о литературе.

В последнее время теорию литературы все чаще называют *поэтикой*, но, видимо, поэтика более узкое, специальное понятие, это наука о строении литературного текста и языке художественной литературы.

Поэтика имеет три раздела, каждый из которых отвечает за определенную сферу знания о литературном произведении: *общая, описательная и историческая поэтика*¹³.

Общая поэтика — раздел науки о литературе, который отвечает за изучение законов построения литературного произведения, способов воплощения писательского замысла, закономерностей отношений содержания и формы литературного произведения.

Описательная поэтика сосредоточена на характеристике структуры отдельных произведений и нацелена на выявление за-

¹³ См.: Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008.

кономерностей отношений содержания и формы, создание «модели», описывающей эстетические свойства произведения. Описательная поэтика стремится к целостности представления о литературном произведении.

Историческая поэтика исследует изменение, смену и развитие отдельных приемов на протяжении всей истории существования литературы, изучает литературные эпохи и законы, которые обуславливают конкретный творческий процесс.

Из сказанного можно сделать вывод, что основные проблемы теории литературы — методологические: специфика литературы, литература и действительность, генезис и функция литературы, содержание и форма в литературе, критерий художественности, литературный процесс, литературный стиль, художественный метод в литературе.

Итак, основными литературоведческими дисциплинами являются литературная критика, история литературы и теория литературы.

Но это, безусловно, не исчерпывает всего разнообразия наук о литературе. Существуют также *вспомогательные литературоведческие дисциплины*.

С их помощью филолог получает и сохраняет дополнительные знания о тексте, «расширяет научный горизонт исследования».

Так, описанием книг и рукописей занимается *библиография*, предоставляющая сведения об издательствах и изданиях, описание книг, что позволяет облегчить ознакомление с ними; *палеография* помогает исследовать и систематизировать рукописи, установить время и место их создания, понять неразборчивые места; наука *текстология* помогает разобраться в авторских редакциях текстов, изучает историю их создания, пытается устранить искажения и пропуски в окончательном варианте, занимается установлением подлинности и авторства; *архивоведение* помогает систематизировать материал, относящийся к эпохе создания произведения, сохранить автографы писателей, документы, связанные с их жизнью и эпохой.

Задания для самостоятельной работы

1. Приведите пять примеров нелитературных знаков. Выделите означаемое и означающее.

2. Назовите по пять современных российских и зарубежных литературоведческих работ, которые можно отнести к историко-литературным, литературно-критическим и теоретическим. Опишите проблематику одной из каждой группы.

3. Из «Литературного энциклопедического словаря» выпишите определения вспомогательных литературоведческих дисциплин.

1.2. Литература как вид искусства

Литература. Текст. Художественная литература. Классификация искусств. Художественная условность. Художественный образ.

В течение многих веков под литературой, или, иначе, «словесностью», разумели все памятники устного и письменного творчества человека, в каких бы областях общественной и социальной деятельности и знания оно ни проявлялось. В состав литературы в одинаковой степени включали и сборники древнерусских государственных законов («Русская правда»), и феодальные нормы семейного права и быта («Домострой»), и исторические хроники, и летописи, политические речи, религиозные проповеди, философские сочинения и мн. др.

Современному обществу сложно представить жизнь без литературы, тем более если понимать ее в самом широком смысле слова — все существующие печатные или рукописные тексты.

Именно текст давно, тысячелетия назад, стал основой культуры. Культуры буквы.

Профессор Гарри Левин говорит: «Термин "литература", предполагающий использование письменного алфавита — литер, — подразумевает, что произведения словесного художественного творчества распространяются посредством письма и чтения».

Эпоха примерно с VIII в. до н. э. по XX в. — это эпоха книги.

Литература (текст) — не только неотъемлемая часть культуры, она — основа ее. Появление первой глиняной книги произвело переворот в мире не потому, что появился новый материальный объект, но потому, что появился новый способ хранения информации.

Казалось бы, какая разница? Но книга изменила сознание человека — это был первый шаг к облегчению участи человеческого мозга, который привык самостоятельно хранить всю информацию, проходящую сквозь него, отсеивая нужное, значительное, ценное, понравившееся и пр.

Древнее общество, как это ни странно, было традиционным не потому, что строилось на первобытных взглядах на социум и мораль: в древние эпохи человек принимал те воззрения, которые ему передавались изустно, для него существовал только один источник информации — старейшина, вождь, родитель, так создавался родоплеменной строй, закрытое общество, как называют его социологи.

Именно алфавит стал тем элементом в истории человечества, который изменил ее ход, изменил соотношение сил в мире. Культура, которая создала азбуку первой, заняла главенствующие позиции.

Ответ на вопрос «почему?» очень прост. Закрепив свои законы материально, цивилизация могла транслировать их на другие территории. Так стало с религиями. Почему их в конечном итоге оказалось такое ограниченное количество? Потому что сакрализация первых текстов, которые имели религиозную или юридическую функцию, сделала их авторитетными не только в обществе, их породившем, но и у соседей. И мистификация буквы сделала свое дело — текстам стали верить.

Библия (греч. βιβλία — мн. ч. от βιβλίον — «книга») — собрание священных текстов.

Écriture (фр.) — письмо (действие), письменность; 2) почерк; 3) делопроизводство, деловые бумаги, письма; счета; 4) бухгалтерская запись; 5) документ; 6) писание. l'Écriture (Sainte), les (Saintes) Ecritures — Священное писание.

Вспомним главный принцип магии — управление объектом с помощью его замены предметом, метафорически или метонимически связанным с ним. Кукла вуду, часть одежды, ногти, волосы и пр.

Письмо — это способ закрепить, привязать любое явление, конкретное или абстрактное, к материальному объекту. В понимании дикаря это самая развитая магия, ей не преграда ни время, ни пространство.

Письмо — знаковая система фиксации речи, позволяющая с помощью начертательных элементов передавать речевую информацию на расстоянии и закреплять ее во времени.

До сих пор текст имеет не всегда сакральное, но наиважнейшее значение в человеческом обществе.

Художественная литература же стала одним из основных видов искусства, непосредственно связанным с книгопечатанием, средством передачи культурной информации от народа к народу, из поколения в поколение.

Конечно, для того чтобы понять художественное произведение, следует узнать его свойства.

Литература — один из древнейших видов искусства, природа литературного творчества давно является важнейшим предметом изучения философии и эстетики, которые размышляют над особенностями художественных средств, материала, творческих методов словесного искусства.

Традиционно искусства классифицируются на основе материального средства создания художественного образа, которое лежит в их основе. Для создания картины художник использует краски, музыкант — звуки, писатель — слово. Каждое искусство обладает своим средством изображения. На основании этих материальных носителей образности осуществляется деление искусств на виды.

Так, Георг Вильгельм Фридрих Гегель выделяет пять искусств, которые называет великими: архитектуру, скульптуру, живопись, музыку и литературу.

Эти виды делятся на два класса — изобразительные и экспрессивные. Изобразительные искусства изображают единичные предметы и явления жизни, отличающиеся своей конкретикой, зримостью, «материальностью», к ним относятся прежде всего живопись и скульптура¹⁴.

Экспрессивные искусства прежде всего направлены на выражение чувства, ощущения, настроения, они характеризуются большей степенью обобщения, чем первые. Самой высокой степенью экспрессивности характеризуется музыка.

¹⁴ Борев Ю. Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002.

Традиционно, вслед за Фридрихом Шеллингом, немецким философом-романтиком, литературу относят к искусствам изобразительным, т. к. с помощью слова она рисует конкретные образы, предлагая отдельные картины действительности и целые сюжеты, охватывающие значительное пространство и время.

Несколько другой принцип классификации искусства предложил Готхольд Лессинг, немецкий философ-просветитель. Он разделяет искусства по формальным признакам на пространственные и временные. Интересно, что Лессинг связал сущностный признак искусств не только с материальным носителем и формой отображения действительности — он учел и фактор восприятия художественного произведения. Так, философ выделяет два полюса своей классификации: живопись и литературу, которую он соответственно традиции XVIII в. называет поэзией, понимая под этим наименованием не только лирические, но и произведения других родов: первая для изображения пользуется «телами и красками, взятыми в пространстве», вторая — «членораздельными звуками, воспринимаемыми во времени». Лессинг определяет особенности принципа отображения действительности в художественном образе того и другого искусства: в живописи «знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга», в поэзии «знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности». По мнению философа, предмет живописи есть тела с их видимыми свойствами, а предмет поэзии — действия, при этом можно говорить как о внешних действиях (событиях), так и о внутренних (переживаниях).

Способность литературы изображать внешнее и говорить о внутреннем делает ее особенным видом искусства. Литературное произведение имеет конкретное материальное воплощение в звуке, слове, оно письменно зафиксировано, в то же время постигается оно лишь в процессе понимания, интеллектуального усилия. Нельзя взглянуть на книгу и узнать, о чем она, кто ее герои, какие события в ней описываются, о каких чувствах говорит автор. Картину или мелодию мы увидим или услышим, мы вос-

примем их, их материальность равна их содержанию, расположение объектов, их соотношение, минорное или мажорное звучание, длительность и сила звука — все это дает нам представление о передаваемом автором сообщении.

Мы можем услышать чтение литературного произведения, почувствовать его ритм, проследить движение речи, но это не обеспечит его понимания. Литература оживает, лишь взаимодействуя с читателем, его сознанием, воображением, чувством, переживанием. Благодаря этому возможности литературы как вида искусства оказываются едва ли не безграничными: все, что заключает в себе богатый мир человека, способно в той или иной степени воплотиться в словесном творчестве, в этом смысле литература — универсальный вид искусства, ей подвластно время (от прошлого до будущего), пространство («Из Москвы в Нагасаки, из Нью-Йорка на Марс»), материальная действительность и чувственный мир человека. Виссарион Григорьевич Белинский, один из самых влиятельных русских критиков XIX в., писал о литературе: «Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого оно проявляется... Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств»¹⁵.

Материальное средство образности литературы — язык, который, в свою очередь, является отображением нашего сознания, инструментом его формирования. Как уже говорилось, литературное произведение имеет свой язык, который как бы уклоняется от принятой языковой нормы, играет с нашим представлением о мире, формируя таким образом новые представления, даже чувства и мысли. Литература — это искусство смысла. В то же время языковая форма является очень выразительным

¹⁵ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. Статьи и рецензии. 1841–1845. М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948.

средством изображения: читатель поддается плавному течению пушкинских ямбов, погружаясь в мир спокойного, вдумчивого течения жизни, легкой грусти и философской тишины, и его будоражит отрывочная, рубленая фраза В. Маяковского, вызывающая в читателе сильное, интенсивное чувство. В тяжелом языке Ф. М. Достоевского чувствуется запутанность героя в жизни, в своих мыслях, испуг перед той бездной, которая открывается в человеке. В длинной фразе Л. Н. Толстого мы видим мысль, пытающуюся охватить весь мир, высказать что-то очень важное о нем. Литература — это игра словами, театральное представление, которое разыгрывается в нашем сознании¹⁶.

Безусловно, восприятие литературы, создающей художественный мир, совершенно иное, нежели наше восприятие действительности, поскольку литература имеет свойства, характерные для любого вида искусств¹⁷.

Одним из основных свойств искусства является *условность* — главный принцип художественной изобразительности, обозначающий нетождественность художественной реальности жизненной действительности, художественного образа — объекту воспроизведения. В современной эстетике различают *первичную*, *вторичную* и *канонизированную* условность — в зависимости от меры правдоподобия образов, открытости художественного вымысла и его осознанности (в разные исторические эпохи).

Первичная условность есть сущностный признак искусства, неотделимого от условности. Следовательно, первичной условностью обладает любое произведение искусства, т. к. изображаемое не равно самой жизни, искусство никогда не повторяет действительность буквально, это принципиально невозможно: произведение искусства завершено и замкнуто в своей завершенности, а действительность бесконечна и разнообразна. Первичная условность — это установка произведения на правдоподобие, допускающая определенные отступления от него. Отступления диктуются самой природой искусства, воспроизводящего всегда ограниченный отрезок действительности. Часто это

¹⁶ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

¹⁷ Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996.

воспринимается как череда случайностей. Примером может служить влюбленность Онегина в Татьяну в конце романа А. С. Пушкина, за что роман критиковал В. Г. Белинский в известной статье, посвященной «Евгению Онегину».

Вторичная условность — демонстративное и сознательное нарушение художественного правдоподобия произведения. Истоки, типы ее проявления многообразны.

- Открытые приемы обнаружения художественной иллюзии (ироническая вариативность повествования в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» Л. Стерна, в «Страннике» А. Ф. Вельтмана; обращение к зрителям у Аристофана, в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, принципы эпического театра Б. Брехта).

- Нарушение пропорций, комбинирование и акцентирование каких-либо компонентов художественного мира (фантастика, гротеск).

- Нарушение временных и пространственных отношений (внезапные перемещения, «потусторонние» миры).

- Одушевление неживого или овеществление живого («Нос» Н. В. Гоголя).

- «Магический реализм» (обращение к легендам и мифам, вплетение в материю художественного произведения мифического, мистического (произведения Г. Г. Маркеса)).

Канонизированная условность — совокупность устойчивых приемов эстетического выражения представления о действительности в искусстве определенных эпох или наций. Канонизированная условность автором и читателем воспринимается не как условность, а как эстетическая норма, объективная данность, узаконенная художественным сознанием данной эпохи или народа (например, обратная перспектива в иконописи, крест над полками Владимира, мстящего за своих братьев Бориса и Глеба, в «Поучении» В. Мономаха, ангел, принесший щец Аввакуму, жанрово закрепленная условность басни).

Исходя из понятия об условности необходимо сказать о специфическом инструменте художественной литературы — образе.

Художественный образ — универсальная категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности¹⁸.

Художественный образ соотносится с внехудожественными явлениями, с его помощью можно постигать реальный мир, т. к. художественное никогда не утрачивает связи с реальным, оно всегда есть слово о мире и о человеке, но искусство моделирует действительность, создавая необычные и неповторимые миры.

Художественный образ — это индивидуальное творение художника, с одной стороны, с другой — это отражение действительности. Сам образ есть часть действительности (как строение архитектора, скульптура, картина).

В то же время образ никогда не смешивается с реальными объектами, т. к. исключен из эмпирического пространства и времени. Искусство творит свой континуум, художественный образ принадлежит иллюзии. Он одновременно и реальный и идеальный. С одной стороны, образ отражает действительность, выражая «в единичном, преходящем, случайном — сущностное, неизменно-пребывающее, вечное»¹⁹. С другой — образ нагляден, он передает представление о предмете во всей целостности, единстве. В отличие от науки искусство не фрагментирует мир, предлагая концептуальную, наполненную смыслом модель мира и бытия.

Вследствие своей невещественности литературный образ менее нагляден, но способен сопрягать с высокой степенью произвольности (но не случайности) далекие друг от друга понятия, находя связь между явлениями, предметами, «проникая в тайны бытия».

Даже используя конкретно-изобразительную лексику, поэт, как правило, воссоздает не зримый облик предмета, а его смысловые, ассоциативные связи:

Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого

¹⁸ Борев Ю. Б. Эстетика.

¹⁹ Литературный энциклопедический словарь. С. 256.

Ты далека,
И все твое —
От неизбежного.

О. Э. Мандельштам

Стихотворение Осипа Мандельштама как нельзя лучше иллюстрирует это свойство художественной словесности. Обратите внимание на объект описания: он достаточно конкретен — это описание женщины, перед нами портрет, но как легко поэт уходит от конкретности детали к бытийным ассоциациям, портрет словно растворяется в мире, движется от конкретного к трансцендентному, непонимаемому — «неизбежному».

Так, художественный образ сочетает в себе на первый взгляд взаимоисключающие качества — материальность, реальность, абстрактность, идеальность.

Задания для самостоятельной работы

1. Напишите эссе на тему «Письмо и письменность в век Интернета».

2. Приведите по три примера каждого вида условности. Можно ли сказать, что тот или иной вид условности характерен для определенной эпохи?

3. Из «Литературного энциклопедического словаря» выпишите классификации художественного образа. Приведите пример каждого вида образа.

4. Классифицируйте художественные образы в соответствии с тремя классификациями:

А. *Илья Ильич Обломов.*

Б. *Гамлет.*

В. *Фарфор и бронза на столе...*

Г. *В трюмо испаряется чашка какао...*

Д. *В пустыне мрачной я влачился...*

2. Композиция художественного произведения

2.1. Структура и композиция художественного текста

Композиция. Структура. Архитектоника. Форма и содержание. Содержательность художественной формы. Материал. Композиция внешняя. Композиция внутренняя. Компонент композиции. Уровни композиции.

Композиция (от латинского *componere* — «складывать, строить») — взаимное расположение и соотнесенность изображаемого и изображающих художественно-речевых средств, «система соединения знаков, элементов произведения».

Композицию называют «венцом формы», именно композиция позволяет автору точнее выразить свою мысль, а читателю — адекватно понять произведение. Композиция отвечает за «порционирование» смысла и расстановку смысловых акцентов в художественном произведении. В живописи и архитектуре, откуда и перешло понятие композиции в литературоведение, композиция понимается как соединение различных частей произведения. В литературном произведении, которое, как уже было сказано, имеет сложную художественную природу, объединяя материальное и духовное, композиция выглядит несколько сложнее, чем просто соотнесение частей произведения. Художественный мир литературного произведения состоит из различных компонентов — словесных образов, представляющих различные аспекты и объекты действительности; целостность и единство всех образов и связей между ними составляют композицию художественного произведения. Традиционно композицию характеризуют как обобщающий элемент произведения, включающий в себя все элементы и уровни художественного произведения.

В XX в. на смену понятию композиции приходит понятие *структуры* художественного текста.

Структура — это особая организация, взаимоотношение элементов текста, при котором изменение одного из них влечет за собой изменение остальных²⁰.

Становится понятным, что композиция — понятие смежное с понятием структуры, оно толкуется как расположение и соотношенность компонентов формы, т. е. построение произведения, обусловленное его содержанием и жанром.

Можно сказать, что композиция — это традиционное наименование формы произведения, структура — более современное. Хотя некоторые теоретики видят отличие этих понятий, сужая понятие композиции²¹.

Необходимо отметить, что с понятием композиции также соотносится и понятие *архитектоники*, которое в некоторых трудах служит синонимом понятия композиции. Но в XX в. в трудах М. М. Бахтина эти понятия были разведены: «Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и проч. ... это формы эстетического бытия в его своеобразии.

Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный... характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание.

Содержание архитектурной формы является эстетическим объектом, в отличие от внешнего произведения»²².

Из определения М. М. Бахтина ясно, что архитектоника — это композиция идеи художественного бытия. Как библейский бог-творец наделяет создаваемый им мир некоторой идеей, так и художник воплощает в художественном мире своего произведения некоторое отражение идеи мироздания. Эта идея во всей ее сложности, целостности, единстве конфигураций значений и ас-

²⁰ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998.

²¹ См., например: Тamarченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2004.

²² Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 278.

социативных связей является архитектуроникой произведения, которая для своего выражения требует конкретной композиции, т. е. формы.

С учетом разделения понятий «композиция» и «архитектоника» становится понятным, что композиция — это особое сочетание и взаимосвязь элементов художественной формы: художественных приемов, порядка расположения отдельных частей, переходов между ними, их связности, различных отношений (сопоставления, противопоставления, подобия и пр.). Композиция художественного — сложное единство взаимозависимых компонентов, которое подчинено единому художественному замыслу.

Другими словами, композиция — это упорядоченность формы, но нужно помнить, что эта форма содержательна.

Разделение формы и содержания — традиционная для науки абстракция, в литературоведении тоже принято разделять форму художественного произведения и его содержание, идею и стиль, элемент структуры и его значение. Во многих случаях это облегчает анализ текста, подходы к его пониманию. Но исследователь никогда не забывает, что форма и содержание — неделимое единство.

Форма и содержание служат для разделения внешнего и внутренних аспектов произведения, следует признать, что это лишь абстрагирование от реальной ситуации, ибо в реальности форма и содержание неразрывно связаны.

Смысл должен каким-либо образом быть выражен, без выражения он не может достичь «другого», для передачи сообщаемого выбирается адекватная содержанию форма. Но, чтобы передать свою мысль наиболее точно, я должен воспользоваться адекватной этому содержанию формой, т. е. формой, которая бы в точности отразила мою мысль, передала ее с минимальными искажениями адресату. Отсюда следует, что в самой форме скрыто содержание, в одной конкретной комбинации, если эту комбинацию изменить — изменится содержание.

В своих размышлениях мы подходим к некоторому парадоксу: форма зависит от содержания, является вторичной, но она является прямым условием существования содержания. То есть ее вторичность не является второстепенностью. В своей значительности форма и содержание равны. Нельзя написать произведение,

отличающееся прекрасной, высокой идеей, заключив его в сырую, недоработанную форму. Нет в искусстве прекрасной формы, которая бы являлась бессодержательной. Даже абстрактное искусство, отличающееся сложностью, нелогичностью, иррациональностью формы, выражает определенное содержание, чувство: это может быть целая концепция мироздания, воплощенная в супрематических картинах Казимира Малевича, а может быть странная, неясная эмоция, переживаемая художником у пустого холста, как в произведениях Роберта Раймана.

По мысли немецкого философа XIX в. Георга Вильгельма Фридриха Гегеля, в произведении искусства содержание и его воплощение максимально соответствуют друг другу: конкретная художественная идея «носит в самой себе принцип и способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму». В самой художественной идее уже есть требование определенной формы, по-иному сама идея не существует.

Эти обобщения были предварены романтической эстетикой. «Всякая истинная форма, органична, то есть определяется содержанием художественного произведения», — писал Август Шлегель. Английский поэт Сэмюэл Тейлор Кольридж утверждал: «Легче вынуть голыми руками камень из основания египетской пирамиды, чем изменить слово или даже его место в строке у Мильтона и Шекспира... без того, чтобы не заставить автора сказать иное или даже худшее... Те строки, которые могут быть изложены другими словами того же языка без потери для смысла, ассоциаций или выраженных в них чувств, наносят серьезный ущерб поэзии»²³.

Есть интересное воспоминание о Льве Толстом, который не очень любил говорить о своем творчестве и искусстве вообще. Как-то известный критик Николай Николаевич Страхов попросил писателя рассказать, о чем же его роман «Анна Каренина», на что Толстой ответил: «Чтобы рассказать, о чем этот роман, мне надо написать его еще раз». Из примеров видно, насколько важна и незаменима форма художественного произведения, нельзя, изменив форму, сохранить прежнее содержание. Нельзя пересказать произведение, не исключив из него не-

²³ Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Академия, 2009.

которых эпизодов, не забыв каких-либо деталей, не поменяв местами какие-либо события, а это значит, что связь между элементами произведения будет нарушена, перед нами предстанет совсем иная конфигурация формы, а следовательно, и содержание. Именно поэтому в XX в. возникает такое понятие, как *содержательная форма*.

Элементы композиции произведения: сюжет, персонаж, деталь — выбираются художником не произвольно, их конфигурация соответствует некоторой исходной ситуации, которая и подтолкнула автора на создание того или иного произведения. Так, Ф. М. Достоевский находит в криминальной хронике заметку об убийстве, что подталкивает его к написанию известного романа; А. С. Пушкин слышит анекдот о петербургском наводнении и создает поэму «Медный всадник» и пр. Художественное произведение всегда есть обобщение и переработка жизненного *материала*. Под материалом следует понимать «все то, что поэт взял как готовое — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения»²⁴.

Таким образом, можно сравнить художественное произведение с ораторской речью, как она представлялась еще античным риторам, выделявшим три компонента высказывания:

1. Материал — предмет, которому будет посвящена речь.
2. Расположение этого материала (создание некоторой композиции).
3. Воплощение материала в таких словах, с использованием таких средств, которые произведут нужное оратору впечатление на слушателя.

Таким образом, целостность, единство и связность — это главные качества хорошего произведения словесного искусства, залог его успеха и понимания читателем или слушателем.

²⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. С. 186.

Нельзя не согласиться с Ю. М. Лотманом: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стенах, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — ее реализация»²⁵.

Композицию принято разделять на *внешнюю* и *внутреннюю*.

Внешняя композиция — это членение текста на отдельные единицы. Границы каждой такой единицы четко заданы — это том, глава, часть, явление, абзац, эпилог, посвящение и т. д. Внешняя композиция — это способ «порционирования» смысла, с помощью которого указывают на объединение или, наоборот, контраст элементов текста. С помощью внешней композиции выделяются основные смысловые части.

Очень показателен в этом аспекте «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова: роман делится на большие куски не только графическим членением (по главам), но и отдельными сюжетами и разными повествователями. Таким образом Лермонтов дает представление читателю о разных состояниях, ипостасях героя своего времени, отделяя их, позволяя нам осмыслить каждый эпизод. Заклучая же все «повести» в общую повествовательную рамку, автор направляет нас к соединению всех частей характера Печорина, открывая первый в русской литературе сложный психологический портрет. Так Лермонтов ведет читателя по своему повествованию, совершенно точно давая понять, где необходимо заострить внимание.

Абзацное членение также может многое дать для понимания текста. С этой точки зрения интересна проза филолога Виктора Борисовича Шкловского, русского формалиста, литературоведа, писателя. В «ZOO, или письмах не о любви, или третьей Элоизе» Шкловский пишет:

Как много слов запрещено!

По существу говоря, все хорошие слова пребывают в обмороке.

²⁵ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 19.

Запрещены цветы, луна, глаза и целые ряды слов, говорящих о том, что приятно видеть.

А мне бы хотелось писать, как будто никогда не было литературы. Например, написать «Чуден Днепр при тихой погоде».

Здесь 4 абзаца. Мысль у Шкловского оказывается дискретной, автор представляет читателю не просто целую мысль, а отдельные ее элементы, — на каждый обращая особое внимание, делая акцент на мельчайших деталях, чтобы с предельной точностью показать, как строится его мысль.

И совсем другое можно увидеть у Л. Н. Толстого. Мысль Толстого грузна, всеобъемлюща. Толстой — философ. Ему надо сказать весомо, чтобы поверили, — убедить, привести тезис и тут же доказать, показать человека и тут же объяснить, почему он думает так или иначе: «Когда 21-го октября его генерал выразил желание послать кого-нибудь в отряд Денисова, Петя так жалостно просил, чтобы послать его, что генерал не мог отказать. Но, отправляя его, генерал, поминая безумный поступок Пети в Вяземском сражении, где Петя, вместо того чтобы ехать дорогой туда, куда он был послан, поскакал в цепь под огонь французов и выстрелил там два раза из своего пистолета, — отправляя его, генерал именно запретил Пете участвовать в каких бы то ни было действиях Денисова. От этого-то Петя покраснел и смешался, когда Денисов спросил, можно ли ему остаться. До выезда на опушку леса Петя считал, что ему надобно, строго исполняя свой долг, сейчас же вернуться. Но когда он увидел французов, увидел Тихона, узнал, что в ночь непременно атакуют, он, с быстротою переходов молодых людей от одного взгляда к другому, решил сам с собою, что генерал его, которого он до сих пор очень уважал, — дрянь, немец, что Денисов герой, и эсаул герой, и что Тихон герой, и что ему было бы стыдно уехать от них в трудную минуту».

Толстой мыслит эпически, весь его мир — это цепь причинно-следственных связей, и каждое событие у него связано с предшествующим и последующим, поэтому его абзац грузен.

Такие компоненты, составляющие стиль писателя, оказываются очень важны при анализе произведения, мы зачастую не замечаем их, говоря о главных персонажах, метафорах, дета-

лях и пр. А внешняя композиция — это такой же голос автора, дающий нам понятие о мире, который перед нами раскрывается.

Внутренняя композиция состоит из различных компонентов художественного текста.

«Компонент как термин поэтики в учении о литературной композиции обозначает такие части произведения, которые могут быть выделены как существенные для его... состава»²⁶. К компонентам традиционно относятся привычные для читательского восприятия сюжет, слова повествователя, персонажи и пр. Привычно относить к композиции такие элементы, как завязка, развитие действия, кульминация, развязка, но это лишь элементы сюжета художественного произведения, они составляют только один из ее уровней.

Таким образом, следует различать различные уровни композиции: композицию точек зрения, композицию сюжета, внесюжетных элементов, системы персонажей, художественной детали и речевую композицию.

Композиция может быть представлена как пирамида: вершина ее — язык, основание — композиция точек зрения.

Язык — первое, с чем мы сталкиваемся в художественном произведении. Он показывает нам, как автор работает с речевым оформлением, но, в то же время, может дать нам совершенно не правильное представление о тексте.

Композиция точек зрения — это согласованность всех повествовательных перспектив: автора, героя, других персонажей, наблюдателей и участников. Благодаря этому завершающему уровню, мы можем делать общий вывод о соотношении смысловых пластов в художественном тексте.

Язык

Деталь

Система персонажей

Композиция сюжета

Внесюжетные элементы

Композиция точек зрения

²⁶ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого и др. М., 1925. С. 374.

Элементы композиции каждого уровня тесно связаны между собой, также образуя отдельные уровни: «композицию» детали, систему персонажей, определенную последовательность событий и пр. Элементы каждого из этих уровней имеют четкую «горизонтальную» связь. Но это вовсе не означает, что уровни теряют связь друг с другом: невозможно объяснить сюжет произведения, не затронув уровень персонажей, последний нельзя рассмотреть вне предметного мира, в который помещены персонажи и т. д. Связи в композиции направлены как по вертикали, так и по горизонтали, что позволяет достигать наивысшей степени связанности элементов.

Связь между различными уровнями произведения может быть задана жанровым канонem, это относится прежде всего к произведениям ранних «традиционных» эпох: древнегреческой трагедии, канонem которой задано четкое чередование высказываний персонажей и выступлений хора; в классицистской оде, композиция которой задана риторическим канонem и пр. Но авторский гений часто разрушает жесткий схематизм жанра, канон, предлагая для воплощения идеи новую литературную форму, — такая «смелость изобретения» является главным фактором постоянно изменяющейся литературной формы. Глубокая художественная мысль требует совершенно оригинальной литературной формы, недаром А. С. Пушкин заметил о «Божественной комедии» Данте: ««Единый план "Ада" есть уже плод высокого гения». Гений требует свободы формы.

Вместе с разрушением жанровых канонem приходит потребность в литературной форме, свободной от различных нормативов. О литературе последних эпох М. М. Бахтин совершенно справедливо заметил: «Мы встречаем активного автора *прежде всего* в композиции произведения».

Художественный мир произведения многообразен, заключить это многообразие в упорядоченную литературную форму — главная задача художника.

Задания для самостоятельной работы

1. Опишите внешнюю композицию романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», повести И. С. Тургенева «Вешние воды», рас-

сказа А. П. Чехова «Устрицы». Как внешняя композиция соотносится с содержанием произведения?

2. Прочитайте рассказ И. Бунина «Камарг». Определите уровни композиции. Какие элементы их составляют? Опишите «горизонтальные» и «вертикальные» связи этих элементов. Возможно ли понимание рассказа при анализе одного из уровней композиции? Почему?

3. Определите материал следующих произведений: «Юрий Милославский» М. Н. Загоскина, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Мои скитания» В. А. Гиляровского, «Собака Баскервилей» А. Конан Дойла.

2.2. Сюжетно-фабульная организация художественного произведения

Событие. Происшествие. Мотив сюжетный. Сюжет. Сюжет хроникальный. Сюжет концентрический. Фабула. Конфликт. Конфликт локальный. Устойчивые конфликтные положения. Конфликт экзистенциальный. Композиция сюжета. Внесюжетные элементы.

Обратимся теперь к уровням композиции художественного произведения.

Сюжет — последовательность событий, изображенная в литературном произведении, жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах, последовательное разворачивание образной картины мира, являющейся продуктом творческого осмысления реальности.

Сюжет — динамическая составляющая художественного произведения, поэтому чаще всего говорят о значимости сюжета в эпических и драматических произведениях. Но нельзя сказать, что в лирических произведениях сюжет отсутствует: лирический сюжет — это сюжет развития эмоции, мысли, выраженный чаще всего в цепочке образов (вспомним, например, стихотворение М. Ю. Лермонтова «Благодарность»), но сюжет лирического произведения может представлять собой «намек» на происходящее действие, вызывающее отзыв поэта («Я помню чудное мгновенье...»), или же он может быть задан событийно (как ча-

сто бывает в лирике Н. А. Некрасова, которого обвиняли в прозаизации поэзии).

Сюжет как динамический аспект художественного произведения прежде всего характеризуется категорией события. Сразу же можно задаться вопросом, что следует называть событием. Ставшее классическим определение события Ю. М. Лотмана описывает *событие* как перемещение персонажа через границу семантического поля. Отсюда должно быть понятно, что событие связано с некоторым изменением значения художественного мира, некоторым содержательным приращением. Значит, есть такое происходящее, которое не затрагивает семантики, содержания.

Уже Г. В. Ф. Гегель в «Лекциях по эстетике» различает два понятия — *событие* и *происшествие*. В частности, он пишет: «Нам нужно сначала установить различие между тем, что просто происходит, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму события. Просто происходящим можно назвать уже внешнюю сторону и реальность всякого человеческого действия, что не требует еще осуществления особенной цели, и вообще любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует. Если молния убивает человека, то это всего лишь внешнее происшествие, тогда как в завоевании вражеского города заключено нечто большее, а именно исполнение намеченной цели». Как видно из приведенного высказывания, Г. В. Ф. Гегель связывает понятие события с целью героя, т. е. с его «волей». Ю. М. Лотман дополняет это представление семантическим, содержательным аспектом. Таким образом, можно заключить, что событие — это значительное изменение художественного мира произведения, выражаемое пространственно-временными характеристиками с точки зрения персонажа, участвующего в действии и реагирующего на событие в соответствии со своей идеологической позицией, волеизъявлением и этической оценкой, с точки зрения читателя событие выражается прежде всего как некоторое приращение знания о художественном мире, изменяющее первичное представление. Происшествие, не играющее важной роли в понимании произведения, по мнению Натана Давидовича Тamarченко, является внесюжетным элементом и не имеет значения для его динамики, как пейзаж или портрет.

Нередко событийная сторона произведения строится на уже известных читателю ситуациях, которые кочуют из произведения в произведение на протяжении многих веков, переходя от автора к автору и представляя собой общие способы действия, отражающие представления человека об окружающем его мире, социальном и индивидуальном поведении людей. Такие известные ситуации называются *мотивами*.

Термин «мотив» пришел в литературоведение из музыки, где он обозначал повторяющуюся группу из нескольких нот. Мотив в литературе — это повторяющаяся ситуация, минимальный компонент сюжета, имеющий определенное значение. Немецкий филолог Вильгельм Шерер называет мотив неразложимым далее элементом содержания.

Исследующий жанр романа М. М. Бахтин заметил, что «Сюжеты всех... романов... обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их комбинации. Легко составить сводную типическую схему сюжета... Такие мотивы, как встреча-расставание (разлука), потеря-обретение, поиски-нахождение, узнавание-неузнавание и др., входят, как составные элементы, в сюжеты не только романов разных эпох и разных типов, но и литературных произведений других жанров (эпических, драматических, даже лирических)»²⁷.

Замечательный пример такой мотивной организации литературного произведения — «Барышня-крестьянка» А. С. Пушкина. Текст включает в себя целый ряд «мотивов», которые создают ожидание определенного развития сюжета. В произведение включается архетипический сюжет «Ромео и Джульетты», противостояние «богача — бедняка», «неравная любовь» и пр. Пушкинский текст как бы произрастает из мотивной копилки мировой литературы. Но это не значит, что мотив навсегда остается неизменным, каждый автор использует его для своих целей, включая в целое сюжета своего произведения. Таким образом, работа с мотивами это не простое «переписывание» — это все-

²⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 237.

гда трансформация. Лишь в «простых» произведениях (народные сказки) происходит постоянное повторение мотива с неизменным значением, но с обновленными деталями (так, в одной из версий народной сказки, записанной уже после Великой Отечественной войны, Иван-царевич достал пистолет и застрелил Змея Горыныча).

Александру Николаевичу Веселовскому принадлежит мнение, что «новая поэтическая эпоха» работает над «исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет прогресс перед прошлым»²⁸. С этим, конечно, можно спорить, но литература склонна обращаться к уже опробованным элементам, включая их в новые отношения, наполняя их актуальным содержанием.

В ходе осмысления сущности сюжета литературного произведения, начатого в известной работе А. Н. Веселовского «Поэтика сюжета», русские филологи-формалисты приходят к важной оппозиции: как пишет Борис Викторович Томашевский, «совокупность событий в их взаимной внутренней связи... назовем *фабулой*. Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом»²⁹.

Фабулой формалисты называли фактическую сторону произведения: события, случаи, действия, состояния в их причинно-хронологической последовательности, которые под воздействием творческой воли автора превращаются в сюжет, облаченный в повествование.

Сюжет — отражение авторской концепции действительности, в то время как фабула — это совокупность фактов, которые писатель заимствует из жизни, «подсматривает» их, как нашел Ф. М. Достоевский сюжет своего известного философского романа, читая криминальную хронику в петербургских газетах. Фабулу иногда называют «сырым материалом», но это не значит, что фабула произвольна. Выбор фабулы, выбор факта — это творческий процесс, как и осмысление его, материал художе-

²⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1986. С. 40.

²⁹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 180.

ственного произведения зависит от складывающегося у писателя замысла или, наоборот, является отправной точкой для такого замысла.

Сюжет есть наглядное проявление замысла, авторской точки зрения, которая скрыта в совокупности событийного ряда и точки зрения на него, т. е. в повествовании (о чем далее). Если фабула может существовать сама по себе (до рассказа о событии), то сюжет — это всегда повествование о событии.

Следовательно, сюжет отличается от фабулы

1) порядком повествования о событии. Если фабула всегда представляет хронологическую последовательность происходящего, то сюжет может нарушать такую последовательность;

2) субъектом повествования. Сюжет есть событие, кем-либо рассказанное (неким голосом повествователя, героем произведения, наблюдателем за событиями);

3) мотивировкой повествования. Сюжет, в отличие от фабулы, имеет свою цель: рассказ ли это биографии, ведение дневника, знакомство с особым героем и т. д.

В каждом конкретном случае различие между фабулой и сюжетом может быть едва заметным, а может быть очень значительным.

Чтобы отграничить фабулу от сюжета, опираясь на размышления Н. Д. Тамарченко, можно выделить три основных аспекта этого разделения³⁰:

1. Событие (цепь событий): фабула будет выглядеть биографией героев — все будет «как в жизни». Сюжет нарушает биографическую последовательность.

2. Действие: фабула представляет собой событийную основу, краткую схему. Сюжет — действие во всей полноте, в сочетании связанных и свободных элементов.

3. Точка зрения: фабула — это события в том виде, в каком их воспринимает герой, как они с ним происходят, изнутри произведения. Сюжет — то, что воспринимает читатель, извне произведения, обладая более широким кругозором (в некоторых случаях), чем герой.

³⁰ См.: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. Т. 1.

Сюжет может в большей степени следовать за фабулой, может быть представлен в форме прямой последовательности событий, соответствовать объективной действительности. Так как события в таком случае подчинены хронологическому порядку, такой сюжет называют *хроникальным*. В первую очередь к произведениям с хроникальным сюжетом относятся дневники, записки, эпистолярные романы. Хроникальный сюжет может быть выявлен в главах Печоринского журнала в «Герое нашего времени», в романе Б. Стокера «Дракула», написанном в виде дневника, в романе-биографии И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева».

Но автор также может рассказывать историю своего героя, прибегая к значительным нарушениям хронологической последовательности — перебоям, задержанной экспозиции, перерывам и пр. Подобное построение сюжета в первую очередь и влечет за собой четкое разграничение понятий фабулы и сюжета. Такие сюжеты называют *концентрическими*. В них образующую роль играет семантика действия, компоновка событий — смысловая акцентировка в произведении (примером может служить построенный по концентрическому принципу сюжет романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», в котором сюжету уделяется второстепенная роль, на первом плане характер героя и его загадка).

Концентрический сюжет свойствен приключенческим романам, остросюжетным, детективным произведениям (интересно, что такой сюжет часто встречается у Ф. М. Достоевского, имевшего страсть к описанию преступления).

Во многом выбор сюжета подчинен важнейшему элементу художественного произведения — *конфликту*, — который называют движущей силой сюжета.

Конфликт (от латинского *conflictus* — «столкновение, борьба») — система противоречий, организующих художественное произведение, это борьба персонажей, идей, противопоставление образов и пр. Иногда конфликт может быть представлен как коллизия — явное противоборство персонажей: Мальчиш-Кибальчиш и буржуины. В современной литературе коллизия сглаживается за счет понимания неидеальности героя и неоднозначности его антипода («Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Или коллизия может вовсе отсутствовать («Три смерти»

Л. Толстого). В последнем случае термин «коллизия» не применяется, но конфликтная ситуация на уровне идеи явно имеется.

Правомерно выделить два рода (типа) сюжетных конфликтов: это, во-первых, противоречия *локальные*, во-вторых — *устойчивые конфликтные состояния* (положения).

Самым традиционным видом конфликта является конфликт локальный, разрешающийся в рамках одного произведения. Такой конфликт полностью выражен в сюжете, зарождается с его завязкой и разрешается в финале, являясь полностью исчерпанным. На локальном конфликте построены традиционные жанры — сказки, авантюрные романы, — конфликты которых исчерпываются с окончанием произведения. Как пример подобного конфликта Валентин Евгеньевич Хализев приводит конфликт в трагедии У. Шекспира «Отелло»: несмотря на напряженность и трагическую развязку, конфликт оказывается полностью исчерпанным, злой умысел злодея раскрыт, хотя это и стоило жизни героям пьесы.

Более сложным вариантом конфликта является конфликт устойчивых состояний, который оказывается несколько актуальней в новой и новейшей литературе, исчерпавшей потенциал открытого противостояния, коллизии. Такие конфликты начинаются до начала действия и не заканчиваются с его завершением, разрешение конфликта оказывается за рамками произведения. Яркий пример такого рода конфликта в пьесе А. Н. Островского «Гроза»: несмотря на смерть героини, ситуация гнета не разрешается, а, наоборот, приобретает в финале более выраженные формы. Устойчивые конфликтные ситуации лежат в основе произведений А. П. Чехова, действие в которых играет скорее вспомогательную роль, ибо автору необходимо, чтобы хоть что-то происходило на сцене, истинный же конфликт разворачивается в душе каждого из персонажей, о нем читатель (или зритель) узнает опосредованно, через «странные» фразы и действия, которые произносят и совершают персонажи.

Иногда говорят еще об одном виде сюжета, который можно отнести к устойчивым конфликтным состояниям, но он кажется более интенсивным, наиболее глубоким — подобные конфликты называют экзистенциальными (от латинского *exsistentia* — «существование»). Экзистенциальные конфликты — это конфликты

человеческой души, это попытка найти ответы на «проклятые вопросы». Подобные конфликты принципиально не имеют развязки, они не могут быть разрешены. Часто такие конфликты встречаются в романах Ф. М. Достоевского, очень внимательно к движениям человеческой души, ищущего ответ на вопрос о существовании бога. Такой конфликт лежит в основе горьковской пьесы «На дне», герои которой пытаются ответить на вопрос, что такое правда и ложь, мечта и действительность.

Как было сказано, конфликт — это основа произведения, независимо от того, какое качество он имеет. Конфликт диктует действие произведения, определяя его ход, этапы, начало и финал. Именно под влиянием представления о «правильности» конфликта, об определенности развития сюжета появляется и представление об обязательных элементах его композиции.

Законченный вид такая схема получила в размышлениях немецкого писателя Густава Фрайтага, который выделил пять элементов сюжета³¹:

1. Вступление (экспозиция).
2. Повышение действия (развитие).
3. Кульминационный пункт.
4. Поворот или падение действия.
5. Катастрофа (развязка).

Немецкий литературовед Геро фон Вильперт выделяет также шестой элемент композиции сюжета (развития конфликта) — завязку.

Подобная схема получила большое распространение, но в настоящее время высказывается мнение, что она является репрезентативной лишь для узкого круга произведений, носящих традиционный характер.

Не входят в эту схему так называемые *внесюжетные элементы*, которые напрямую не связаны с сюжетным действием, но являются исключительно важными для понимания конфликта произведения, как, например, лирические отступления в «Евгении Онегине», «Мертвых душах», философские отступления

³¹ Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия / автор-сост. Н. Д. Тмарченко.

в романе-эпопее «Война и мир», эпитафии к произведениям, служащие отправной точкой для размышления автора.

К внесюжетным элементам относят пролог, эпилог, эпитафия, лирические и философские отступления, элементы описания (портрет, пейзаж) и пр.

Задания для самостоятельной работы

1. Определите тип сюжета произведения: «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Дон Кихот» М. де Сервантеса, «Студент» А. П. Чехова, «Когда-то мы жили в горах...» С. Д. Довлатова, «Форма сабли» Х. Л. Борхеса, «Адмиралтейская игла» В. В. Набокова.

2. Опишите сюжет лирического произведения (на примере стихотворения А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...»).

3. Используя схему Г. Фрайтага, опишите композицию сюжета рассказа А. П. Чехова «Хамелеон». Выделите в событийной структуре рассказа «события» и «происшествия».

4. Опишите соотношение фабулы и сюжета в рассказе О. Генри «Последний лист». Ответьте на вопрос: для чего автор изменяет хронологическую последовательность событий?

5. Определите тип конфликта в следующих произведениях: «Креповых носках» С. Д. Довлатова, «Темных аллеях» И. А. Бунина, «Незнакомке» А. А. Блока, «Люцерне» Л. Н. Толстого.

6. Приведите по три примера произведений с концентрическим и хроникальным сюжетом.

7. Приведите по три примера произведений с различными типами конфликта.

8. Из «Литературного энциклопедического словаря» выпишите определения внесюжетных элементов композиции произведения.

9. Проанализируйте сюжетно-фабульную организацию повести Е. А. Баратынского «Перстень».

• Восстановите фабульную последовательность событий в повести. Соотнесите сюжет и фабулу произведения. Какого эффекта достигает автор, изменяя фабульную последовательность событий? Как изменилось бы читательское восприятие повести, если бы автор оставил фабульную последовательность? Какой смысл имеет заглавие повести Баратынского? Составьте

схему, отражающую последовательность событий в сюжете и фабуле, обозначьте расхождения.

- Выделите основные элементы сюжета. Какую роль в повести Баратынского играет вставная история? Как изменяется фабула повести с введением истории Опальского?

10. Охарактеризуйте особенности сюжетного развития в лирической прозе. Каково место «событий» («происшествий») в лирическом произведении? Какими элементами повествования определяется его внутренняя динамика? На примере рассказа И. Бунина «Туман» проиллюстрируйте свой ответ.

11. Проанализируйте композицию рассказа А. П. Чехова «Студент».

- Как соотносятся между собой разные уровни композиции рассказа: можно ли сказать, что в «Студенте», как и в большинстве эпических произведений, ведущую роль играет сюжет?

- Какие уровни, по вашему мнению, играют наиболее важную роль в понимании произведения?

- Изобразите, пользуясь моделью Г. Фрайтага, схему сюжета рассказа. Назовите особенности сюжета рассказа, соответствует ли он схеме Фрайтага?

- Почему, по вашему мнению, Великопольский рассказывает вдовам историю о предательстве Петра? Можно ли соотнести героев Чехова и библейской истории? Что это изменило в нашем восприятии героев?

- Какую роль играет пейзаж в рассказе? Как в нем соотносятся внесюжетные и сюжетные элементы? Опишите пространственно-временные отношения в произведении. Какую роль играет в нем подробность?

- Каким образом читатель получает представление о содержании рассказа? Чем автор компенсирует скупой сюжет произведения? Как бытовая ситуация перерастает в переживание о вечном?

2.3. Литературный персонаж

Персонаж. Образ. Герой. Антигерой. Характер. Тип.

Непосредственно с действием в художественном произведении связан образ человека, персонаж, участвующий в описанных событиях. Самый привычный для нас конфликт — это конфликт персонажей. Именно отношения между участниками описываемых событий читатель и воспринимает как центр литературного текста: Лиса и петух из народной сказки, Гринев и Швабрин, Печорин и Грушницкий и множество противостоящих друг другу образов, вокруг которых, как нам всегда кажется, и строится сюжет произведений.

Названные пары — центральные лица художественного мира, читатель всегда выделяет персонажей, наиболее связанных с действием произведения, близких или более интересных автору. Эти признаки служат основанием для деления персонажей на главных и второстепенных. Есть персонажи, которых мы встречаем на протяжении всего повествования, а есть те, которые ненадолго появляются в описываемом мире, они растворяются в череде событий и лиц. Так, например, появляется в густо населенном романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» чиновник Горшков, о котором читатель может и не помнить, хотя нам рассказана его история, но напрямую она не связана с жизнью Макара и Вари, поэтому мы можем не заметить целую человеческую жизнь, пронесшуюся перед нами.

Центральных персонажей художественного произведения принято называть героями. Но существуют и другие обозначения образа человека в литературе — образ, персонаж, антигерой, характер, тип, довольно новое определение — не-герой. Безусловно, чтобы разграничить все эти понятия, нужно найти различие в их функциях и значениях.

Самым общим понятием из предложенных является, по-видимому, *образ* (в данном случае имеется в виду образ человека в художественном произведении) — это любой человек, действующее лицо, субъект в произведении. Образом может быть назван как участник сюжета, так и лирический субъект, голос или изображение автора (образ автора).

Несколько отлично от понятия образа понятие «персонаж», под которым подразумевается субъект действия, действующее или говорящее лицо. По мнению Н. Д. Тамарченко, персонажем не может быть назван лирический субъект, который чаще называется героем, но не персонажем. Отсюда следует, что обозначение персонаж оппозиционно к понятию герой. Персонажем может быть второстепенное действующее лицо, отличающееся от героя степенью участия в действии.

«Персонаж», таким образом, более общее понятие, чем «герой». Любой герой литературного произведения является персонажем, но не каждый персонаж является героем. *Герой* — это центральный персонаж, который непосредственно связан с действием в литературном произведении. М. М. Бахтин обозначает его как «носителя основного события», но он важен не только сюжетно, но и содержательно, с судьбой героя связана основная идея произведения, он неотъемлемая часть художественного мира. Как понятно из уже сказанного, герой принадлежит к центральным, главным персонажам. Второстепенные персонажи часто служат для раскрытия характера центральных или являются участниками побочных действий и сцен. К первой группе может быть отнесен уже упоминаемый Горшков из «Бедных людей», который является одним из чиновников — «двойников» Макара Девушкина, или Фенечка из «Отцов и детей» И. С. Тургенева, позволяющая больше узнать о характере Николая Кирсанова. Ко второй группе относится разнородная людская толпа, населяющая художественные произведения: схваченный с «возмутительными листами» башкирец из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, солдаты на поле сражения в романе-эпосе «Война и мир» и многие другие.

Без героя не могут развиваться события: можно забыть о башкирце, но если мы попытаемся изъять из повести Пушкина Гринева или Машу, то четко выстроенное здание произведения рухнет. Кроме того, герой важен и как субъект высказываний, его голос явно слышен в произведении, его точка зрения важна автору, поэтому большую часть «пугачевских» глав в «Капитанской дочке» занимают разговоры офицера Гринева и бунтаря Пугачева. А роман «Бедные люди» целиком строится на переписке Макара и Вари, чьи рассказы и мысли занимают все про-

странство эпистолярного романа. Кроме того, герой всегда обладает инициативой, она приводит его к препятствиям, которые он должен преодолеть (так совершают подвиги мифологические герои, выполняют свой долг былинные богатыри).

В литературе XX–XXI вв. все чаще встречается персонаж, не могущий преодолеть препятствия, которые выпадают ему на долю. Этот тип литературного героя вряд ли может быть назван героическим. В XX в. появляется следующее определение персонажа: «Антигерой. "Не-герой", или антитеза старомодному герою... Антигерой — это человек, который наделен склонностью к неудачам. Антигерой некомпетентен, неудачлив, бестактен, неуклюж, глуп и смешон»³². Из определения видно, что в последнее время становится актуальной проблема типологии центральных персонажей в литературе. Проблема была намечена, но до сих пор окончательно не решена. Это видно из номинаций, которые использованы в приведенном определении, — «антигерой» и «не-герой». Традиционно антигерой — тот, кто противостоит герою, это синоним антипода. Кажется, что наиболее удачный термин «не-герой». О персонаже, не являющемся героем, сказано, в силу его второстепенности, не так много. Например, в новой «Теории литературы» Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпы и С. Н. Бройтмана этому типу отведен один параграф. При этом не-герой рассматривается лишь как второстепенный персонаж, имеющий отрицательный или служебный характер, *персонаж, лишенный инициативы*, но если подобный тип персонажа становится объектом наблюдения художника, то он совершенно обоснованно может быть назван центральным персонажем. Не-герой — это литературный персонаж, противопоставленный традиционному мифологическому, эпическому герою, чьей основной функцией является свершение подвига. Не-герой при совершении ответственного действия часто терпит неудачу или совершает подвиг «случайно», не по своей воле. Именно о таких героях в литературе говорят, что это герои-шуты, герои-трикстеры.

³² Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, 1992. P. 46 (цит. по: Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 1999).

Итак, инициатива не обязательное свойство центрального персонажа в литературном произведении, сам центральный персонаж и даже герой может играть страдательную роль (как персонажи древнерусских житий).

Персонаж может быть интересен не только своими поступками, но и внутренним миром, выбором той роли в жизни, которая отличает его от подобных. Такой персонаж прежде всего интересен своим *характером*.

Характер интересен своим «самоопределением», «самобытностью», непохожестью на других. Сюжет характерного героя интересен не действиями, которые он совершает, а проявлениями его внутреннего мира: этим интересен Евгений Онегин, который, по существу, совершает ужасный поступок — убивает на совершенно ненужной дуэли своего приятеля, разбивает сердце деревенской девочке, потом влюбляется в нее, когда она занимает значительное место в светском обществе. Сюжет характерного персонажа не так ярок, как сюжет героя, но часто нова и необычна причина, внутреннее побуждение такого персонажа, его стремление. Характер представляет сложившееся, определенное в той или иной степени мировоззрение, которое часто отражает основные тенденции эпохи, как говорит о «герое» своего романа М. Ю. Лермонтов. Часто характер строится на нетождественности «внутреннего» и «внешнего», что подчеркивал Александр Викторович Михайлов.

Отличается от литературного характера *тип*, который также обладает обобщенным значением. Как определяет этот термин классик русской критики В. Г. Белинский, «тип в искусстве — то же, что род и вид в природе, что герой в истории...»; «типичское лицо есть представитель целого ряда лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако же, собственным именем»; «сущность типа состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть водовоза, изображать не какого-нибудь одного водовоза, а всех в одном».

Тип отличается от характера именно своей «неоригинальностью»: из типа будто бы изъято все индивидуальное и показано лишь видовое, классовое, групповое (профессиональное, возрастное, психологическое). Тип демонстрирует те черты, которые свойственны каждому представителю определенной общно-

сти. По выражению Н. Д. Тамарченко, «тип — готовая форма личности». Тип может не индивидуализироваться, а характер всегда индивидуален.

Задания для самостоятельной работы

1. Назовите персонажей современной литературы, которые бы подходили под определение «герой», «антипод», «не-герой». Можно сказать, что «модель», лежащая в основе каждого из персонажей, не меняется со времен фольклорной сказки?

2. В рассказе И. А. Бунина «В Париже» выделите главных и второстепенных персонажей. Какую роль играют второстепенные персонажи? Как изменится рассказ, если исключить из него всех второстепенных персонажей?

3. Охарактеризуйте с точки зрения отношений «герой — антигерой» отношения Печорина и Грушницкого (роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»). Соответствуют ли эти отношения традиционным отношениям «герой — антигерой»? Почему, по вашему мнению?

2.4. Повествовательная организация художественного произведения

Повествование. Тип повествования. Точка зрения. Повествовательная перспектива. Планы точки зрения. Несобственно-прямая речь. Повествовательные инстанции. Сказ. Нарратология. Коммуникативные уровни произведения. Нарратологические инстанции.

Целостность и единство придает рассказываемым событиям и участвующим в них персонажам следующий уровень композиции — *повествование*.

Повествование — это особый способ изложения фактов и установление связей между ними. Повествование имеет важнейшее значение для художественного произведения, являясь голосом собеседника для читателя. Именно выбранный способ повествования играет решающую роль в читательском восприятии, корректирует его, направляет в постижении художественного мира произведения.

Автор может предложить объективную точку зрения на события, которой читатель может «довериться», как это часто делает Л. Н. Толстой, или же автор может скрываться под маской рассказчика, предлагающего не всегда объективную, а иногда и не совсем адекватную интерпретацию событий (так, в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова появляется не совсем понимающий характер главного героя рассказчик Максим Максимович), или же может быть выбрана такая точка зрения на события, которая будет совершенно противоположна авторской, как поступает в своих рассказах М. М. Зощенко.

Повествование определяет не только за изложение событий, но и речевое оформление, которое также корректирует читательское восприятие. Часто автор именно через речь повествователя дает читателю понять, насколько его персонаж адекватно воспринимает ситуацию. Так, косноязычные персонажи Зощенко, конечно же, не являются надежными повествователями, читатель должен учитывать важное несовпадение «ошибочного» сознания персонажа и автора.

Все в эпическом произведении — повествование, все элементы художественного мира собираются с его помощью в единое целое, приобретают связи друг с другом и только благодаря этому получают свое значение.

По этой причине важнейшим аспектом произведения является выбранный *тип (характер) повествования*.

Тип повествования — это определенный ракурс показа читателю художественного мира произведения: как читателю показан мир, изнутри или извне, кто рассказывает о происходящих событиях — один из участников, непосредственный наблюдатель (свидетель) или безличный голос. Автор детективов, например, часто выбирает ограниченного в своем видении персонажа, чтобы до конца книги сохранять интригу, постепенно раскрывая перед читателем тайны произведения: яркая фантастическая Малороссия предстает в ранних повестях Н. В. Гоголя во многом благодаря «рассказням» Рудого Панька, живущего в мире, где черт запросто может зайти в гости к своей любовнице, а в соседнем пруду живут русалки, в мире, каждая деталь которого является чудесной, прежде всего для рассказчика, и это представление передается читателю; а русские писатели-реа-

листы, наоборот, хотели представить мир в объективности его связей и сложности отношений между разными аспектами его существования, составляющими его фактами, поэтому они выбирали такой тип повествования, в котором голос повествователя воспринимался бы как некое объективное развертывание художественного мира, не зависящее от субъекта.

Характер повествования непосредственно зависит от композиции точек зрения. Точка зрения — это способ представить художественный мир читателю, «отношение повествователя к повествованию, которое, как считают многие критики, определяет художественный метод и характер персонажей в произведении»³³.

Вслед за русским исследователем Борисом Андреевичем Успенским выделяют *внутреннюю* и *внешнюю* точку зрения.

О внутренней точке зрения следует говорить, если повествование ведется от одного из действующих лиц, обычно этот вид выражен повествованием от первого лица. Внешняя точка зрения представляет позицию наблюдателя за разворачивающимся действием, такая точка зрения, как правило, выражена повествованием от третьего лица.

Безусловно, классификация точек зрения может быть представлена более подробно. В случае внутреннего повествования можно говорить о различии ведения рассказа от лица главного героя или второстепенного персонажа. Как считал Б. А. Успенский, этот вид повествования дает очень широкие возможности. В первом случае мы можем получить интерпретацию событий непосредственно из уст главного участника — инициатора. Это также удобный способ проявить характер главного героя, показать особенности его внутреннего мира. Второстепенный же персонаж предлагает свое видение событий, свою версию событий и их акцентировку. Совмещением внутренних точек зрения пользуется М. Ю. Лермонтов в романе «Герой нашего времени», позволяя читателю посмотреть на загадочную личность Печорина с разных стороны, а во второй части заставляет высказаться его самого, предоставив ему возможность «обнажить свою душу».

³³ Dictionary of World Literary Terms. London, 1970. P. 356 (цит. по: Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения).

Внешняя точка зрения обладает своими особенностями. Иначе ее называют «олимпийской позицией», в этом случае рассказывающий подобен богу, обладающему всеведением. Он способен заглянуть в прошлое и будущее своих героев, перед ним простирается все пространство художественного мира произведения. Но, с другой стороны, эта точка зрения оказывается достаточно уязвимой при описании субъективного восприятия ситуации персонажем, тонкости душевной работы недоступны всевидящему повествователю. Наиболее наглядно это можно увидеть на примере эпической поэмы Гомера «Илиада», герои которой даже в самые напряженные моменты остаются четкими и логичными в своих речах и выражении эмоций, хотя поэт «видит» все происходящее и на земле и на Олимпе.

Конечно же, внутренняя и внешняя точки зрения не являются абсолютно изолированными друг от друга, в рамках одного произведения они могут сочетаться. *Подвижная точка зрения* дает автору возможность чередовать показ внешних и внутренних событий, погружая читателя в происходящее и в то же время демонстрируя ему реакцию персонажей. Такой тип точки зрения мы можем встретить почти в любом крупном произведении, примером может служить сцена Бородинского сражения из романа-эпопеи «Война и мир».

Подводя итог сказанному, предложим еще одно определение точки зрения как «зафиксированного отношения между субъектом сознания и объектом сознания»³⁴.

Рассматривая точку зрения как определенное отношение «свидетеля» и «события», расположение первого ко второму, необходимо ввести еще одно понятие — *повествовательная перспектива*.

Повествовательная перспектива определяет границы точки зрения, являясь по сути закрепленными отношениями между точкой зрения и объектом, на который она обращена. Если точка зрения — это в известном смысле статический элемент, закреп-

³⁴ Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 51 (цит. по: Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения).

ление позиции повествователя по отношению к рассказываемому, то перспектива описывает диапазон видения, который характеризуется степенью охвата событий, «широтой» взгляда повествователя. В этом смысле повествовательная перспектива является динамическим аспектом точки зрения, одной из характеристик точки зрения. Динамика повествовательной перспективы заметна в тех случаях, когда читатель сталкивается с ненадежностью точки зрения повествователя, ограниченного в своем знании о происходящих событиях. Так доктор Ватсон в повести «Собака Баскервилей» выстраивает свою версию событий, не зная о том, что Стэплтон является родственником сэра Генри. Его повествовательная перспектива ограничена знанием, которое читатель получает в повести из уст Шерлока Холмса. Так герой поэмы «Москва — Петушки» получает ограниченное представление о происходящих с ним событиях после встречи со сфинксом. Повествовательная перспектива в этих случаях служит индикатором дифференциации точки зрения персонажа и читателя, который получает несколько больше информации благодаря важному аспекту читательского сознания — вненаходимости по отношению к художественному миру.

В соответствие с этой дифференциацией можно выделить несколько планов точки зрения, которые являются важным фактором соотношения рассказываемого события и точки зрения, которой обладает персонаж.

Чтобы различить планы точки зрения, обратимся к мысленному эксперименту. Представим себе свидетелей автомобильной аварии, дающих показания перед судьей. Каждый из свидетелей предлагает свою версию случившегося, т. е. создает собственную историю аварии. Эти показания, даже при искреннем стремлении всех свидетелей к максимальной объективности, часто не совпадают друг с другом не только потому, что свидетели помнят случившееся с разной степенью ясности, но и потому, что они воспринимали событие по-разному, выделяя разные факты и обращая внимание на разные аспекты.

Существует несколько *повествовательных планов*.

1. *Пространственный план*. Различия в восприятии свидетелями случившегося зависят в первую очередь от пространственной точки зрения наблюдателя. Она вынуждает наблюдателя за-

метить одни и проглядеть другие детали события и соответственно этому составить свою «историю». Пространственная точка зрения — это точка зрения в собственном, первоначальном смысле этого слова. Все другие употребления термина «точка зрения» отличаются большей или меньшей метафоричностью.

Можно выделить следующие виды этих повествовательных перспектив:

1. Последовательный обзор — точка зрения повествователя не зависит от точки зрения персонажа, изображение строится на основе последовательного предъявления событий.

2. Пространственный обзор — переход точки зрения повествователя от одного героя к другому или от героев к автору-повествователю.

3. «С высоты птичьего полета» — фиксированная позиция наблюдателя, которая позволяет дать одновременно охват всех деталей изображения.

4. «Немая сцена» — изображение как пантомима, позиция повествователя или наблюдателя удалена от предмета изображения.

5. Точки зрения повествователя и героя совпадают, читатель следует за героем и видит лишь то, что видит герой.

2. Идеологический план. Восприятие свидетелей может не совпадать, даже если им дана одна и та же пространственная точка зрения. Различие восприятий может быть следствием различий в идеологической точке зрения. Идеологическая точка зрения включает в себя факторы, так или иначе определяющие субъективное отношение наблюдателя к явлению: круг знаний, образ мышления, оценку, общий кругозор. Молодой человек, досконально разбирающийся в автомобилях и правилах дорожного движения, увидит в несчастном случае иные детали и аспекты, чем пожилая дама, никогда не водившая машину. Восприятие обусловлено знанием. Но на видение влияет и оценка. Это явствует из сравнения показаний двух молодых людей, в равной мере обладающих знаниями о машинах и правилах движения, но придерживающихся различных мнений об автомобилях вообще. Восприятие аварии владельцем большой машины, как правило, отличается от видения ярого противника автотехники.

Этот пример можно проиллюстрировать разными позициями Раскольников и Сони Мармеладовой относительно главного события романа «Преступление и наказание».

3. *Временной план.* Если мы представим себе свидетелей, дающих показания в различные моменты, то обнаружим и значение временной точки зрения. Временная точка зрения обозначает дистанцию между первоначальным и более поздним восприятием событий. Под «восприятием» понимается здесь не только первое впечатление, но и процесс его обработки и осмысления.

Примером может служить «Капитанская дочка» А. С. Пушкина, в которой центральным персонажем является повествователь несколько десятков лет назад (Петруша Гринев и Петр Андреевич Гринев).

С временным расстоянием может вырасти знание причин и последствий происшедшего, а это может повлечь за собой и переоценку событий.

С возрастающей временной дистанцией, отделяющей передачу события от его восприятия (или позднее осмысление от первого впечатления), знание свидетеля может и уменьшиться, если с течением времени отдельные факты им забылись.

4. *Языковой план.* Одни и те же события могут быть переданы разными способами, разными словами. В арсенале автора большой выбор лексических и синтаксических средств, все они влияют на восприятие информации.

Автор может только скупно констатировать свершившийся факт, может обрисовать его в сентиментальных тонах, а может использовать для характеристики событий слова самого героя, которые включаются как цитирование в авторскую речь — такой прием называется *несобственно-прямой речью*.

Примером важности языкового плана точки зрения является рассказ «Красавица» из сборника И. Бунина «Темные аллеи», в котором автор отчетливо дает понять читателю, на чьей стороне его симпатии: в финале рассказа (последний абзац) автор изменяет языковую форму повествования, вводя больше слов с положительной коннотацией, нежели в предыдущих частях.

Проблема точек зрения является важнейшей проблемой композиции художественного произведения. Б. А. Успенский заметил, что «структуру художественного текста можно описать,

если вычленить различные точки зрения, т. е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой, что, в свою очередь, связано с рассмотрением функции использования той или иной точки зрения в тексте)³⁵. Точка зрения непосредственно связана с повествовательной перспективой — горизонтом восприятия и понимания повествователя.

В пределах одного эпизода текста точка зрения может изменяться, в повествовательную структуру может включаться несколько ракурсов, несколько повествовательных перспектив, как например, происходит в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»: «Германн остановился и стал смотреть на окна. В одном из них увидел он черноволосую головку, склоненную над книгой или над работой». В начале и в конце фразы мы явно имеем дело с различными повествовательными перспективами. Германн увиден «глазами» повествователя, рассказывающего историю о нем. Но в конце фразы можно заметить смену носителя точки зрения, повествовательная перспектива которого, в отличие от авторской, является ограниченной.

Более сложным случаем совмещения различных точек зрения в произведении является *несобственно-прямая речь*.

Несобственно-прямая речь — особый прием повествования в художественной литературе, который представляет собой включение речи (отдельных слов) персонажа в авторское изложение событий, при этом слова персонажа не выделяются ни синтаксически, ни пунктуационно, сохраняя свои стилистические особенности, что и отличает их от собственно-авторской речи. Несобственно-прямая речь создает эффект соприсутствия автора и читателя при поступках и словах героя, незаметного проникновения в мысли персонажа.

«Но вот его комната. Ничего и никого, никто не заглядывал. Даже Настасья не притрагивалась. **Но, господи! Как мог он оставить давеча все эти вещи в этой дыре?** Он бросился в угол, запустил руку под обои и стал вытаскивать вещи и нагружать ими карманы» (Ф. М. Достоевский).

³⁵ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 15.

Нужно знать и то, что даже повествование от третьего лица может вестись с точки зрения персонажа текста. Характерный пример тому — «Степь» А. П. Чехова:

«... Егорушка подошел к столу и сел на скамью около чьей-то головы. Голова задвигалась, пустила носом струю воздуха, пожевала и успокоилась. От головы вдоль скамьи тянулся бугор, покрытый овчинным тулупом. Это спала какая-то баба» (А. П. Чехов).

Местоимения «чей-то» и «какая-то» явно передают впечатление персонажа, а не повествователя, именно самому Егорушке непонятно, чья это голова и что это за баба.

Отталкиваясь от несовпадения представленных точек зрения в произведении, можно выделить следующие виды субъектов в *повествовательной организации*.

Повествовательная организации произведения — это соотнесенность субъектов речи с предметом повествования, смена субъектов речи, смена ракурсов повествования.

Прежде всего следует различать три различных понятия в отношении повествовательной организации произведения: *автор, образ автора и повествователь*.

1. Автор — реальный создатель произведения, находящийся вне пределов условного мира. Автор не является частью художественного мира, он творец произведения искусства и находится за его пределами.

2. Образ автора — своеобразная проекция автора в тексте, условный представитель автора в художественном мире. Это интенция автора, совокупность его представлений о мире, идеологической позиции, которые читатель вычленяет в ходе прочтения произведения, выстраивая свой индивидуальный «авторский портрет», образ собеседника, с которым он общается при чтении произведения. В значительной степени образ автора зависит от осведомленности читателя о биографии реального автора. Но эта повествовательная структура не выявлена в самом тексте, являясь продуктом сознания читателя. Образ автора является организующим началом в понимании произведения, он задает «правила» чтения, «настраивает» читателя на определенные закономерности восприятия литературного произведения.

3. Повествователь — субъект речи, от лица которого ведется рассказ в литературном произведении, посредник между автором и читателем.

Выделяют несколько типов повествователя:

1. *Повествователь безличный* — говорящий «объективно», его голос переплетается с миром произведения, и он оказывается вне действия, лишь оформляет его. Так строятся тексты Л. Н. Толстого, которому все известно о своем произведении — это всезнающий повествователь (но, безусловно, не сам Толстой).

2. *Повествователь личный* ведет рассказ от первого лица, персонаж, герой собственного рассказа, он выявлен в тексте как субъект речи. Примером может служить бывший офицер, рассказывающий историю своего приятеля Сильвио в «Выстреле», одной из «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», известного пушкинского цикла.

3. *Повествователь ненадежный* — повествователь неадекватно интерпретирующий изображенные в рассказе события, он ограничен субъективным взглядом на мир, поэтому многие закономерности мира, в котором он находится, ускользают от него. Такой тип повествователя можно встретить в рассказе В. В. Набокова «Адмиралтейская игла».

Особой категорией в повествовательной структуре произведения является *рассказчик*. Рассказчик — субъект речи и носитель особой точки зрения, отличной от авторской, представленный как литературный персонаж, имеющий свое неповторимое мировоззрение, обособленный стилистически, связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он изображает события и других персонажей. Рассказчик — персонаж литературного произведения, которому доверяется повествование, он ощущает свободу от авторского диктата, как бы подменяя собой образ автора; он активный участник событий, чувствующий право на особую, отличную от других точку зрения.

Рассказчик — речевая маска автора, форма литературного актерства. Рассказчик ограничен своим знанием о предмете изображения, является закрытой сферой знания, в отличие от повествователя, который находится на границе вымышленного и настоящего миров, является связующим звеном между ху-

дожественным миром и действительностью. Рассказчик полностью погружен в условный мир, который и ограничивает его кругозор. Рассказчик всегда находится в ситуации рассказывания, предлагая свою версию произошедших событий.

Для рассказчика характерна особая речевая манера — *сказ*.

Сказ — это особый вид повествования, ориентированный на устную речь. Сказ — это чужой автору голос, речь рассказчика, актуализирующего свое сознание в речевой форме. Это особого рода стилизация, ориентированная прежде всего на низовую речевую модель. М. М. Бахтин называет сказ двуголосым повествованием, в котором звучит явный голос персонажа-рассказчика, и за ним, будто бы читающий роль актер, скрывается автор. Сказ обращен к равному и близкому слушателю, он нацелен на сочувствующую аудиторию, с которой он непосредственно связан³⁶.

Сказовый мир — совершенно четко отграниченное пространство, где для рассказчика (равно как и для предполагаемого слушателя, на которого он нацелен) все родное, знакомое. Сказовый мир вырастает из самой выговариваемой речи. Часто этот мир имеет характер сказочного, былинного, фольклорного, таков, например, сказ П. П. Бажова. Кроме того, сказ может быть ориентирован на определенную речевую сферу, географическую (в этом случае сказ ориентирован на диалектную речь) или профессиональную, например рассказ Н. С. Лескова «Штопальщик».

Такой тип повествования часто встречается у Н. В. Гоголя: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! Отличнейшая! А какие смушки! Сизые с морозом! Вы нарочно посмотрите сбоку, когда он станет с кем-нибудь говорить: объядение! Господи боже ты мой, отчего у меня нет такой бекеша!».

Эмоциональный, переполненный малознакомыми словами, явно направленный на слушателя, монологичный, строящийся на определенной системе мотивов, постоянных ритмических и синтаксических повторов, сказ представляет собой определенный род литературной игры, в основе которой лежит четкое разграничение точки зрения рассказчика и автора. Сказ — это

³⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6.

и рассказ о событиях, и рассказ о самом повествователе, в потоке речи которого читатель видит прежде всего особое сознание, оно также служит предметом изображения³⁷.

При столкновении со сказовой формой важно понимать, что речь рассказчика направлена на смоделированного им по своему образу и подобию слушателя. Задача читателя в такой ситуации — помнить, что его собеседником является не литературный персонаж, а автор, преследующий свои цели и вложивший свой замысел, который оказывается намного шире, чем кругозор его героя.

Приведенная классификация повествовательных типов прежде всего характерна для русского литературоведения. В западной науке появилась целая отрасль филологии, которая занимается теорией повествования — *нарратология*. Вследствие того что нарратологическая терминология сейчас широко распространена во всем мире, включая Россию, обратимся и к нарратологическому аспекту изучения художественного произведения.

Нарратология (от англ. Narrative — повествование) — теория повествования. Нарратология во многом пересекается с теорией точек зрения Б. А. Успенского, их предмет един — различные формы повествования в тексте, но нарратологические исследования уже давно вышли за границы художественного текста, рассматривая повествование как некоторую универсальную категорию. Кроме того, нарратология рассматривает повествования не с позиции композиционных форм, а с точки зрения *коммуникативного процесса*, который лежит в основе восприятия литературного произведения. В этом случае автор рассматривается как некоторый адресант, передающий сообщение своему адресату — читателю.

Как коммуникативная теория нарратология строится на нескольких важных положениях.

1. Литература имеет коммуникативную природу.
2. Художественная коммуникация происходит на нескольких повествовательных уровнях.

³⁷ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии. Л.: Художественная литература, 1986. С. 45–63.

3. Художественная коммуникация представляется в виде коммуникативной цепи, по которой «передается информация» от автора к читателю — от полюса к полюсу.

4. Наличие таких необходимых для выстраивания коммуникативной цепи элементов, как отправитель сообщения (автор), коммуникат (сообщение, т. е. литературное произведение), получатель сообщения (читатель).

5. Знаковый характер коммуниката, представляющего собой особый код, заданный отправителем.

6. Система, обуславливающая особый способ применения знаков, соотнесенных с внелитературной реальностью и художественной традицией, которая представляется в виде конвенции. Благодаря последнему реализуется сам акт коммуникации между автором и читателем, основанный на возможности читателя декодировать передаваемое автором сообщение.

7. Возможность декодировки зависит от жизненного опыта адресата и его знания о литературной традиции (от литературной компетенции).

Сам процесс чтения, коммуникативная цепь, представляется в виде следующей схемы, предложенной в фундаментальном нарратологическом исследовании немецким филологом Вольфом Шмидом³⁸ (рис. 1).

Нарратологическая цепочка включает несколько уровней художественной коммуникации:

- реальный уровень;
- уровень литературного произведения (абстрактный уровень);
- изображаемый мир;
- повествуемый мир;
- цитируемый мир.

Каждый из уровней имеет два полюса: отправитель сообщения и его получатель. На каждом из этих уровней существуют свои законы передачи сообщений, в процессе восприятия художественного произведения следует отдавать себе отчет в том, что эти уровни являются в определенной степени автономными и не пересекаются друг с другом, иначе есть опасность искажения смысла литературного текста.

³⁸ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

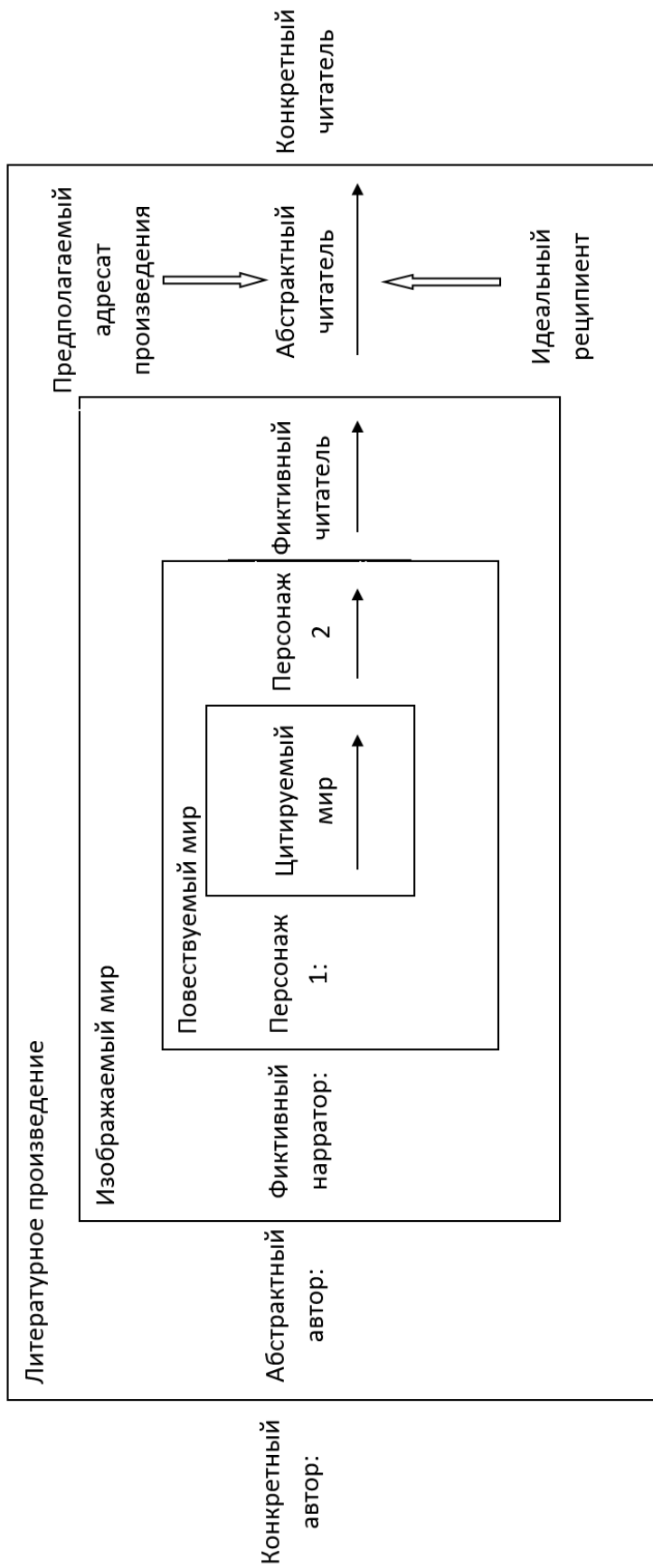


Рис. 1. Модель коммуникативных уровней (В. Шмид)

На реальном уровне полюсами являются реальный автор и реальный читатель. Этот уровень располагается вне художественной реальности, в коммуникации, им описываемой, участвуют реальные люди — *конкретный автор*, написавший литературное произведение, и *конкретный читатель*, взявшийся его прочитать. Важно отметить, что именно на этом уровне и происходит передача непосредственного коммуниката, т. е. художественного текста, который должен быть адекватным образом истолкован. Для успешной коммуникации читателю необходимо знать основные сведения об авторе, его «коммуникативный портрет», принадлежность к определенной литературной традиции, которая диктует определенные законы создания текста. Учитывая эти факторы, читатель с большей степенью вероятности сможет понять «отправленное» ему сообщение. Таким образом, нельзя говорить об успешности коммуникации в том случае, если читатель использует неадекватный способ декодирования авторского текста, не учитывая особенностей каждого конкретного автора и его произведения. Так, в 40-е гг. XIX в. совершенно неадекватно были истолкованы «Повести покойного И. П. Белкина» А. С. Пушкина, которые В. Г. Белинский назвал «побасенками». Критик прочитал повести Пушкина, используя романтическую систему декодировки художественного текста, которая для автора была уже неактуальна. Подобным образом вызывают отрицательные отзывы произведения, разрушающие «ожидание» читателя, поэтому в начале XX в. столь отрицательно некоторыми критиками были восприняты дерзкие опыты футуристов, эпатировавшие публику, привыкшую к классической литературе с ее попыткой «всепримирения» и «учительским» тоном. Для адекватного понимания художественного текста читатель должен понять и принять «правила литературной игры».

На уровне литературного произведения располагаются полюсы *абстрактного*, или *имплицитного*, автора и *имплицитного читателя*. Эти категории соотносятся с категорией образа автора.

Имплицитный автор — повествовательная инстанция, которая не получает воплощения в художественном тексте в виде определенного, выраженного в художественной структуре образа (персонажа). Имплицитный автор — это продукт сознания читателя, воспринимающего произведение. Но именно эта инстан-

ция, по мнению нарратологов, делает коммуникацию возможной. Как пишет Ханнелоре Линк, «имплицитный автор является "точкой интеграции" всех повествовательных приемов и свойств текста, тем сознанием, в котором все элементы образа текста обретают смысл»³⁹. В силу своего представления об авторе читатель выбирает определенную систему декодирования текста, можно сказать, что в этом представлении и концентрируется читательский опыт получателя сообщения, благодаря которому он выбирает модель прочтения того или иного текста.

Имплицитный читатель — повествовательная инстанция, парная имплицитному автору, благодаря которой литературный текст декодируется. Эта инстанция является ответственной за установление коммуникативной ситуации, на нее определенным образом ориентируется пишущий автор, который задает правила прочтения своего произведения, ориентируясь на того, кто сможет понять его «код». Именно поэтому категория абстрактного читателя имеет два аспекта: с одной стороны, это *предполагаемый адресат*, образ которого возникает у писателя, с другой — это *идеальный реципиент*, т. е. идеальный читатель, в полной мере прочитывающий текст и адекватно его интерпретирующий. Ситуация написания художественного произведения, так же как и написания любого другого текста, требует ориентира, к которому «движется» авторское сознание, желание объяснить, рассказать.

Уровень изображаемого мира — это *фиктивная* коммуникация. Она полностью принадлежит вымышленному художественному миру. На этом уровне коммуникативные полюсы являются материально, с помощью языковых средств выраженными.

Для описания фиктивной коммуникации используются понятия *нарратор* и *наррататор*.

Нарратор — повествователь, рассказчик, определенным образом выраженный в художественном тексте, это одна из основных категорий нарратологии.

Наррататор — внутренний адресат текста, явный или подразумеваемый собеседник, к которому обращается нарратор, это

³⁹ Современное зарубежное литературоведение / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1995. С. 46.

также одна из повествовательных инстанций внутритекстовой, фиктивной, коммуникации.

Различают несколько разновидностей нарратора и нарратора.

На фиктивном уровне, внутри художественного произведения, располагаются два полюса — *имперсональный нарратор* и *имперсональный нарратор*.

Имперсональный нарратор (ноннарратор, фиктивный нарратор) — безличный повествователь, ведет повествование от 3-го лица, отвечает за вербализацию повествования. Это особый анонимный повествовательный голос, выраженный в произведении. Ноннарратор не встречается в произведении в виде персонифицированного лица, это разворачивающаяся перед читателем «фиктивная» реальность художественного текста. В русской традиции этот термин соответствует термину «безличный повествователь».

Неперсонифицированному голосу «повествователя» соответствует противоположный полюс — имперсональный нарратор. Сложность и парадоксальность данного представления заключается в том, что эта инстанция не выявлена в тексте. Если имперсональный нарратор выражен как повествование от третьего лица, то имперсональный нарратор не имеет формы выражения. Но, по правилам коммуникативной цепи, ноннарратор передает свое сообщение какому-либо адресату, эта категория и определяется термином «имперсональный нарратор».

Последний уровень художественной коммуникации — цитируемый мир. Этот уровень представляется как коммуникативная ситуация внутри произведения, участниками которой являются литературные персонажи; о них рассказывает фиктивный нарратор. На этом уровне два полюса представлены *эксплицитным нарратором* (персонаж, рассказывающий историю) и *эксплицитным нарратором* (персонаж, слушающий историю).

Эксплицитный нарратор — это персонаж литературного произведения, который рассказывает историю от своего лица. Эксплицитный нарратор может рассказывать всю историю, описываемую в произведении или ее часть. В русской традиции термин «эксплицитный нарратор» соответствует термину «личный повествователь» или «рассказчик».

Эксплицитный нарратор — реципиент, слушающий историю персонаж, к которому обращается другой со своим рассказом. Эксплицитный нарратор может быть выражен как основное действующее лицо, как, например, странствующий офицер, которому рассказывает историю о Печорине Максим Максимович (эксплицитный нарратор), или Буркин, которому ветеринарный врач Иван Иванович рассказывает историю своего брата в рассказе «Крыжовник» А. П. Чехова. Но эксплицитный нарратор может быть также выражен в виде обращения эксплицитного нарратора к «абстрактному лицу», что можно видеть в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?», в котором «автор» ведет постоянный диалог с «проницательным читателем», подшучивает над ним или просто язвит.

Безусловно, существует множество примеров совмещения в одном произведении различных повествовательных типов. Например, «Герой нашего времени» дает именно такую картину мира, которая выстраивается из нескольких субъективных миров (Путешественника, Максима Максимовича, Печорина и т. д.).

Очень показательное повествование романа И. Уэлша, современного английского писателя, автора нашумевшего «Trainspotting», в русском переводе — «На игле». Уэлш умело обращается с повествованием, чередуя главы, рассказываемые разными повествователями, перемежая их с главами от безличного повествователя. Он добивается остроты именно в ходе работы с повествованием, а не с сюжетом. Мир Уэлша оказывается обманчивым, неожиданным и вместе с тем конкретно-реалистичным, в высшей мере психологичным.

Такие моменты также должны быть отмечены, потому что могут играть первостепенную роль, как, например, в романе Д. Джойса «Улисс», где все события даются в преломлении чрез призму сознания главного героя. А от этого зависит степень недоверия читателя к повествователю, который может незаметно навязать свою точку зрения, оказывающуюся в конечном итоге неверной.

Задания для самостоятельной работы

1. Выделите точки зрения в рассказе И. А. Бунина «Качели». Какое грамматическое выражение они имеют? Как соотносятся друг с другом?

2. Определите тип повествования (повествовательной организации) в следующих произведениях: «Поездка в Хоностров» Б. Виана, «Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского, «Лошадиная фамилия» А. П. Чехова, «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина.

3. Выделите различные повествовательные планы в рассказе Л.Н. Толстого «Люцерн». Как соотносятся планы повествования с точками зрения в произведении? С какой целью писатель использует различные повествовательные планы? Можно ли сказать о содержательности повествовательного плана? Почему происходит переключение с одного плана на другой?

4. Найдите примеры несобственно-прямой речи в рассказе В. В. Набокова «Уста к устам». С какой целью автор использует этот прием?

5. Определите тип повествовательной организации в рассказе И. Уэлша «Там, где разбиваются мечты». Почему, по вашему мнению, автор выбирает такой способ повествования?

6. Составьте схему нарратологических цепей повести А. С. Пушкина «Выстрел» из цикла «Повести покойного И. П. Белкина». В чем особенность схемы? Сколько уровней будет включено в нее? Какие уровни «дублируются» и почему?

7. Проанализируйте повествовательную организацию рассказа В. В. Набокова «Облако, озеро, башня»:

- Определите тему рассказа. Кто его главный герой, какова его история?

- Определите тип повествования. Выделите повествовательные инстанции. Определите отношения между повествователем и героем его рассказа: каковы их повествовательные перспективы? Совпадают ли их точки зрения? Найдите эпизоды, в которых точки зрения явно расходятся. Определите роль поэтизмов и нарочито грубых выражений в тексте. Как они характеризуют повествователя и героя?

- Для чего Набоков использует игру точками зрения в рассказе? Как корректирует восприятие сюжета произведения повествовательный уровень?

8. Сделайте анализ сказовой формы (материал: Н. С. Лесков. «Левша»):

- Покажите, как проявляется голос рассказчика в произведении, каким нам представлен рассказывающий? Опишите ситуацию рассказывания, определите пространственную точку зрения? Как меняется отношение рассказчика к своим героям, как он выражает его?

- Опишите стиль сказа: на чем основывается мнение, что рассказчик в сказовом произведении не равен автору? Найдите в речи рассказчика просторечия, элементы разговорной речи, стилистические ошибки и неточности. Как они характеризуют рассказчика, с какой целью их применяет автор? Логические ошибки рассказчика и их назначение.

- Особенности описания в сказовом произведении: какие средства используются рассказчиком, какие реалии его интересуют, как описываются действующие лица?

- Проблема выявления голоса автора и голоса рассказчика: анализ двенадцатой главы. Отношение к рассказываемой истории автора и рассказчика: как рассказчик заканчивает историю о мастере, меняется ли интонация рассказывания? Соответствует ли реакция рассказчика авторской? Почему?

9. Сравните сказ Н. С. Лескова и сказ С.Г. Песахова «Из-за блохи»: от чьего лица ведется повествование, как выражается отношение рассказчика к рассказываемому, каковы стилистические черты сказа Песахова? Как соотносятся рассказчик и автор в произведении Песахова?

3. Язык художественной литературы

Литературный язык. Язык художественной литературы. Источники языка писателя. Игровые языковые приемы. Троп. Сравнение. Стилистическая фигура.

В первой части уже говорилось о том, что язык художественной литературы — язык особенный. Прежде всего это проявляется в оппозиции «литературный язык — язык литературы». *Литературным языком* называется нормированная, строго регламентированная форма общенационального языка, воспринимаемая его носителями как образцовая и закреплённая в словарях. В бытовом представлении литературный язык — это язык «правильный», без искажений (диалектных, просторечных, профессиональных и пр.), без сленговых выражений, без грамматических ошибок. *Язык художественной литературы* — это форма национального языка, включающая все явления общенационального языка и имеющая эстетическое значение; язык в ней является не только средством, но и объектом изображения. Язык художественной литературы — это по существу некоторая степень отклонения от литературного языка. Литературе очень сложно уместиться в рамки «правильного» языка, язык литературы шире и обладает большей степенью неопределённости, т. к. зависим от контекста, что можно наблюдать в приведенном в первой части стихотворении М. Ю. Лермонтова «Благодарность». Но часто писатель заходит дальше, чем простые лексические «отклонения». Так, поэт-футурист А. Крученых принципиально отрицает традиционный нормированный литературный язык и создает свой особенный язык — заумь. Так написано его известное стихотворение «Дыр бул щыл»:

Дыр бул щыл
убешщур
скум
вы со бу
р л эз

Поэт пишет в манифесте «Декларация слова, как такового»: «4) мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим

языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), разумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд и т. д.)

5) слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена».

Крученных своим творчеством постулирует отграниченность особого, «самовитого», как его называл Велимир Хлебников, литературного слова от обыденного языка.

Язык литературы может базироваться и на поэтике грамматической ошибки, что пропагандировали поэты ОБЭРИУ:

тихо падала сосна
в бесконечную паляну
выла бочка над горой
без движенья и без боли...

Приведенное стихотворение Д. Хармса не только нарушает нормы правописания — орфографии и пунктуации, — но разрушает привычные логические связи в языке, манифестируя искаженную логику мира, в котором живет лирический герой и сам поэт.

Литература говорит на своем языке, обособленном и особом, эстетическая функция в этом случае имеет первостепенное значение, поэтому можно отметить несколько важных аспектов, которые часто являются незначительными в иных формах языка, это прежде всего проявляется

- в фонетической изобразительности — благозвучии (или, наоборот, в какофонии языка писателя). Часто неблагозвучность в литературе является предметом насмешки, особенно это было актуально в литературе классической эпохи, например над творчеством графа Хвостова в начале XIX в. издевались многие — как можно было оставить незамеченными такие шедевры:

Кому противно что,
Тому, конечно, то
Не надо ни на что...

Пародируя эту какофонию, арзамасцы пишут свои стихи к портрету графа: «*Выспрь быстро, как птиц царь, нес звук на Геликон*» (сочетание взрывных и свистящих, венчаемое непроизносимыми двумя «ц» подряд — «птиц царь», доводит до абсурда стиль поэта). Но, например, современный поэт-неоклассик М. Амелин, наоборот, черпает в творчестве Хвостова вдохновение, считая его одним из неоцененных поэтов.

Звуковой состав языка может играть изобразительную роль: «*В трюмо испаряется чашка какао*» (Б. Пастернак) — фонетическая изобразительность этого стихотворения считается очень удачным примером музыкального построения произведения, читатель как бы чувствует художественный образ — постепенное «испарение» согласных;

• в усилении роли лексических и синтаксических повторов, интонации и ритма, связей слов в рифмах; усложняются структурные отношения между единицами текста. Например, известное пушкинское стихотворение:

Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

В обычной речи повтор «и» не воспринимается как значимый, а в стихотворении Пушкина этот повтор оказывается экспрессивным приемом — усиливает смысловые возможности, становится «знаком» подключения к библейской традиции.

Связь слов в рифмах также является значимой: слова, разные по смыслу, притягиваются друг к другу и составляют единое смысловое целое, их значения влияют друг на друга:

«Мир останется *лживым*... может быть *постижимым*»;

«Мир останется *вечным*... и все-таки *бесконечным*»;

Рифма «*высморкал — Бисмарка*» допустима лишь при определенном отношении к этому историческому деятелю;

• в приращении смысла, как определяет это свойство Виктор Владимирович Виноградов: в контексте слово приобретает внутренние текстовые связи, за счет которых возникают дополнительные оттенки значения, которые и будут составлять при-

ращение смысла: «Февраль. Достать чернил и плакать». Февраль — название месяца и не может в литературном языке иметь других смыслов, а в стихотворении Б. Пастернака февраль — нечто большее, состояние души лирического героя;

- в актуализации потенциальных экспрессивных возможностей слова: у Пушкина в «Моцарте и Сальери» Моцарта называют *«гуляка праздный»*, синонимы — повеса, бездельник, т. е. слова с негативной окраской, а в контексте эти слова воспринимаются как комплимент: *«гуляка праздный»* — человек, наделенный даром божественной легкости.

Таким образом, язык литературы является не только коммуникативным средством, служащим для передачи информации, но и предметом изображения, он является таким же эмоционально воздействующим средством, как краска и линия у художника.

В языке художественной литературы смысл скрывается не только в лексическом значении — важными и едва ли не равнозначными носителями смысла оказываются единицы прочих уровней языка⁴⁰.

1. Художественная фонетика. В художественной речи очень важно распределение и качество звуков, звуковые повторы и их интенсивность, закономерности артикуляции звуков и их групп.

2. Лексико-фразеологический состав. Повышается экспрессивная и смысловая нагрузка слова, важную роль играет контекстуальное приращение смысла. В язык художественной литературы входит весь запас живого языка, что, конечно же, расширяет его эмоциональность и референцию.

3. Морфологические средства. Часто художник прибегает к особому, оригинальному словообразованию, что также имеет содержательное и эмоциональное значение.

4. Речевая семантика (тропика) — сфера взаимодействия переносного и прямого значений.

5. Интонационно-синтаксический уровень — стилистические фигуры и ритмико-интонационные средства.

Писатель активно пользуется теми лексическими единицами, которые не входят в состав литературного языка, имеют

⁴⁰ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959.

ограниченную временем или географией, профессиональной сферой употребление. Важное значение имеют и следующие источники языка писателя.

Архаизмы — функционально-стилистический пласт языка, слова или грамматические формы, устаревшие или вышедшие из употребления, притом что обозначаемый предмет или явление сохраняется (очи, рескрипт). Часто этот пласт лексики можно встретить в исторических произведениях.

Историзмы — функционально-стилистический пласт языка, слова, вышедшие из употребления вместе с явлениями, которые они обозначают (конка, нэпман). Также прежде всего характерны для исторических произведений.

Неологизмы — функционально-стилистический пласт языка, новые слова, возникшие в языке (мерчандайзинг, блог). Часто подобную лексику можно увидеть в произведениях писателей, ориентированных на новое поколение — молодежь: «... а топ-менеджмент, частью коего я и имею честь быть, устроил диктатуру корпоративного рабства, замешенного на жути совковой министерской эстетики, получал ломовые бонусы, невероятные командировочные и воровал, по мере возможностей, бюджеты» (Минаев С. Духлесс).

Диалектизмы — функционально-стилистический пласт языка, территориально ограниченная лексика, используемая в местных говорах (хлопанцы, парскать). Подобная лексика встречается у писателей-деревенщиков, чьими героями являются жители деревень, общающиеся на своем оригинальном языке, отграниченном от литературного.

Вульгаризмы — функционально-стилистический пласт языка, грубая, бранная лексика, так, например, Э. Рязанов называет своих в общем-то симпатичных героинь «старыми клячами» (одноименная киноповесть и фильм).

Жаргонизмы — функционально-стилистический пласт языка, социально ограниченная лексика, язык ограниченной группы лиц («Ночью малолеток ошмонали, выдали сухой паек — буханка черного непропеченного хлеба и маленький кулечек кильки — и на "воронках" отвезли на вокзал». Габышев Л.).

Профессионализмы — слова, характерные для лиц определенной профессии (плашка, бушприт).

Канцеляризм — слова и обороты из официально-деловой речи, речевые штампы (настоящим удостоверяю).

«Без какого соглашения она свинья никоим бы образом не могла быть допущенною к утащению бумаги» (Н. В. Гоголь);

«Равным образом воспрещается выколотье глаза, откушение носа... отнятие головы...» (М. Е. Салтыков-Щедрин).

Варваризмы — функционально-стилистический пласт языка, слова иноязычного происхождения, которые носителями языка воспринимаются как чужие, инородные (гангстер).

Но панталоны, фрак, жилет —

Всех этих слов на русском нет...

(Пушкин А. С. «Евгений Онегин»)

Окказионализмы — слова, ограниченные индивидуальным словоупотреблением. В отличие от неологизмов окказионализмы встречаются в определенном контексте и обычно вне этого контекста не употребляются. Гением окказионализма был поэт-будетлянин В. Хлебников: «Оснегурить тебя, пороши серебром...».

Часто в литературном произведении язык — это поле игры с читателем, писатель предлагает своему читателю загадки, которые тот должен разгадать. К игровым приемам относятся:

Анаграмма — игровой языковой прием, состоящий в перестановке звуков или букв заданного слова для получения слова с новым значением (Харитон Макентин — псевдоним-анаграмма Антиоха Кантемира, Владимир Набоков — Вивиан Дамар Блок, барон Клим Авидов).

Каламбур — игровой языковой прием, обыгрывание разных значений многозначного слова или омонимов: из письма Пушкина о поэме «Домик в Коломне»: «Домик колом мне пришелся».

Палиндром — игровой языковой прием, слово, словосочетание или предложение, которое одинаково читается слева направо и справа налево (Кони, топот, инок).

Парономазия (паронимическая аттракция) — игровой языковой прием, притяжение слов по звуковому подобию; соседство в определенном контексте близких по звучанию, но разных по значению слов (Сара Бернар — сенбернар):

«Леса — лысы. Леса обезлосели, леса обезлисели».

(В. Хлебников)

Особый пласт языка писателя — *тропы*.

Троп — это семантически двуплановое употребление слова, в котором реализуются два значения — прямое и переносное. Переносное значение — это нетрадиционное употребление единицы языка, перенос наименования в иную предметную плоскость, при образовании тропа слово как бы становится неравным самому себе, именно поэтому в обыденной речи троп может быть признан логической ошибкой, это нарушение нормы употребления слова⁴¹.

Так, в уже упомянутом стихотворении А. С. Пушкина «Пророк» слово «пустыня» имеет значение, связанное со словарным, но в то же время означает нечто большее — душевную опустошенность, потерянность. А в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Благодарность» оно получает другое значение, не связанное ни со словарным, ни с тем, которое придает ему Пушкин, — «безразличие, пренебрежение». В бытовой речи мы не можем позволить себе называть вещи несвойственными им именами, в этом случае мы окажемся непонятыми и коммуникация не состоится. Поэзия же, наоборот, стремится к подобным оригинальным наименованиям. Так происходит взаимопроникновение значений слов, слова как бы обновляются, проявляя новые, оригинальные свойства предметов: «Отговорила роща золотая» у С. Есенина — это не просто попытка высказаться изысканно, но возможность выразить отношение к окружающей природе; а поэт-философ А. Введенский переплетает слова, заставляя их рисовать целую вселенную, которая проходит сквозь человека, с которой он непосредственно связан, уходящим временем, приближающим его к смерти, — все это поэт может выразить немногими, скупыми в обыденном употреблении словами:

И я в моем теплом теле
Лелеял глухую лень,
Сонно звенят недели,
Вечность проходит в тень.

Введенский буквально нанизывает метафору на метафору, объединяя человеческое и бытийное, мировое и индивидуальное.

⁴¹ См. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991.

Троп — это прежде всего попытка понимания, осознания мира с помощью поэтической ассоциации.

Часто к тропам относят *сравнение*, что является терминологической ошибкой.

Сравнение — уподобление одного предмета (объекта сравнения) другому (средству сравнения) на основе выделения каких-либо общих свойств или признаков (пространственная форма, размеры, цвет). В отличие от тропов в сравнении все слова используются в прямом значении. В сравнении объект сравнения задан объективно, а средство сравнения — субъективно.

Сравнение прежде всего выражено грамматически, имеет определенные формы выражения, у тропов мы такие формы определить не можем, поэтому сравнение легко найти по формальным признакам. Исходя из грамматической формы, выделяют несколько разновидностей сравнений:

- сравнение союзное — роль связки между объектом сравнения и средством выполняют союзы «как, будто, словно, точно, подобно, как будто»:

Рассвет, как пылинки золы,

Последние звезды сметал

(рассвет — объект, пылинки золы — средство);

- сравнение, выраженное творительным падежом (со значением сравнения):

Хочешь, я буду ласковой кошкой

Сидеть у твоих обнаженных ног;

- отрицательное сравнение, построенное не на сопоставлении, а на противопоставлении: для того чтобы выделить объект сравнения из ряда средств, перечисляются и тут же отбрасываются различные признаки, которые не характеризуют объект сравнения:

Не ветер бушует над бором,

Не с гор побежали ручьи —

Мороз-воевода дозором

Обходит владенья свои.

- сравнение с нулевой связкой (номинативная двучленная метафора); занимает пограничное положение между метафорой и сравнением:

Небо как колокол,

Месяц — язык.

Твои уста — два лепестка граната,

Твои ресницы — крылья черной ночи,

Твоя душа — восточная загадка;

• развернутое сравнение (сравнение молодых людей в черных фраках, танцующих на балу, с мухами на куске сахара в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»).

Тропы, в свою очередь, делятся на разряды в зависимости от принципа взаимодействия прямого и переносного значений:

• по принципу сходства — уподобление одного предмета другому (метафора, катахреза, эпитет, аллегория, эмблема, символ);

• по принципу смежности — актуализация различных видов связей — количественных, качественных, пространственных, временных, причинных и пр. — между предметами (метонимия, синекдоха, перифраз, эвфемизм);

• по принципу противоположности — определение предмета посредством актуализации контрастных качеств или свойств (гипербола, литота, ирония).

Если троп является средством выразительности, строящимся на трансформации лексического значения слов, то на уровне синтаксической организации речи эту роль выполняют *стили- стические фигуры* — исторически сложившиеся способы синтаксической организации речи, реализующие ее выразительные возможности.

Стилистические фигуры делятся на группы:

• фигуры протяженности — повтор различных языковых единиц (эллипс, анафора, эпифора, анадиплосис, симплока, рефрен, плеоназм, тавтология, амплификация, гомеотелевт, полиптотон, антанаклосис (антанаклюза), антитеза, оксюморон);

• фигуры связности — усиление или ослабление синтаксической связи между элементами (парцелляция, асиндетон, вставка, полисиндетон, синтаксический параллелизм, хиазм);

• фигуры значимости — выделение отдельных элементов высказывания (градация, риторический вопрос, риторическое восклицание).

Задания для самостоятельной работы

1. Приведите примеры употребления в художественных текстах историзмов, архаизмов, неологизмов, жаргонизмов, профессионализмов, диалектизмов (укажите автора и произведение).

2. Найдите все тропы и стилистические фигуры в стихотворении И. А. Бродского «Пилигримы».

3. Опишите различия между символом, эмблемой, аллегорией (приведите примеры и проанализируйте в каждом случае соотношение формы и содержания тропа).

4. Опишите различия между метафорой и метонимией, поясните на примерах.

5. Сгруппируйте приведенные примеры тропов (выделенные курсивом словосочетания) в три блока: 1) метафора; 2) метонимия; 3) перифраз. В каких примерах поэтами использованы тропы-«матрешки» (один троп включает в себя другой)?

Предстал я нищим перед Богом,
И он, от божеских щедрот,
Послал мне долгую дорогу
В просторах северных широт.
(Л. Щеглов)

Гремит, гремит **войны барабан.**
Зовет **железо в живых втыкать.**
(В. Маяковский)

Кокетничая запонками
из **свеже-отравленных скорпионов**
Портовый кран
вдвое вытянул
изумрудный перископ головы
(А. Крученых)

И вод веселое стекло
Не отражает **лик Дианы.**
Вспомня прежних лет романы,
Вспомня прежнюю любовь...
(А. Пушкин)

— Лошадь упала!
— Упала лошадь! —
Смеялся Кузнецкий.

Лишь один я
голос свой не вмешивал в вой ему.
(В. Маяковский)

Босиком по радуге бежать,
Солнечные пушки заряжать,
Чтобы на исходе дня для заката и меня
Не хватило неба и земли...
(Е. Летов)

6. Допишите к строчке *«Задумчиво хожу широкими шагами»* вторую так, чтобы получить пример:

- а) анафоры,
- б) эпифоры,
- в) симплоки,
- г) анадиплосиса,
- д) синтаксического параллелизма.

7. Составьте словосочетания или предложения, в которых слово «солнце» являлось бы элементом:

- а) двучленной метафоры,
- б) перифраза,
- в) восходящей градации,
- г) симплоки,
- д) анадиплосиса.

Словарь терминов

Литературоведение как наука

Филология (от греч. «любовь к слову») — совокупность гуманитарных дисциплин, изучающих зафиксированную в словах духовную деятельность человека путем анализа письменного текста.

Лингвистика (языкознание) — наука о языке, объектом ее является строение, функционирование и историческое развитие языка, язык во всем объеме его свойств и функций.

Литературоведение — совокупность наук, изучающих язык в его эстетической функции (художественное высказывание, художественная литература). Основные объекты литературоведения — генезис, история, типология, закономерности развития, структура произведений, язык художественной литературы.

Теория литературы — основной раздел литературоведения, который изучает сущность литературы как искусства слова, ее специфику и основные закономерности развития, а также разрабатывает сами способы познания художественной словесности.

История литературы — основной раздел литературоведения, изучающий историческое развитие литературы в ее связи с развитием человеческого общества и человеческого сознания.

Литературная критика — основной раздел литературоведения, искусство оценивать современное произведение с позиций современного читателя, развития и требований общества.

Поэтика (от греч. «творческое искусство») — одна из литературоведческих дисциплин, изучающая с точки зрения определенной научно-методологической позиции общие, устойчивые элементы, из взаимосвязи которых слагаются художественная литература, литературные роды и жанры, отдельные произведения. Различают общую (теоретическую), частную и историческую поэтику.

Архивоведение — вспомогательная литературоведческая дисциплина, которая занимается разработкой методов сбора, систематизации и хранения документов, изучением истории и организации архивного дела.

Библиография — вспомогательная литературоведческая дисциплина, наука, занимающаяся сбором информации о произведении (автор, время написания и издания, количество напечатанных экземпляров, цена), регистрацией всех печатных изданий.

Источниковедение — вспомогательная литературоведческая дисциплина, наука, занимающаяся изучением источников теории и истории литературы (незавершенных, предварительных, первичных редакций, черновых материалов, записных книжек, замыслов и пр. материалов).

Палеография — вспомогательная литературоведческая дисциплина, наука, изучающая памятники древней письменности с целью установления места и времени их создания.

Текстология — вспомогательная литературоведческая дисциплина, изучающая способы и приемы анализа текста, его критики, определения автора безымянного текста, устанавливающая степень законченности различных редакций одного произведения с целью предложить наиболее правильный, с авторской точки зрения, текст издаваемого произведения.

Семиотика — наука о знаках и знаковых системах (естественных и искусственных языках).

Знак языковой — любая единица языка, служащая для обозначения предметов и явлений действительности. Языковой знак двусторонен и асимметричен, связь между означающим и означаемым в нем произвольная. Знаки делятся на условные (произвольные) и иконические (естественные).

Означаемое — содержательная сторона знака, абстрактная единица плана содержания, представляющая собой класс конкретных «сообщений».

Означающее — формальная сторона знака, абстрактная единица языка, представляющая собой класс конкретных сущностных планов выражения.

Код — система правил или ограничений, которыми регламентируется значение знака.

Специфика словесного образа

Образ — универсальная категория эстетики, характеризующая особый способ освоения и преобразования действительности человеческим сознанием в чувственно воспринимаемой форме.

Образ является одновременно и объектом реальной ментальной действительности, сочетает в себе предметное и смысловое.

Индивидуальный образ — в классификации по смысловой обобщенности образов это образ, созданный самобытным воображением художника и выражающий меру его оригинальности (образ Венеции в одноименном стихотворении Б. Л. Пастернака).

Характерный образ — в классификации по смысловой обобщенности образов это образ, раскрывающий закономерности общественно-исторической жизни, запечатлевающий правила и обычаи, распространенные в данную эпоху в данной среде (образ маленького человека в «Шинели» (1842) Н. В. Гоголя и в ранних произведениях Ф. М. Достоевского. Образ «лишнего» человека в романах И. С. Тургенева).

Типичный образ — в классификации по смысловой обобщенности образов это образ, вбирающий в себя существенные особенности конкретно-исторического социума, это высшее проявление характерности, этот образ перерастает временные границы, раскрывая вечные свойства человеческой природы (образы Гамлета, Дон Кихота, Фауста).

Мотив — в классификации по смысловой обобщенности образов это образ, повторяющийся в художественных произведениях одного или нескольких авторов одной эпохи и близких по литературным пристрастиям (образы природы Кавказа у русских романтиков; образ города в поэзии футуристов).

Топос — в классификации по смысловой обобщенности образов это образ, характерный для целой эпохи или нации. Образ «мир как книга» в культуре барокко (образ дороги в русской литературе от Пушкина до Шевчука).

Архетип — в классификации по смысловой обобщенности образов это образ, заключающий в себе наиболее устойчивые и вездесущие «схемы» или «формулы» человеческого сознания (образ шута-трикстера, подвига и пр.).

Автологический образ — в классификации по структуре (соотношению предметного и смыслового планов), «самозначный» образ, предметный и смысловой план совпадают (По дороге идет мальчик).

Металогический образ — (через, после, за пределами, сверх) в классификации по структуре (соотношению предметного

и смыслового планов) образ, смысловой план которого отличается от предметного, в которых с помощью одного предмета (явления) описывается другое сходное, смежное (к таким образам относятся метафоры, сравнения, гиперболы, метонимии).

Суперлогический образ — (превосходящий, лучший) в классификации по структуре (соотношению предметного и смыслового планов) образ, смысловой план которого превосходит предметный, выражает обобщенный, всеобщий, отвлеченный смысл (аллегории, символы).

Условность — одно из сущностных свойств искусства, принцип художественной изобразительности, отражающий принципиальное различие между изображаемой действительностью и реальностью, изображающего от изображаемого, художественного образа от литературного материала.

Первичная условность — принцип художественной изобразительности, присущий всем произведениям искусства и проявляющийся в установке на правдоподобие. Условность произведений русской классики (романы И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского).

Вторичная условность — принцип художественной изобразительности, основанный на сознательной деформации явлений и предметов действительности при его изображении в художественном произведении («Вий» (1835) Н. В. Гоголя, «Пена дней» (1947) Б. Виана).

Канонизированная условность — совокупность устойчивых приемов, выражение эстетических представлений о действительности в искусстве определенной эпохи или нации (человек низших сословий как социальный тип, лишенный характера у авторов натуральной школы 1840-х гг.).

Содержание литературного произведения

Идея (идейный смысл, от греч «то, что видно») — эмоционально окрашенная мысль, выраженная в литературном произведении, включает в себя направленную интерпретацию и оценку автором определенных жизненных явлений, а также воплощение философического взгляда на мир в его целостности, которое сопряжено с духовным самораскрытием автора. Идея есть вклад автора в познание действительности, идея субъективна

по определению (идея «роевой жизни» в романе-эпопее «Война и мир» (1869) Л. Н. Толстого).

Тема (от греч. «то, что положено в основу») — предмет художественного изображения (то, о чем говорится) и художественного познания (все то, что стало основой авторского интереса, осмысления и оценки) (тема Петербурга в «Медном всаднике» (1833) А. С. Пушкина, «Невском проспекте» (1835) Н. В. Гоголя).

Проблема (от греч. «задача», «нечто, брошенное вперед») — аспект содержания произведения, на котором акцентирует свое внимание автор (проблема человека в истории («Медный всадник» А. С. Пушкина), проблема нравственного падения человека в «Невском проспекте» Н. В. Гоголя).

Пафос (от греч. «страдание», «чувство», «страсть») — мимосозерцательно значимые эмоции автора произведения, «модус художественности», воплощающий авторскую концепцию личности и характеризующий произведение как целое. Пафос — героический, трагический, романтический, сатирический, драматизма, сентиментальности.

Событийная организация произведения

Событие — всякое значимое изменение состояния героя и мира, изменение первоначального состояния мира произведения (наводнение в «Медном всаднике» А. С. Пушкина).

Фабула — событийный материал, последовательность событий в их логической, хроникальной связи.

Сюжет — ход событий в той последовательности, в которой их излагает автор литературного произведения и воспринимает читатель.

Мотив — устойчивая структурная схема действия, повторяющаяся от произведения к произведению (подвиг, похищение невесты).

Конфликт — противоречие между действующими лицами литературного произведения.

Интрига — сложная, запутанная цепь событий и поступков персонажей (осуществление сложного замысла одного из персонажей), характерна главным образом для драматургии (встречается в эпических произведениях).

Действие — поступки персонажей эпических и драматических произведений в их взаимосвязи, важнейшая составляющая сюжета.

Экспозиция (от лат. «изложение, объяснение») — элемент сюжета, изображение места, времени и действующих лиц до начала самого действия.

Завязка — элемент сюжета, событие, являющееся началом конфликта и отправной точкой в развитии действия.

Развитие действия — элемент сюжета, ход событий, определяемый разворачивающимся конфликтом.

Кульминация — элемент сюжета, момент наивысшего напряжения действия.

Развязка — элемент сюжета, заключительный эпизод в развитии конфликта и действия литературного произведения.

Композиция и уровни композиции

Композиция — значимое взаимное расположение и соотношение элементов литературного текста, т. е. построение произведения.

Посвящение — внесюжетный элемент, указание в начале произведения лица или события, в честь которого оно написано (посвящение сестре в поэме Н. А. Некрасова «Мороз Красный нос» (1863)).

Эпиграф (от греч. «надпись, заглавие») — внесюжетный элемент, короткий текст (часто цитата), который помещается автором перед началом произведения (эпиграфы к главам «Евгения Онегина» А. С. Пушкина).

Пролог — внесюжетный элемент, вводная часть, предваряющая начало действия и представляющая читателю его предысторию («Петербург» (1913) А. Белого).

Эпилог — внесюжетный элемент, заключительная часть произведения, сообщающая о судьбах героев, причем все события эпилога происходят после завершения сюжетного действия («Петербург» А. Белого).

Вставные эпизоды — внесюжетный элемент, самостоятельные по теме и сюжету рассказы, включенные в основное повествование (повесть Опальского в повести «Перстень» (1831) Е. А. Баратынского).

Лирическое отступление — внесюжетный элемент, фрагмент повествования, в котором непосредственно автор дает комментарий происходящему или переходит на темы, не связанные с развитием основного повествования («Евгений Онегин» А. С. Пушкина).

Внесценический персонаж — персонаж драматургического произведения, упоминаемый по ходу действия сценическими героями, но так и не появляющийся на сцене (Кузьма Петрович в «Горе от ума» (1824) А. С. Грибоедова).

Герой — действующее лицо в художественном произведении, обладающее определенностью характера, индивидуальным интеллектуальным и эмоциональным миром. В традиционном понимании герой связан с совершением подвига.

Персонаж — действующее лицо в литературном произведении. Чаще всего понятие «персонаж» используется по отношению к второстепенным действующим лицам.

Повествовательная организация литературного произведения

Автор — реальный создатель художественного произведения, находится вне пределов художественного мира.

Несобственно-прямая речь — прием повествования, состоящий в передаче внутренней речи, строя мыслей персонажа в речи автора.

Повествователь — субъект речи, от лица которого ведется повествование в эпическом произведении.

Личный повествователь — ведет повествование от первого лица, выявлен в тексте как субъект речи («Неточка Незванова» (1848) Ф. М. Достоевского).

Безличный повествователь — субъект речи, присутствующий в любом литературном произведении, представляющий читателю мир произведения, условная фигура («Анна Каренина» (1878) Л. Н. Толстого).

Точка зрения — ракурс изображения событий и явлений, отношение повествователя к повествованию.

Повествовательная перспектива — ракурс изображения событий, персонажей, обстановки в литературном произведении, диапазон видения, который характеризуется степенью охвата

событий, «широтой» взгляда повествователя. Динамический аспект точки зрения.

Рассказчик — персонаж в литературном произведении, которому передается право рассказа о событиях или персонажах, обладающий индивидуальным стилем изложения, отличающимся от речи повествователя («Двойник» (1846) Ф. М. Достоевского).

Сказ — особый способ повествования, ориентированный на воспроизведение живой устной речи; имитация импровизационного рассказа, рождающегося на глазах у читателя («Шинель» (1842) Н. В. Гоголя).

Нарратология

Нарратология — теория повествования, изучает коммуникацию между автором и читателем и звенья коммуникативной цепи, участников вне- и внутритекстовой коммуникации.

Нарратор — повествовательная инстанция внутритекстовой коммуникации, противопоставленная реальному автору и отвечающая за передачу сообщения.

Наррататор — повествовательная инстанция внутритекстовой коммуникации, внутритекстовый собеседник, адресат, отвечает за прием сообщения.

Имплицитный автор — образ автора, рисуемый сознанием читателя, не воплощен в художественном произведении.

Имплицитный читатель — образ читателя, который формируется в сознании реального автора, когда он представляет читателя, для которого пишет произведение и который может адекватно декодировать сообщение автора, — «идеальный» читатель.

Эксплицитный автор — «фигура в тексте», выраженный в тексте повествователь, автор, ведущий повествование от своего лица, «фиктивный автор», выражен с помощью местоимений первого лица или как особый образ-персонаж (Рудый Панек в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя).

Эксплицитный читатель — слушатель, который выражен в тексте как персонаж, тот к кому обращается повествователь («Письмо ученому соседу» А. П. Чехова).

Имперсональный нарратор (нон-нарратор) — безличный повествователь, не выявлен в тексте.

Язык художественного произведения

Литературный язык — нормированная, строго регламентированная форма общенационального языка, воспринимаемая его носителями как образцовая и закреплённая в словарях.

Архаизмы — функционально-стилистический пласт языка, слова или грамматические формы, устаревшие или вышедшие из употребления, тогда как обозначаемый предмет или явление сохраняется (очи, рескрипт).

Историзмы — функционально-стилистический пласт языка, слова, вышедшие из употребления вместе с явлениями, которые они обозначают (конка, нэпман).

Неологизмы — функционально-стилистический пласт языка, новые слова, возникшие в языке (мерчандайзинг, блог).

Диалектизмы — функционально-стилистический пласт языка, территориально ограниченная лексика, используемая в местных говорах (хлопанцы, парскать).

Вульгаризмы — грубая лексика, находящаяся за пределами литературного языка (рожа, жрать, околеть).

Жаргонизмы — функционально-стилистический пласт языка, язык социально ограниченной группы лиц (фактоид, ганк).

Профессионализмы — слова, характерные для лиц определённой профессии (плашка, бушприт).

Канцеляризмы — слова и обороты из официально-деловой речи, речевые штампы (настоящим удостоверяю).

Варваризмы — функционально-стилистический пласт языка, слова иноязычного происхождения, которые носителями языка воспринимаются как чужие, инородные (гангстер).

Окказионализмы — слова, ограниченные индивидуальным словоупотреблением (оснегурить).

Язык художественной литературы — форма национального языка, включающая все явления общенационального языка и имеющая эстетическое значение; язык в ней является не только средством, но и объектом изображения.

Анаграмма — игровой языковой прием, перестановка звуков или букв заданного слова для получения слова с новым значением (Харитон Макентин — псевдоним-анаграмма Антиоха Кантемира).

Каламбур — игровой языковой прием, обыгрывание разных значений многозначного слова или омонимов («Домик колом мне пришелся» — Пушкин о «Домике в Коломне»).

Палиндром — игровой языковой прием, слово, словосочетание или предложение, которое одинаково читается слева направо и справа налево (Кони, топот, инок).

Парономазия (паронимическая аттракция) — игровой языковой прием, притяжение слов по звуковому подобию; соседство в определенном контексте близких по звучанию, но разных по значению слов (Сара Бернар — сенбернар).

Троп — семантически двуплановое употребление слова, в котором одновременно реализуются два значения — прямое и переносное.

Сравнение — сближение двух явлений с целью пояснения одного с помощью другого. Средства образования сравнения: сравнительный союз (кричит, как ребенок), с нулевой связкой (месяц — язык), в форме творительного падежа (лицо кирпичом), отрицание (Не пески бегут зыбучие — Снова горе подымается).

Эпитет — художественное, образное определение предмета или явления (золотые волосы).

Метафора — троп, перенесение свойств одного предмета или явления на другой по принципу их сходства. Одночленные: Месяц тихо ползет. Двучленные: Фиалки волн.

Олицетворение — троп метафорического ряда, уподобление неживого живому (Как ходят деревья).

Катахреза — троп метафорического ряда, метафора, не ощущаемая как прием (или слишком привычная, или слишком непривычная); сочетание в рамках одного речевого оборота слов, несовместимых по значению, но при этом не являющихся антонимами (ножка стула).

Реализованная метафора — троп метафорического ряда, буквальное понимание значений слов, составляющих метафору (горячее сердце тушат пожарные).

Развернутая метафора — троп метафорического ряда, распространение метафорического образа на несколько фраз или на все произведение («Телега жизни» А. С. Пушкина).

Эмблема — троп метафорического ряда, это зримая, овеществленная метафора, возникающая в результате неожиданного

сближения, сопоставления явлений и понятий («Мир — книга» в образной системе барокко).

Символ — троп метафорического ряда, слово или предмет, условно обозначающие сущность какого-либо явления (Прекрасная дама).

Аллегория — троп метафорического ряда, иносказание, изображение отвлеченного, абстрактного понятия в конкретном, овеществленном образе (басенные образы).

Метонимия — троп, в основе которого лежит перенос по смежности между компонентами тропа. Если в метафоре связь между прямым и переносным значением произвольна, то в метонимии они всегда связаны по какому-либо принципу (например, замена вещи на материал: из серебра едал; продукта на изготовителя: Пушкина читал; содержимого на содержание: три тарелки съел; субъекта действия на место действия: Ярославль пробудился и пр.).

Синекдоха — троп метонимического ряда, метонимия, основанная на количественных соотношениях (Москва французам отдана).

Перифраз — троп метонимического ряда, развернутая метонимия, замена названия предмета описанием его самых существенных сторон и свойств (Петра творенье).

Эвфемизм — троп метонимического ряда, метонимическая замена грубого или вульгарного выражения более вежливым, изысканным, смягченным (обойтись посредством платка).

Ирония — троп, основанный на применении контраста, выражающий насмешку, иносказание, когда слово или высказывание обретает в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу (издевательство под маской одобрения) (где уж нам, дуракам!).

Гипербола — троп, основанный на применении контраста, художественное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета (дубы-великаны).

Литота — троп, основанный на применении контраста, обратный гиперболе, преуменьшение признака предмета (мальчик-с-пальчик).

Инверсия — стилистическая фигура связности (группа фигур разъединения), нарушение привычного, естественного

для данного языка порядка слов. В русском языке строится на основе тема-рематического членения фразы (мой закат печальный).

Парцелляция — стилистическая фигура связности (группа фигур разъединения), разделение единого по смыслу высказывания на несколько самостоятельных, обособленных предложений (И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь).

Асиндетон — стилистическая фигура связности (группа фигур разъединения), бессоюзие, построение предложения, в котором однородные члены связываются без помощи союзов (Шары зеленые, синие, красные).

Вставка — стилистическая фигура связности (группа фигур разъединения), вводная или пояснительная конструкция, которая синтаксически не связана с остальными членами предложения (в скобках).

Синтаксический параллелизм — стилистическая фигура связности (группа фигур объединения), тождественное или грамматически сходное построение смежных фрагментов текста (Я звал тебя, но ты не оглянулась, Я слезы лил, но ты не снизошла).

Полисиндетон — стилистическая фигура связности (группа фигур объединения), многосоюзие, построение предложения, в котором однородные члены связываются при помощи повторяющихся союзов (И дождь, и снег, и тьма, и свет).

Хиазм — стилистическая фигура связности (группа фигур объединения), обращенный синтаксический параллелизм: последовательность синтаксических элементов первой строчки в зеркальном отражении представлена во второй (Молчит закон, народ молчит).

Эллипсис — стилистическая фигура протяженности (группа фигур убавления), пропуск слова, значение которого легко восстанавливается из контекста (Татьяна — в лес, медведь — за ней).

Силлепс (зевгма) — связь слов с синтаксической неоднородностью, оформление синтаксически неоднородных элементов предложения в виде однородных членов; подлежащее во мн. ч., а сказуемое в ед. ч. (Половой этот носил под мышкой салфетку и множество угрей на щеках).

Анафора — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), единоначатие, повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, фраз (Наше оружие — наши песни, Наше золото — звенящие голоса).

Эпифора — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), повтор слова в конце смежных стихов, строф или фраз (Ночная бабочка шуршит В черепной коробке моей шуршит).

Анадиплосис (стык) — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), повтор последнего слова или сочетания слов в начале следующего (Целовал он ей руки белые, Руки белые, пальцы тонкие).

Антанаклосис — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), в которой слово повторяется два раза и более, но каждый раз в новом значении (ключ упал в горячий ключ).

Симплога — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), повтор начального и конечного слова или сочетания слов в смежных стихах (анафора + эпифора); повтор середины строки (Во поле березонька стояла, Во поле кудрявая стояла).

Рефрен — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), стих, повторяющийся после каждой строфы или их определенного сочетания (припев в песне).

Плеоназм — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), многословие, употребление слов, излишних для выражения мысли (Грусть-тоска меня снедает).

Гомеотелевт — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), соединяющая слова с одинаковой финальной частью (Не славы и не коровы, Не шаткой короны земной).

Полиптотон — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), «многопадежие», повторение различных падежных (временных) форм одного и того же слова (рука руку моет).

Тавтология — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), повторение одних и тех же или близких

по смыслу и звучанию (часто однокоренных) слов (За все, за все тебя благодарю я).

Анаколуф — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), синтаксическая несогласованность членов предложения, грамматическая «ошибка», используемая в художественной речи как выразительный прием (...смотреть, Как будет океан и жарко ли гореть).

Оксюморон — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), сочетание противоположных по смыслу понятий в одном художественном образе (праведная ложь).

Амплификация — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), повтор однородных элементов, при котором точности словоупотребления предпочитают разнообразные выражения (Я тайный замысел ласкал, Терпел, томился и страдал).

Антитеза — стилистическая фигура протяженности (группа фигур добавления), противопоставление не только общеязыковых антонимов, но и слов, которые в конкретном контексте становятся антонимами (Лед и пламень).

Градация — стилистическая фигура значимости (группа фигур выделения), цепь понятий или определений с постепенным нарастанием значимости (климакс) или убыванием (антиклимакс) (Пришел, увидел, победил).

Риторический вопрос — стилистическая фигура значимости (группа фигур выделения), поэтический оборот, в котором эмоциональная значимость высказывания подчеркивается вопросительной формой, хотя на этот вопрос ответа не требуется, поскольку это утверждение или отрицание в форме вопроса (На кого не действует новизна?).

Словарь филологов

Авѐринцев Серге́й Серге́евич (1937–2004) — русский советский филолог, культуролог, историк культуры, философ, литературовед, библиист, крупный специалист в области изучения истории античной и средневековой литературы, поэтики, философии и культуры, русской и европейской литературы и философии культуры XIX–XX вв., поэзии Серебряного века. Переводчик, поэт, лектор, член СП СССР (1985), русского ПЕН-центра (1995), председатель Российского библейского общества (с 1990), международного Мандельштамовского общества (с 1991), президент Ассоциации культурологов, член Папской академии общественных наук. Окончил МГУ им. М. В. Ломоносова, работал в МГУ и РГГУ. Профессор Института славистики Венского университета. Основные труды: «Поэтика ранневизантийской литературы» (1977), «"Скворешниц вольных граждан..."». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами» (2001), «София-Логос» (2000).

Баѐвский Вади́м Соломо́нович (1929) — российский литературовед и критик, педагог, публицист, поэт, историк, теоретик литературы, писатель, переводчик. Окончил Киевский педагогический институт, работал в Смоленском государственном университете. Основные труды: «Эстетическое воспитание на уроках литературы» (1960), «Стих русской советской поэзии» (1972), «История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум» (1994).

Бахти́н Михаи́л Михаи́лович (1895–1975) — русский филолог и философ, исследователь творчества Ф. Рабле и Ф. М. Достоевского, автор теории карнавализации, речевых жанров и полифонического романа. Учился в Петроградском и Новороссийском университетах. Преподавал в школах Невеля, Калининской области, высших учебных заведениях Витебска, Саранска. Основные труды: «Искусство и ответственность» (1919), «Проблемы творчества Достоевского» (1929), «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965).

Бели́нский Виссарио́н Григо́рьевич (1811–1848) — русский мыслитель, писатель, литературный критик, публицист,

философ-западник. Закончил Московский университет. Один из самых влиятельных критиков XIX в. Участник и теоретик натуральной школы, автор журнала «Современник», автор классических трудов по творчеству Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Основные труды: «Литературные мечтания. Элегия в прозе» (1834), «О русской повести и повестях г. Гоголя ("Арабески" и "Миргород")» (1835), «"Герой нашего времени"». Соч. М. Лермонтова» (1840), «Взгляд на русскую литературу 1846 года» (1846), «Письмо Н. В. Гоголю» (1847).

Брóйтман Самсо́н Нау́мович (1937–2005) — советский и российский ученый-филолог и литературовед, автор первого в мире учебника по исторической поэтике, крупнейший специалист в области теории и истории русской лирики XIX — начала XX в. Окончил историко-филологический факультет Дагестанского университета, после этого работал учителем в школе селения Кахиб в одном из горных районов республики, затем в школах Махачкалы. С 1965 по 1993 г. преподавал теорию литературы, историю русской литературы конца XIX — начала XX в. и историческую поэтику в Дагестанском университете. В 1993 г. стал профессором кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Основные труды: «Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века: учеб. пособие по спецкурсу» (1983), «Три концепции лирики (проблема субъектной структуры)» (1995), «Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура)» (1997).

Веселóвский Алекса́ндр Никола́евич (1838, Москва — 1906) — русский историк литературы, академик, создатель исторической поэтики, специалист в области истории литературы, литературных жанров, сравнительного литературоведения. Окончил Московский университет, работал в Петербургском университете. Основные труды: «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872), «Из истории романа и повести» (1886–1888), «Историческая поэтика».

Ви́льперт Ге́ро фон — немецкий филолог, автор словарей и энциклопедических статей по литературоведению. Основные труды: «Sachwörterbuch der Literatur» (1989).

Гёгелъ Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) — немецкий философ, один из творцов немецкой классической философии и философии романтизма. Учился в Тюбингенском теологическом институте (богословской семинарии) при Тюбингенском университете. Работал в образовательных учреждениях Йены, Нюрнберга, Гейдельберге, Берлине. Основные труды: «Наука логики», «Философия природы», «Философия духа».

Женётт Жерар (фр. Gérard Genette, р. 1930) — французский литературовед, один из основных представителей структурализма, один из основателей современной нарратологии, изучения интертекстуальности. Закончил Высшую нормальную школу, работал в Сорбонне, затем преподавал в Высшей практической школе, в Высшей школе общественных наук. Основные труды: «Figures I-V» (1966–2002), «Introduction à l'architexte» (1979), «Nouveau discours du récit» (1983), «Métalepse» (2004).

Лёвин Гарри (1912–1994) — американский литературный критик и литературовед. Учился и работал в Гарвардском университете. Основные труды: «The Broken Column» (1931), «Symbolism and Fiction» (1956), «The Comedy of Errors» (1965).

Линк Ханнелоре — немецкий филолог, специалист в области нарратологии. Основные труды: «Rezeptionsforschung: E. Einf. in Methoden u. Probleme» (1976), «Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis.»

Лотман Юрий Михайлович (1922–1993) — советский литературовед, культуролог и семиотик, один из основателей московско-тартуской семиотической школы, один из создателей теории структурализма. Окончил филологический факультет Ленинградского университета. Работал в педагогическом институте в Тарту, Тартуском университете. Основные труды: «Структура художественного текста» (1970), «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973), «Роман А. С. Пушкина "Евгений Онегин": комментарий» (1980), «Александр Сергеевич Пушкин: биография писателя» (1981), «Культура и взрыв» (1992).

Михайлов Александр Викторович (1938–1995) — российский филолог-германист и музыковед, занимался проблемами истории и философии искусства. Закончил романо-германское отделение филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Переводчик философско-эстетических и литературно-

теоретических текстов XVIII–XX вв. немецких романтиков, Гердера, Жана Поля, Г. Гегеля, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Э. Ауэрбаха, Т. Адорно, М. Вебера и др. Основные труды: «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» (1989), «Мартин Хайдеггер: Человек в мире» (1990), «Языки культуры: риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки» (1997), «Музыка в истории культуры» (1998), «Обратный перевод: Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей» (2000).

Страхов Никола́й Никола́евич (1828–1896) — русский философ, публицист, литературный критик, переводчик, член-корреспондент Петербургской АН, первый биограф Ф. М. Достоевского, автор статьи о Л. Н. Толстом. Основные труды: «Борьба с Западом в русской литературе» (1883), «Философские очерки» (1895).

Тамарченко Натáн Дави́дович (1940–2011) — российский литературовед, специалист в области теории литературы, истории романа, анализа художественного текста. Автор работ по теории сюжета, эпических жанров, литературного персонажа. Выпускник Саратовского государственного университета. Работал в КемГУ, РГГУ. Основные труды: «Реалистический тип романа: Введение в типологию русского классического романа XIX в.» (1986), «Типология реалистического романа: на материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в.» (1988), «Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра» (1997), «"Эстетика словесного творчества" М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция» (2011).

Томашёвский Бори́с Ви́кторович (1890–1957) — советский литературовед, текстолог и писатель, специалист в области стиховедения, поэтики, стилистики, текстологии, французской поэзии, творчества А. С. Пушкина. Окончил Льежский университет с дипломом инженера-электрика. Работал преподавателем прикладной математики в Институте путей сообщения. Принимал участие в подготовке и редактировании академических изданий сочинений Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, избранных текстов А. П. Чехова, полного академического собрания сочинений А. С. Пушкина (1937–1949). Основные труды: «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изу-

чения» (1925), «Теория литературы. Поэтика» (1925), «Писатель и книга. Очерк текстологии» (1928), «О стихе» (1929).

Тюпа Валерий Игоревич (род. 26.10.1945) — русский филолог, специалист в области теории литературы, литературной компаративистики. Окончил МГУ им. М. В. Ломоносова. Преподавал в университетах Самары (Куйбышева), Львова, Кемерово, Констанца, Институте филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Высшей педагогической школе в Быдгоще (Польша). В настоящее время работает на историко-филологическом факультете РГГУ. Основные труды: «Художественность литературного произведения: Вопросы типологии» (1987), «Художественность чеховского рассказа» (1989), «Пост-символизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века» (1998), «Циклизация в творчестве Пушкина» (2001) (в соавторстве с М. Н. Дарвиным), «Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» Чехова)» (2001), «Историческая реальность и проблемы современной компаративистики» (2002).

Успенский Борис Андреевич (род. 01.03.1937) — советский и российский филолог, культуролог, семиотик. Окончил МГУ им. М.В. Ломоносова. Работал в Институте Африки АН СССР, МГУ, РГГУ, преподавал во многих европейских университетах (Вена, Гарвард, Рим, Мельбурн, Будапешт). Основные труды: «Структурная типология языков» (1965), «Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы)» (1970), «Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)» (1982), «Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века (Языковая программа Карамзина и ее исторические корни)» (1985).

Фрэйтаг Густав (1816–1895) — немецкий писатель, драматург, публицист и издатель. Учился в университете Бреслау и Берлина. Работал в университете Бреслау. Специалист в области драмы. Основные труды: «Техника драмы» (1863).

Хализев Валентин Евгеньевич (1930) — русский литературовед. Закончил МГУ им. М. В. Ломоносова, работает там же. Специалист в области драмы, теории литературы, литературных жанров, сравнительного литературоведения. Автор классического учебника по теории литературы. Основные труды: «Драма

как явление искусства» (1978), «Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование» (1986).

Цейтлин Александр Григорьевич (1901–1962), литературовед, специалист по русской литературе XIX в., вопросам методологии филологии. Окончил МГУ им. М. В. Ломоносова, работал в МГУ, ИМЛИ АН. Автор первого в СССР вузовского учебника «Русская литература первой половины XIX в.» (1940). Основные труды: «Мастерство Пушкина» (1938), «И. А. Гончаров. 1812–1891» (1950), «Труд писателя» (1962).

Шёллинг Фридрих Вильгельм Йозеф фон (1775–1854) — немецкий философ-романтик, представитель идеализма. В 15 лет поступил в Тюбингенский университет с характеристикой «ingenium praesox» (нем. и лат. «скороспелый талант»). Истолкователь Фихте, автор работ по натурфилософии. Основные работы: «Система трансцендентального идеализма» (1800), «Философия мифологии» (1821), «Философия откровения» (1842), «Философия искусства» (изд. 1859).

Шерер Вильгельм (1841–1886) — немецкий филолог, историк литературы. Профессор Венского, Страсбургского, Берлинского университетов. Основные труды: «Geistliche Poeten der deutschen Kaiserzeit» (1874–1875), «Geschichte der deutschen Literatur» (1880–1883), «Poetik» (1888).

Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) — русский советский писатель, литературовед, критик, киновед и киносценарист, автор работ о творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Учился в Петербургском университете, в 1920 г. был избран профессором Российского института истории искусств. Основные труды: «Искусство как прием» (1917), «О теории прозы» (1925), «Повести о прозе. Размышления и разборы» (1966).

Шлегель Август Вильгельм (1767, Ганновер — 1845) — немецкий критик, историк литературы и поэт-переводчик. Учился в Геттингенском университете, работал в Йенском, Боннском университетах. Переводчик В. Шекспира, издатель «Бхагават-гиты» и других памятников индийской литературы.

Шмид Вольф (р. 1944). Занимался славистикой, германистикой и философией в Мюнхенском, Утрехтском, Кельнском, Пражском и Бохумском, Ольденбургском, Гамбургском и др.

университетах (1963–1969). Специалист в области русской литературы XIX–XX вв., нарратологии. Основные труды: «Строение текста в повестях Достоевского» (1973); «Эстетическое содержание. Семантическая функция поэтического метода» (1977); «Проза Пушкина в поэтическом прочтении. Повести Белкина» (на нем. яз.) (1991); «Орнаментальное повествование в русском модернизме. Чехов — Бабель — Замятин» (на нем. яз.) (1992); «Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе» (1994); «Проза Пушкина в поэтическом прочтении» (1996), «Нарратология» (2003).

Примерная тематика исследовательских работ

1. Композиция точек зрения в повести И. Уэлша «Происшествие в Роузвелле».
2. Средства создания комического в поэзии О. Григорьева.
3. «Образ автора» в поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки».
4. Особенности композиции сюжета в рассказе В. Набокова «Круг».
5. Типология персонажей в романе Ю. Бригадира «Не жить».
6. Особенности рифмики в поэме В. Маяковского «Облако в штанах».
7. Психологическая деталь в повести А. Чехова «Степь».
8. Особенности лирического героя в поэзии А. Машнина.
9. Функции неологизмов в поэзии А. Хвостенко.
10. Особенности драматического действия в пьесе Е. Калужных «Солдатские письма».
11. Архетипические образы в романе А. Ходоровски «Попугай с семью языками».

Вопросы к устному зачету/экзамену

Теоретическая часть

1. Филология как наука. Литературоведческие дисциплины.
2. Классификация искусств. Литература как искусство. Художественный текст как объект изучения.
3. Художественный образ. Условность. Виды условности. Классификация художественных образов.
4. Композиция художественного произведения. Виды композиции. Содержательность композиции.
5. Сюжет и фабула. Событие в художественном произведении. Виды сюжета.
6. Конфликт в художественном произведении. Виды конфликта. Композиция сюжета.
7. Сюжетные и внесюжетные элементы.
8. Персонаж в художественном произведении. Типология литературного персонажа.
9. Повествование. Точка зрения и ее типы. Планы точки зрения. Повествовательная перспектива.

10. Повествовательная организация произведения. Автор, образ автора, повествователь, рассказчик.

11. Нарратология. Коммуникативная природа художественного произведения. Нарратологические инстанции.

12. Сказ. Виды сказа. Основные характеристики сказа.

13. Литературный род. Эпос, лирика, драма. Теория литературных родов. Понятие литературного вида.

14. Лирика как литературный род. Лирические жанры.

15. Эпос как литературный род. Эпические жанры.

16. Драма как литературный род. Драматические жанры.

17. Литературный язык и язык художественной литературы. Источники языка писателя. Игровые языковые приемы.

18. Сравнение как особое изобразительно-выразительное средство. Грамматические формы выражения сравнений.

19. Понятие тропа. Виды тропов. Разновидности тропов.

20. Стилистические фигуры, их виды и разновидности.

21. Стихи и проза. Системы стихосложения.

22. Строение стиха. Факторы ритма. Семантический ореол метра.

23. Метрическая система стихосложения: принципы метрического стихосложения, мора, стопа, основные виды стоп. Гекзаметр, пентаметр, логаэд.

24. Силлабическое стихосложение: принципы силлабического стихосложения, акцентные константы, национальные разновидности силлабики.

25. Силлабо-тоническое стихосложение. Реформа стихосложения Тредиаковского — Ломоносова. Принципы силлабо-тонического стихосложения.

26. Силлабо-тоническое стихосложение. Двусложные и трехсложные размеры. Отклонения от стандартных видов стоп. Учение Б. В. Томашевского о силлабо-тоническом стихосложении.

27. Силлабо-тоническое стихосложение. Факторы ритма в силлабо-тоническом стихосложении. Правила классического русского стихосложения. Явления биметрии, полиметрии, микрополиметрии.

28. Тоническая система стихосложения. Русский логаэд. Дольник урегулированный и неурегулированный. Явление тактовика. Разновидности дольника.

29. Тоническая система стихосложения. Акцентный стих равноударный и неравноударный. Факторы ритма в тоническом стихе. Генезис акцентного стиха. Традиционный народный русский стих.

30. Рифма. Классификация рифм по слоговому объему, по звучанию вправо от ударного, по звучанию влево от ударного, по месту в стихе, по составу, по грамматическому родству.

31. Рифма. Классификация точных и неточных рифм.

32. Стихотворная строфа. Строфа и твердая форма. Виды строф.

33. Комическое. Виды комического. Способы и средства создания комического.

34. Языковые средства комизма. Фонетические средства создания комического. Лексические средства создания комического. Пародирование.

Практическая часть (примерные задания, материал прилагается к экзаменационным билетам)

1. Определите, к какой основной литературоведческой дисциплине относятся отрывки из работ.

2. Классифицируйте художественные образы.

3. Какой вид условности используется в приведенных отрывках?

4. Опишите внешнюю композицию произведения.

5. В приведенном отрывке выделите элементы каждого уровня внутренней композиции.

6. Опишите сюжет лирического произведения.

7. Выделите элементы композиции сюжета.

8. Определите конфликт, лежащий в основе произведения.

9. Определите тип персонажей в приведенном отрывке.

10. Выделите все точки зрения в приведенном отрывке.

11. Нарисуйте нарратологическую схему отрывка. Выделите основные нарратологические инстанции.

12. Дайте характеристику сказовой манере.

13. В приведенном тексте выделите тропы и стилистические фигуры.

14. Дайте родо-видовую характеристику произведений, определите их жанр.

15. Определите систему стихосложения. Составьте ритмическую схему стихотворных строчек. Определите ритм.
16. В приведенных отрывках охарактеризуйте все рифмы. Определите способ рифмовки.
17. Определите тип строфы.
18. Определите вид комического в приведенных примерах.

Литература по курсу

1. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. — М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. — Т. 1. — С. 69–263.
2. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975.
3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. — М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. — Т. 6. — С. 207–222.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986.
5. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. — М. : РГГУ, 2001.
6. Введение в литературоведение / под ред. Г. Н. Пospelова. — М. : Высшая школа, 1988.
7. Введение в литературоведение / Л. В. Чернец [и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. — М. : Высшая школа, 2004.
8. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. — М. : Интрада, 1997.
9. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. — Л. : Советский писатель, 1979.
10. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Гинзбург. — Л. : Советский писатель, 1971.
11. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. — Л. : Наука, 1977.
12. Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. — М. : Наука, 1994.
13. Калачева, С. В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения / С. В. Калачева. — М. : МГУ, 1973.
14. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. — М., 1972–1974.
15. Крупчанов, Л. М. Введение в литературоведение / Л. М. Крупчанов. — М. : Оникс, 2005.
16. Лосев, А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. — М. : Искусство, 1965.
17. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : Энциклопедия.

лопедический справочник / под ред. И. П. Ильина, Е.А. Цургановой. — М. : Интрада, 1999.

18. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тамарченко : в 2 т. — Т. 1. — М. : Академия, 2004.

19. Терминология современного зарубежного литературоведения (страны Западной Европы и США) : Справочник / Е. А. Цурганова, А. В. Дранов. — М. : ИНИОН, 1992.

20. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977.

21. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. — М. : Академия, 2006.

22. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. — СПб., 2000.

23. Федотов, О. И. Основы теории литературы / О. И. Федотов : в 2 ч. — М. : Владос, 2003.

24. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М. : Академия, 2009.

25. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. — М. : Советский писатель, 1983.

26. Шкловский, В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Б. Шкловский. — М. : Советский писатель, 1961.

27. Эйхенбаум, Б. М. О прозе. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. — Л. : Художественная литература, 1986.

28. Эстетика : Словарь / А. И. Абрамов [и др.] ; под общ. ред. А. А. Беляева. — М. : Политиздат, 1989.

29. Якобсон, Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. — М. : Прогресс, 1987.

Интернет-ресурсы

Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». — URL : <http://feb-web.ru/>

Анализ текста. — URL : <http://www.ruthenia.ru/annalystxt/>

Единое окно доступа к образовательным ресурсам. — URL : <http://window.edu.ru/>

Русский филологический портал. — URL : <http://www.philology.ru/>

Научная электронная библиотека. — URL : <http://elibrary.ru>

ОГЛАВЛЕНИЕ

Пояснительная записка	3
1. Литературоведение как филологическая дисциплина.....	5
1.1. Литературоведение как наука	5
Задания для самостоятельной работы	16
1.2. Литература как вид искусства.....	17
Задания для самостоятельной работы	25
2. Композиция художественного произведения	26
2.1. Структура и композиция художественного текста.....	26
Задания для самостоятельной работы	34
2.2. Сюжетно-фабульная организация художественного произведения	35
Задания для самостоятельной работы	43
2.3. Литературный персонаж	45
Задания для самостоятельной работы	49
2.4. Повествовательная организация художественного произведения	49
Задания для самостоятельной работы	67
3. Язык художественной литературы	69
Задания для самостоятельной работы	78
Словарь терминов	80
Словарь филологов.....	94
Примерная тематика исследовательских работ	101
Вопросы к устному зачету/экзамену	101
Литература по курсу.....	105

Учебное издание

Карпов Денис Львович

**ВВЕДЕНИЕ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

Учебное пособие

Редактор, корректор М. Э. Левакова
Верстка М. Э. Леваковой

Подписано в печать 24.03.15. Формат 60×84 1/16.

Усл. печ. л. 6,28. Уч.-изд. л. 5,0.

Тираж 50 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен
в редакционно-издательском отделе ЯрГУ.

Ярославский государственный университет
им. П. Г. Демидова.
150000, Ярославль, ул. Советская, 14.