

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
Сибирский федеральный университет

Практикум: введение в филологию. Основы науки о литературе

Рекомендовано УМО РАЕ
(Международной ассоциацией ученых,
преподавателей и специалистов) по
классическому университетскому и
техническому образованию в качестве учебного
пособия для студентов высших учебных
заведений, обучающихся по направлению
подготовки: 44.03.05 Педагогическое
образование (с двумя профилями подготовки),
направленности (профили) подготовки:
44.03.05.10 "Русский язык и литература",
44.03.05.37 "Иностранный язык" (английский
язык и немецкий язык)

Красноярск – Лесосибирск 2019

УДК 82
ББК 83
П69

Рецензенты:

В.Н. Карпухина, д-р филол. наук, профессор Алтайского государственного университета, г. Барнаул;

Н.В. Кулакова, канд. пед. наук, доцент Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева, г. Красноярск

Авторы: О. Н. Зырянова, Т. А. Бахор, М. В. Веккессер, О. А. Кашпур,
Н. А. Мазурова.

П69 Практикум: введение в филологию. Основы науки о литературе: учеб. пособие/ под общ. ред. О.Н. Зыряновой, Т.А. Бахор. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2019. – 98 с.
ISBN 978-5-7638-4228-9

Рассмотрены основные аспекты теории литературы, позволяющие студентам интерпретировать художественный мир произведения, стили литературы разных исторических периодов и индивидуальные стили писателей и поэтов, овладеть методами исследования художественных произведений.

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), по направленностям (профилям) подготовки 44.03.05.10 «Русский язык и литература», 44.03.05.37 «Иностранный язык» (английский язык и немецкий язык).

УДК 82
ББК 83

© Лесосибирский педагогический институт – филиал Сибирского федерального университета, 2019

ISBN 978-5-7638-4228-9

ВВЕДЕНИЕ

В системе профессиональной подготовки будущих учителей литературы основополагающим является изучение художественных произведений, их анализ и интерпретация, способствующие духовно-нравственному воспитанию обучающихся (не только учащихся школ, но и самих студентов – будущих учителей литературы). В утвержденных 22.02.2018 федеральных государственных образовательных стандартах направления подготовки 44.03.01 и 44.03.05 «Педагогическое образование» [ФГОС ВО, 2018] духовно-нравственная составляющая служит основой формирования категории общепрофессиональных компетенций, направленных на «построение воспитывающей образовательной среды» [ФГОС ВО, 2018], в т.ч. ОПК-4, «способность осуществлять духовно нравственное воспитание обучающихся на основе базовых национальных ценностей» [ФГОС ВО, 2018]. Имея в виду современные цели и задачи педагогического образования в целом и учителей литературы в частности, необходимо учитывать, что «опыт отношения великих художников к жизни, их мирозерцание, их концепция мира, свернутые в произведении, трансплантируются художественным восприятием в сознание зрителя и в той или иной степени становятся содержанием этого сознания и ориентирами его отношения к действительности» [Борев, 1975: 364].

Содержание настоящего учебного пособия ориентировано на освоение студентами, обучающимися по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями), литературоведческих дисциплин, позволяющих сформировать у студентов необходимые общепрофессиональные и профессиональные компетенции, которые дают возможность обучающимся пользоваться основными литературоведческими понятиями и категориями, способствующими интерпретации и анализу произведений разных литературных родов и жанров, понимать основные тенденции развития русской и зарубежной литературы на разных этапах ее

развития, описывать взаимодействие текстов внутри литературы и с внелитературной реальностью.

Материалы пособия формируют у студентов представления о поэтике русской и зарубежной литературы, ее антропологических и социокультурных аспектах, что необходимо для будущей профессиональной деятельности учителей начальных классов, русского языка и литературы, иностранных языков, воспитателей и методистов дошкольных образовательных учреждений.

Данное пособие состоит из трех разделов. В первом разделе «Художественный мир произведения» рассматриваются такие категории, как пространство и время, пейзаж, художественная деталь, мотив, психологизм. Второй раздел «Стилистика и риторика художественной речи» содержит материалы по специфике художественной речи, нацеленные на знакомство обучающихся с современными представлениями о литературоведении, доминирующими в отечественной и зарубежной науке. Третий раздел посвящен методам литературоведческого исследования и анализа художественного произведения.

Стилистически пособие учитывает реальные возможности обучающихся, обладающих в основном знаниями по теории и истории литературы, соответствующими среднему уровню выпускника общеобразовательной школы.

Работа над материалами данного пособия нацелена на овладение обучающимися профессионально необходимыми знаниями: знать преподаваемый предмет в пределах требований федеральных государственных образовательных стандартов начального общего образования и основной общеобразовательной программы, его истории и места в мировой культуре и науке, в том числе наиболее значительные художественные произведения и теоретико-литературные понятия (литературоведческая пропедевтика), включенные в программу литературного чтения.

В пособии содержатся вопросы для самопроверки и задания для самостоятельной работы, позволяющие обучающимся любого уровня подготовки активно включаться в учебно-познавательный процесс по дисциплинам «Введение в филологию. Основы науки о литературе «Теория литературы» (направленность подготовки 44.03.05.10 Русский язык и литература», «Литература стран изучаемого языка» (направленность подготовки 44.03.05.37 Иностранный язык: английский язык и немецкий язык).

Самостоятельная работа студентов организуется в аудиторное и внеаудиторное время и включает их работу с учебными пособиями, учебниками и различными методическими материалами, групповое выполнение заданий, индивидуально-аналитическую деятельность. Самостоятельная работа студентов направлена на развитие логического мышления, формирование интереса к изучаемой дисциплине.

РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МИР ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Тема 1. Время и пространство

Изначально категории времени и пространства рассматривались в истории философии, где существовали две точки зрения об отношении пространства и времени к материи. Первую из них философы условно называют субстанциальной концепцией. В ней пространство и время трактовались как самостоятельные сущности, существующие наряду с материей и независимо от нее. Соответственно, отношение между пространством, временем и материей представлялось как отношение между двумя видами самостоятельных субстанций. Это вело к выводу о независимости свойств пространства и времени от характера протекающих в них материальных процессов.

Вторую концепцию философы именуют как реляционную (от слова relation – отношение). Ее сторонники понимали пространство и время не как самостоятельные сущности, а как системы отношений, образуемых взаимодействующими материальными объектами.

Интерес к пространственно-временным структурам возник не только со стороны философов, но и в литературоведении в 60-е годы XX столетия. Большую роль в этом сыграло научное мышление: пространство и время определяются в литературоведческом произведении, исходя из конфликтов, ситуаций, персонажей, исходя из отношений между всеми компонентами, всеми категориями художественного мира; с другой стороны, каждый компонент художественного мира обретает пространственно-временной статус.

Любое литературное произведение воспроизводит реальный мир – как материальный, так и идеальный, поэтому естественными формами существования этого мира являются время и пространство.

Б. Есин указывает, что отличительным «свойством литературных времени и пространства является их *дискретность (прерывность)*» [Есин, 1998: 98]. Временная дискретность служила мощным средством динамизации, сначала в развитии сюжета, а затем – психологизма.

Время и пространство в литературе можно разделить на абстрактное и конкретное. «*Абстрактное* – это такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как *всеобщее* («везде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению и т.п. [Есин, 1998: 99]. Конкретное же пространство активно влияет на суть изображаемого. Например, в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова важны топографические реалии Москвы (Дом Грибоедова, Патриаршие пруды и т.д.).

Между конкретным и абстрактным пространствами нет непроходимой границы: степень обобщения, символизации конкретного пространства неодинакова в разных произведениях; в одном произведении могут сочетаться разные типы пространства, так в том же романе М. Булгакова («Мастер и Маргарита») соединяются оба типа.

Единство времени и пространства заключено в термине «хронотоп». Первым его ввёл А.А. Ухтомский. М.М. Бахтин термин А.А. Ухтомского относит к художественному миру: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе — "времяпространство")» [Бахтин, 1975: 234]. М.М. Бахтин считает, что в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом: «Время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени,

сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп» [Бахтин, 1975: 235].

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве можно судить по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени – по происходящим в нем процессам. Так, характеристика интерьера как внутреннего замкнутого пространства обязательно связана с предметами быта, обстановкой. Автор или «заполняет пространство», как, например, Н.В. Гоголь в «Мертвых душах», описывая дома помещиков, или сводит к минимуму его заполненность. У С. Беккета в пьесах указывается на то, что на сцене практически ничего нет. Так, в «В Ожидании Годо» только одно сухое дерево. Для анализа произведения важно хотя бы приблизительно определить насыщенность пространства и времени, так как этот показатель во многих случаях характеризует стиль произведения, писателя, направления.

Вместе с тем пространственно-временная структура художественного мира отлична от пространственно-временной структуры мира объективного. Суть в том, что в основе художественного пространства и времени находятся пространство и время представления, воображения, сознания, так называемое субъективное пространство-время. В силу этого через систему пространственно-временных представлений и определяемо сознание человека и эпохи.

Изменения в системе пространственно-временных представлений, прежде всего, свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре. А.Б. Есин отмечает, что историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению [Есин, 1998: 104].

Художественное время и художественное пространство требуют изучения под углом зрения и средствами исторической поэтики. Так, в архаические и ранние литературные эпохи драматические и эпические произведения характеризуются компактностью сюжетного времени. Начиная с Нового времени границы пространственно-временные расширяются, в результате чего становятся резче и осознаются композиционные грани между сжатым авторским изложением событий, ускоряющим ход сюжетного времени, и описанием, останавливающим его ход ради обозрения пространства.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте определение художественному пространству и времени. В чем их отличие от реальных времени и пространства?
2. Что такое хронотоп? Приведите примеры хронотопа в русской литературе XIX и XX веков.
3. Охарактеризуйте время и пространство в былинном эпосе. В чем отличие пространственно-временной организации былинного эпоса от произведений XIX и XX веков?
4. Как раскрывается категория времени в повествовании в рассказах В. Астафьева «Последний поклон» (на примере 2-3 рассказов)? Выявите связь с календарным мифом.
5. Дайте характеристику пространства в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». Какую роль играет условное театральное пространство – сцена в идейном содержании произведения?
6. Охарактеризуйте пространство и время в стихотворении Н. Рубцова «Ночь на родине»:
Высокий дуб. Глубокая вода.
Спокойные кругом ложатся тени.

И тихо так, как будто никогда
Природа здесь не знала потрясений.

И тихо так, как будто никогда
Здесь крыши сел не слыхивали грома!
Не встрепенется ветер у пруда,
И на дворе не зашуршит солома,

И редок сонный коростеля крик...
Вернулся я, — былое не вернется!
Ну что же? Пусть хоть это остается,
Продлится пусть хотя бы этот миг,

Когда души не трогает беда,
И так спокойно двигаются тени,
И тихо так, как будто никогда
Уже не будет в жизни потрясений,

И всей душой, которую не жаль
Всю потопить в таинственном и милом,
Овладевает светлая печаль,
Как лунный свет овладевает миром.

7. Рассмотрите, как трансформируется хронотоп дороги в повести А. Платонова «Котлован».
8. Определите роль деталей в «метельном» хронотопе повести Л.Н. Толстого «Метель»:

«... дорога стала тяжелее и засыпаннее, ветер сильнее стал дуть мне в левую сторону, заносить вбок хвосты и гривы лошадей и упрямо поднимать и относить снег, разрываемый полозьями и копытами»; «Снег

засыпал скрипучие колеса, из которых некоторые не вертелись даже»; «снег шел сухой и мелкий»; «со всех сторон были белые косые линии падающего снега»; «мы ехали, не останавливаясь, по белой пустыне, в холодном, прозрачном и колеблющемся свете метели»; «Посмотришь вниз – тот же сыпучий снег разрывают полозья, и ветер упорно поднимает и уносит все в одну сторону. Впереди, на одном же расстоянии, убегают передовые тройки; справа, слева все белеет и мерещится. Напрасно глаз ищет нового предмета: ни столба, ни стога, ни забора – ничего не видно. Везде все бело и подвижно»; «Действительно, страшно было видеть, что метель и мороз все усиливаются, лошади слабеют, дорога становится хуже, и мы решительно не знаем, где мы и куда ехать, не только на станцию, но к какому-нибудь приюту, – и смешно и странно слышать, что колокольчик звенит так непринужденно и весело».

9. Прочитайте фрагмент рассказа Т. Толстой «Ночь». Охарактеризуйте образ ночи в рассказе.

«Замолчали. Потухли. Вытер лицо. Так. Куда теперь? Ночь. Пахнет. Где Мамочка? Ночь. В подворотнях черными шеренгами стоят волки: ждут. Пойду задом наперед. Обману. ...Крик. А-а-а-а! Удар. Не бейте! Удар. Мужчины пахнут Табаком, бьют в живот, в зубы! Не надо!.. Плюнь, брось его – видишь... Пошли.

Алексей Петрович привалился к водосточной трубе, плюет черным, скулит. Маленький, маленький, одинокий, заблудился на улице, по ошибке пришел ты в этот мир! Уходи отсюда, он не для тебя! Громким лаем плачет Алексей Петрович, подняв к звездам изуродованное лицо. ...

Белая бумага, острый карандаш. Скорей, скорей, пока не забыл! Он все знает, он понял мир, понял Правила, постиг тайную связь событий, постиг законы сцепления миллионов обрывков разрозненных вещей!

Молния озаряет мозг Алексея Петровича! Он беспокоится, ворчит, хватается за лист, отодвигает локтем стаканы и, сам изумленный своим радостным обновлением, торопливо, крупными буквами записывает только что обретенную истину: «Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь».

10. Объясните дискретность времени и пространства на примере фрагмента из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник»:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный чёлн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

...

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво.

11. Объясните, как соотносятся прошлое, настоящее и будущее в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»:

«У нас нет чувства своего начала и конца. И очень жаль, что мне сказали, когда именно я родился. Если бы не сказали, я бы теперь и понятия не имел о своем возрасте, – тем более, что я еще совсем не ощущаю его»

бремени, – и, значит, был бы избавлен от мысли, что мне будто бы полагается лет через десять или двадцать умереть».

12. Охарактеризуйте хронотоп в поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки»:

«Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмельюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля.

Вот и вчера опять не увидел — а ведь целый вечер крутился вокруг тех мест, и не так чтоб очень пьян был: я, как только вышел на Савеловском, выпил для начала стакан зубровки, потому что по опыту знаю, что в качестве утреннего декокта люди ничего лучшего еще не придумали.

Так. Стакан зубровки. А потом — на Каляевской — другой стакан, только уже не зубровки, а кориандровой. Один мой знакомый говорил, что кориандровая действует на человека антигуманно, то есть, укрепляя все члены, расслабляет душу. Со мной почему-то случилось наоборот, то есть душа в высшей степени окрепла, а члены ослабели, но я согласен, что и это антигуманно. Поэтому там же, на Каляевской, я добавил еще две кружки жигулевского пива и из горлышка альб-де-дессерт.

Вы, конечно, спросите: а дальше, Веничка, а дальше — что ты пил? Да я и сам путем не знаю, что я пил. Помню — это я отчетливо помню — на улице Чехова я выпил два стакана охотничьей. Но ведь не мог я пересечь Садовое кольцо, ничего не выпив? Не мог. Значит, я еще чего-то пил.

А потом я попал в центр, потому что это у меня всегда так: когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал. Мне ведь, собственно, и надо было идти на Курский вокзал, а не в центр, а я все-таки пошел в центр, чтобы на Кремль хоть раз посмотреть: все равно

ведь, думаю, никакого Кремля я не увижу, а попаду прямо на Курский вокзал».

Тема 2. Мотив

Впервые понятие мотива было зафиксировано в «Музыкальном словаре» С. де Броссара (1703), а с литературоведческой точки было обосновано в отечественном литературоведении в «Поэтике сюжетов» А.Н. Веселовского, где он рассматривает мотив с точки зрения исторической поэтики. Исследователь отмечает повторяемость мотивов в повествовательных жанрах различных народов. Под мотивом А.Н. Веселовский понимает «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский, 1989: 32].

Отличительной особенностью мотива, по мнению А.Н. Веселовского, является устойчивость и неразложимость, а сюжет – это различные вариации мотивов. В качестве критерия неразложимости у исследователя выступает семантическая целостность мотива.

Русский фольклорист В.Я. Пропп опровергает идею А.Н. Веселовского о неразложимости мотива и рассматривает структуру мотива с морфологической точки зрения. «Те мотивы, которые он (А.Н. Веселовский) приводит в качестве примеров, раскладываются» [Пропп, 2001: 15]. Так, В.Я Пропп отмечает, что мотив «змея похищает дочь царя» может быть разложен на четыре элемента, каждый из которых можно заменить другим: «змея может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном», мотив «похищение» может быть заменен вампиризмом и различными поступками», «дочь» – может быть заменена сестрой, мотив царя – заменен «царским сыном». Делая вывод, исследователь пишет, что «вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим» [Пропп, 2001: 16].

Б.В. Томашевский, опираясь на работу А.Н. Веселовского, подходит к концепции мотива через категорию темы. Исследователь выделяет виды мотива:

- связанные / свободные (мотивы неисключаемые / мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий);
- вводящие (мотивы, которые требуют конкретного пополнения другими мотивами. Так, в сказках типично положение, когда герою дается поручение);
- динамические / статистические (мотивы, меняющие ситуацию / мотивы, не меняющие ситуацию в произведении) [Томашевский, 2001: 183-185].

Из этого следует, что любая элементарная, неразложимая тематическая единица произведения является мотивом. Часто к мотивам относят вечные темы такие, как красота, доброта, совесть, страх, любовь, смерть. Важно отметить, что в отличие от темы, «мотив имеет непосредственную закреплённость в самом тексте произведения» [Томашевский, 2001: 230].

Обозначение мотива через непредикативное слово в таких случаях, с одной стороны, может объясняться тем, что за подобным обозначением подразумевают либо определенный комплекс действий, либо тему повествования. В лирике его критерий чаще всего ключевое, опорное слово, а в эпосе и драме чаще всего выделяют мотивы сюжетные, многие из которых являются исторически-универсальными, повторяются и переосмысляются в разных эпохах.

В современном литературоведении споры вокруг понятия «мотив» не утихают.

В.Е. Хализев отмечает, что мотив – это «компонент произведения, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)» [Хализев, 2002: 267]. Исследователь указывает на то, что мотив может выделяться «как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения», а также характеризовать творчество писателя в целом [Хализев, 2002: 267].

Если формальный подход подразумевает под мотивом словесно-выраженную смысловую единицу, то Б. Гаспаров трактует мотив широко: «В роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [Гаспаров, 1994: 30]. Б.М. Гаспаров наряду с повторяемостью выделяет принцип вариативности (лексической и семантической).

И.В. Силантьев выделяет четыре подхода в понимании мотива: семантический (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейндеберг), морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (Н.Д. Тamarченко, Ю.В. Шатин, А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов), тематический (В.Б. Томашевский, Б.В. Шкловский, А.П. Скафтымов). Исследователь уточняет, что речь идет о мотиве повествовательном, который был разработан в трудах А.Н. Веселовского. Он указывает: «Главное различие этих подходов заключается в том, как трактуется важнейший критерий неразложимости мотива и как понимается соотношение моментов целостности и элементарности в самом статусе мотива» [Силантьев, 2004: 46].

Для А.Н. Веселовского и О.М. Фрейденберг, представителей семантического подхода, определяющей характеристикой мотива служит семантическая целостность, которая носит образный характер. Морфологический подход, разработанный В.Я. Проппом, предполагает наличие не семантической целостности мотива, а логико-смысловых составляющих.

В рамках тематического подхода «критерием целостности мотива является его способность выразить целостную тему, понятую как смысловой итог, или резюме смыслового развития фабулы» [Силантьев, 2004: 54].

На стыке семантической и тематической концепции развиваются интертекстуальный подход (Б.М. Гаспаров, А.К. Жолковский, Ю. К.Щеглов) и коммуникативный, или прагматический, подход (В.И. Тюпа и Ю.В. Шатин).

Мотив в силу своей образности и предикативности выполняет двоякую роль в литературном процессе: с одной стороны, он «носитель устойчивых значений и образов в повествовательной традиции», с другой – участвует в сложении повествования конкретных произведений, т.е. выполняет сюжетообразующую функцию.

Структура мотива, по мнению И.В. Силантьева, «предполагает ее заполнение, семантическое насыщение признаками пространства и времени, – в той мере, в которой представляющие данный мотив события актуализируют эти признаки в конкретных повествовательных произведениях [Силантьев, 2004: 62].

Следует различать понятия мотива и лейтмотива. С точки зрения повторяемости они противоположны: признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции мотива, если приобретает ведущий характер в пределах этого произведения.

Мотивный анализ как разновидность подхода к художественному произведению введен в научный обиход Б.М. Гаспаровым в конце 1970-х годов, данной теме посвящены его работы «Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита"», «Поэтика "Слова о полку Игореве"». Мотивный анализ основан на том, что мотивы, повторяясь и варьируясь между собой в тексте, создают его неповторимую поэтику.

Б.М. Гаспаров указывает, что при анализе «мотивный процесс должен быть достаточно строго упорядочен». «Эта упорядоченность достигается тем, что сами приемы дробления, варьирования, соединения мотивов повторяются, разные мотивные комбинации обнаруживают тождественный синтаксис. <...> сама эта упорядоченность в свою очередь еще туже затягивает узлы таких связей; повторяемость, “стандартность” мифологического сюжета является в равной степени и условием, и следствием бесконечных возможностей трансформации этого сюжета,» – пишет Б.М. Гаспаров [Гаспаров,1988: 147]. Осуществляя мотивный анализ на материале романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, Б.М. Гаспаров выявляет взаимосвязь на уровне мотивом с поэмой «Мертвые души» Н. Гоголя, комедией «Горе от ума» А. Грибоедова, трагедией «Фауст» Гете, романом «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и др., что позволяет ему трактовать роман как роман-миф.

Таким образом, несмотря на большое количество подходов к изучению теории мотива, актуальными для современных концепций остаются такие идеи А.Н. Веселовского, как семантическая неразложимость, интертекстуальный подход, рассмотрение сюжета и мотива во взаимосвязи. Поэтому в понимании мотива важны такие его признаки, как: устойчивый, формально-содержательный, эстетически значимый компонент литературного текста, интертекстуальный в своем функционировании; непосредственно словесно закрепленный в тексте; соотносящий в семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками.

Система мотивов, составляющих тематику произведения, должна представлять некоторое художественное единство. Поэтому введение каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов должно быть оправдано (мотивировано). Система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов, называется мотивировкой.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем основное отличие мотива от лейтмотива?
2. Кто ввел в научный обиход мотивный анализ?
3. Какую роль выполняет мотив в художественном произведении?
4. Чем отличаются подходы к пониманию мотива М. Гаспарова и В. Веселовского?
5. Прочитайте предложенный отрывок из работы О.М. Фрейденберг «Система литературного сюжета» и ответьте, почему, с точки зрения исследователя, не может быть случайных мотивов, не связанных с сюжетом. «Та часть словесного сюжета, которая получается из распространения и конкретизации сюжетной схемы, составляет его мотив. Сюжет черпает материал не извне, а изнутри. Мотивом называется материал сюжета, выделяемый его схемой из представления. Распространение и конкретизация сюжетной схемы сказываются в выделении мотивом образности, которая передает эту схему в ряде обособленных, отождествленных с явлениями жизни подобий. Отсюда:
а) Мотив есть образная интерпретация сюжетной схемы. б) Мотивы не бывают абстрактны. в) Образность мотивов, питающаяся явлениями жизни, не есть реальность. г) То, что обычно принимается в сюжете за реальность, есть на самом деле метафора. Каждый мотив имеет отдельное существование, обязанное общей сюжетной схеме. Отсюда: а) Вводные мотивы, сколько бы их ни было, тождественны. б) Все мотивы находятся между собой в одном конструктивном строе, тождественном с основным строем сюжета. В каждом сюжете находится только одна схема. В одной схеме может заключаться любое количество мотивов. Инструментируя сюжетную схему образами, мотив из нее исходит и от нее не отрывается. Своей основой он может быть отведен к первоначальным представлениям и рассматриваться как их парафраза. Случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет»[Фрейденберг, 1988, 12].

6. Изучите работу А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов». Выясните, как связаны понятия *мотив* и *сюжет* в работе.
7. Составьте опорный конспект, раскрывающий содержание понятия «*мотив*», включив в него типологию мотивов, выделяемых литературоведами. Приведите примеры разного рода мотивов в фольклоре и литературе.
8. Опираясь на материал параграфа «Мотивировка» в учебнике Б.В. Томашевского «Теория литературы», заполните предложенную ниже таблицу

Классификация мотивировок

Тип мотивировки	Характеристика типа	Примеры
Композиционная		
Реалистическая		
Художественная		

9. Выявите основные мотивы в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк».
10. Определите мотивы, объединяющие стихотворения К. Бальмонта «Звездный хоровод» и «Был Вечный Жид за то наказан» М. Цветаевой. Какую роль играет выявленный вами мотив в идейном содержании произведений? Приведите примеры других произведений, в которых реализуется данный мотив.
11. Определите мотивы, объединяющие рассказы «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Хамелеон» А.П. Чехова.

Тема 3. Персонаж

Персонаж (фр. *personage*, от лат. *persona* – особа, маска, лицо) – художественный образ субъекта действия, наделенного духовным ядром (или его подобием), чертами наружности и поведения. Персонажами могут становиться образы не только людей, но и животных, растений, неодушевленных предметов, природных стихий (преимущественно в сказках, баснях, балладах), ангелов, демонов, олицетворенных добродетелей и пороков

(мистерии, моралите), а также вымышленных фантастических веществ (фантастика, гротеск). Порой персонаж-человек превращается в животное и наоборот («Синяя птица» М. Метерлинка, «Маугли» Р. Киплинга, «Человек-амфибия» А. Беляева, «Война с саламандрами» К. Чапека, «Солярис» Ст. Лема, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) [Современный словарь-справочник по литературе, 2000].

Наиболее древние персонажи мифологические. Мифология – это фантастические представления о мире, которые присущи всем народам земли, сказания о богах, духах, героях. Мифологические представления первобытного человека были основным способом понимания мира, выражали его мироощущение. Так, славяне-язычники не выделяли себя из окружающей среды и наивно очеловечивали всю природу, приписывая природным явлениям ум, силу, хитрость, коварство, злобу – черты, присущие людям и животным.

Облик божеств и духов трансформировался в зависимости от приписываемых им свойств и способностей, они становились многоликими, многорукими, одноглазыми, козлоногими; иногда мифические персонажи составляли семейно-родовые ряды. По представлению древних славян, на небе жили высшие боги, на земле – духи природы, под землей обитали злые демоны.

Мифологические существа находились в постоянном взаимодействии с человеком, и пантеон этих персонажей постепенно пополнялся. Человек совершенствовался, становился умнее, сильнее, а духи и боги все более очеловечивались.

После введения христианства в Киевской Руси язычество постепенно перестает существовать как самостоятельная мифологическая система. Часть древних славянских богов переходит в качестве святых в новую религию (так Велес стал святым Власием), другие сохраняют свое имя лишь в песнях, играх, сказаниях [Персонажи славянской мифологии, 1993].

Фольклорные персонажи – герои сказок, былин, преданий в подавляющем большинстве пришли из первичных мифов, где они были потомками божества или бога и смертного человека.

В отличие от богов, творящих космические и культурные объекты, герои добывают их, отнимают либо выкрадывают. Иногда героям помогают боги. Активность этих персонажей формирует смелый характер, что приводит к конфликту с божествами. Герои совершают подвиги при помощи сверхъестественной силы, которую имеют от рождения или добывают хитростями, проходя обряд инициации и т.п. Испытания героев совершаются в форме преследования со стороны божества, схваток со злыми силами, нечистью. Сначала идет рассказ о чудесном рождении героя, его сверхъестественных возможностях, обучении, испытаниях, героическом детстве и лишь потом описываются его подвиги. Часто обязательен рассказ о женитьбе, которая сопровождается и продолжается испытаниями, препятствиями, а иногда и смертью, временным уходом в потусторонний мир с перспективой возвращения – воскрешения.

В большинстве случаев герой выступает борцом со стихией, природными силами – змеями, чудовищами, демонами, – которые нарушают установленный порядок, защитником своего народа, рода-племени, родины.

Героями устного и письменного фольклора выступают также фантастические (мифические) персонажи, служащие воплощением природных явлений, стихий, болезней и пр., а также животные, которые помогают либо противостоят герою-человеку.

Иногда рядом с героем одним из основных персонажей сказки (мифа, былины) выступает чудесная вещь, атрибут, при помощи которого герой вершит свои деяния.

Одним из ярких персонажей славянской мифологии является Баба Яга. Предположительно, у древних славян Баба Яга была великой богиней мрака и смерти, а возможно, жизни и смерти. Были ее капища с каменными идолами.

Баба Яга – прообраз Макоши, Живы; лишь позже она стала персонажем фольклора. В чешских преданиях Баба Яга стережет живую и мертвую воду, забирая или давая жизнь.

Баба Яга – хозяйка мира мертвых, она часто изображается слепой, потому при встрече с ней живые герои в сказках избегают смерти. Мифологические символы смерти вообще связываются со слепотой.

Баба Яга самая старая среди ведьм. Слово «яга» из литовского «angis» – «гадина», «змея»; древнее «язя» – «чаровница».

Баба Яга – прабабка, прародичка. В первооснове – позитивное божество славянского пантеона, воинственная берегиня рода и традиций.

В христианстве всем языческим богам, в т. ч. и тем, которые оберегали людей (берегиням), приписывались злые демонические черты, непривлекательность внешнего вида и характера. Так произошло и с Бабой Ягой.

Баба Яга в славянской мифологии – лесная баба-чаровница. Образ Бабы Яги сохранился в сказках. Она живет в хижине на курьих ножках, иногда поедает людей. Вид ее усадьбы страшен: забор из человеческих костей вокруг избы, на кольях черепа, засов – человеческая нога, колодка – рука, замок – челюсти. Баба Яга крадет людей, особенно детей, с намерением испечь их в печи. Она почти всегда противостоит герою сказки, мешает ему, устраивает западни. Но иногда помогает, дарит необходимые предметы. Одна нога у Бабы Яги костяная, она почти слепая, у нее огромные сухие груди. Баба Яга – хозяйка леса, она управляет дикими животными. Лопата Бабы Яги, на которой она подсаживает детей в печь, указывает на исполнение ею обрядовых действий, как жрицы в ритуале посвящения подростков. В польских преданиях Бабу Ягу сопровождают в путешествиях по воздуху невидимые духи. В белорусских сказках Баба Яга (лесная ведьма) направляет свою ступу огненным помелом. Когда она взлетает в воздух, земля содрогается, ветры свищут, звери воют [Персонажи славянской мифологии, 1993].

В любом случае персонаж – это одушевленное подобие человека, воспринимаемое извне как целостность, как феномен, способный действовать.

В литературоведении встречается два толкования термина «персонаж»:

1) лицо, представленное и характеризующееся в действии, а не в описаниях (ему соответствуют более всего герои драматургии, образы-роли). Такое ограничительное понимание термина «персонаж» воспринимается уже как устарелое;

2) любое действующее лицо, субъект действия вообще, представлен ли он непосредственно или о нем рассказывается. Это понимание термина самое распространенное, применяется к различным литературным героям (кроме «лирического героя») [Литературный энциклопедический словарь, 1987].

Пластическая и характерологическая оформленность персонажа создает иллюзию его свободы и независимости от автора. Тем не менее персонаж – средоточие нравственно-философской проблематики произведения, он воплощает концепцию личности, глубоко соотнесен с авторским опытом осмысления человеческого бытия. Степень близости (или, напротив, удаленности) персонажа и автора обнаруживается расстановкой текстовых акцентов, а также в авторских комментариях, лирических отступлениях, прямых оценках. Уяснить соотношение между писателем и персонажем помогают и внетекстовые материалы: дневники, черновые редакции.

Литературные персонажи в составе художественного произведения соотнесены друг с другом, образуя систему, которая является центром художественного построения, глубинным аспектом композиции. Выделяются главные (находятся в центре произведения, активно осваивают и преобразуют художественную реальность, их характеры определяют события произведения), второстепенные (находятся рядом с главным героем, характеры и портреты второстепенных персонажей редко детализируются, чаще проявляются пунктирно, они помогают главным раскрыться и обеспечивают развитие действия), эпизодические (находятся на периферии мира

произведения, могут вообще не иметь характера, выступать в роли пассивных исполнителей авторской воли) и внесценические лица (лишь упоминаемые по ходу действия).

В массовых сценах предметом изображения становятся собирательные персонажи: толпа, народ, участники сражения («Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Тихий Дон» М.А. Шолохова). Автор, как правило, избегает индивидуализации каждого участника массовой сцены, ограничиваясь воспроизведением возгласов, смеха, общего движения, выявляя особенности народной либо массовой психологии в сферах мирной и военной жизни, в будни и праздники.

Персонаж – один из устойчивых признаков сюжетных родов литературы – эпоса и драмы. В лирике персонаж возникает крайне редко (стихи Н.А. Некрасова, А.А. Блока). В эпических произведениях персонаж явлен не только в изображаемых действиях, но и в авторских описаниях, рассуждениях, комментариях. Персонажем может быть и сам повествователь (он же рассказчик), если он участвует в сюжете (Петр Гринев в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина, Макар Деушкин и Варенька Доброселова в эпистолярном романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди»). Драма воспроизводит персонаж посредством его речевых действий, авторские характеристики здесь более скупы и стабильны, а то и вовсе отсутствуют.

Статус персонажа тот или иной образ получает именно как элемент системы, часть целого, что особенно хорошо видно при сопоставлении изображений животных, растений, вещей и пр. в различных произведениях. В романе Дефо разведенные Робинзоном козы, его попугай, собаки и кошки, проросшие стебли ячменя и риса, изготовленная им глиняная посуда последовательно представляют «фауну», «флору», создаваемую на наших глазах «материальную культуру». Для Дефо природа только источник засухи и дождя. Но в условном мире таких жанров, как сказка, легенда, басня, притча, баллада, персонификация явлений природы и вещей обычна. В «Сказке о жабе

и розе» Вс. М. Гаршина роза «больше чем роза», это аллегория прекрасной, но очень короткой жизни. В произведениях жизнеподобного стиля нередко в персонажный ряд вводятся высшие животные, в которых, в устойчивых традициях анималистской литературы, подчеркивается то, что сближает их с человеком [Чернец, 2006].

Для образования системы персонажей необходимы, как минимум, два субъекта; их эквивалентом может быть «раздвоение» персонажа (например, в миниатюре Д. Хармса из цикла «Случаи» — Семен Семенович в очках и без очков).

Вокруг главных героев группируются второстепенные, участвующие в борьбе на той или другой стороне (важнейшее свойство структуры — иерархичность). При этом разнообразие конкретных персонажей в архаических сюжетных жанрах поддается классификации. Многочисленность действующих лиц русской волшебной сказки («Там чудеса: там леший бродит, / Русалка на ветвях сидит...») В. Я. Пропп свел к семи инвариантам на основании выполняемых ими сюжетных функций (отлучка, запрет, нарушение и т.д.— всего 31 функция, по подсчетам ученого). В эту «семиперсонажную» схему вошли вредитель, даритель, помощник, царевна (искомый персонаж) и ее отец, отправитель, герой, ложный герой [Пропп, 2001].

Сюжетные связи как системообразующий принцип могут быть очень сложными, разветвленными и охватывать огромное число персонажей. В «Илиаде» Гомера воспевается не только Ахилл, его гнев, но и множество героев и покровительствующих им богов, вовлеченных в Троянскую войну.

На каждой стадии литературного процесса формируются свои персонажи. На архаических стадиях развития искусства персонажи были бесхарактерными вершителями действий; позднее они стали оценивающим освещением человеческих характеров, но долгое время (вплоть до классицизма) оставались однолинейными и схематическими. Тем не менее уже в творчестве В. Шекспира господствуют не типы одной страсти, а живые лица. В

романтической литературе появляются персонажи сложные, противоречивые, дисгармоничные. В реалистических произведениях (особенно в романах) воссоздаются персонажи многоплановые и незавершенные, освещаются внутренние мотивы их поведения, взаимосвязи с микросредой, осваиваются многообразные формы психологизма, исследуются возможности человека, не получающие реализации. Персонаж нередко выступает как партнер автора в равноправном диалоге. В ряде произведений модернизма имеет место отрицание персонажа как носителя характера и личностных качеств (литература «потока сознания», театр абсурда, французский «новый роман»).

Создавая персонаж, писатель обычно наделяет его тем или иным характером (от гр. *charakter* — признак, отличительная черта) — это общественно значимые черты, проявляющиеся с достаточной отчетливостью в поведении и умонастроении людей; высшая степень характерности — тип (от гр. *typos* — отпечаток, оттиск); часто слова «характер» и «тип» используются как синонимы [Чернец, 2006, 199].

«Персонаж» и «характер» — понятия не тождественные. В литературе, ориентированной на воплощение характеров (а именно такой является классика), раскрытие характеров и составляет основное содержание. Таким образом, персонаж предстает, с одной стороны, как характер, с другой — как художественный образ, воплощающий данный характер с той или иной степенью эстетического совершенства.

Число характеров и персонажей в произведении (как и в творчестве писателя в целом) обычно не совпадает: персонажей значительно больше. Есть лица, не имеющие характера, выполняющие лишь сюжетную роль (например, в «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина — подруга героини, сообщившая матери о гибели дочери). Есть двойники, варианты одного типа (шесть княжон Тугоуховских в «Горе от ума» А. С. Грибоедова, Добчинский и Бобчинский в «Ревизоре» Н. В. Гоголя).

Прием раздвоения персонажа используется, например, для знаменования различных начал в человеке («Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта, «Тень» Е. Шварца, разрабатывающая идущий от А. Шамиссо мотив), а также его превращение (в животное, насекомое: «Превращение» Ф. Кафки, «Собачье сердце» М. А. Булгакова, «Клоп» В. Маяковского). Сложный, двоящийся сюжет здесь раскрывает в сущности один характер.

Неучастие персонажа в основном действии произведения нередко своеобразный знак его важности как выразителя общественного мнения, символа, авторского резонера и пр. В художественном реализме, с его вниманием к социально-историческим обстоятельствам, такие лица и воплощают обычно эти обстоятельства, помогая понять мотивы поступков главных героев.

При разработке персонажа, как правило, обращается внимание на внешность героя (толстый, худой, блондин, брюнет и т.п.), возраст, образование и профессию, отношение персонажа к другим людям (общителен\замкнут, чуток\черств, уважителен\груб), отношение к своему труду (трудолюбив\ленив, склонен к творчеству\к рутине, ответствен\безответствен, инициативен\пассивен), к самому себе (имеет чувство собственного достоинства, самокритичен, горд, скромн, нагл, тщеславен, заносчив, обидчив, застенчив, эгоистичен), к своим вещам (аккуратен\неряшлив, бережен к вещам\небрежен). Все это дает полное представление о персонаже произведения. В создании образов персонажей огромную роль играет художественная деталь (подробность, которую автор наделил значимой смысловой и эмоциональной нагрузкой, ярко характеризующей персонажа). Особое внимание при создании персонажа уделяется выбору имени. Имена не просто называют, но реально объявляют духовную и физическую сущность человека. Они образуют особые модели личностного бытия, которые становятся общими для каждого носителя определенного имени. Имена определяют душевные качества, поступки и даже судьбу человека. В

литературе классицизма использовали говорящие имена, определяющие основное качество персонажа (Милон, Правдин, Скотинин в «Недоросле» Д.И. Фонвизина).

Персонажи часто создаются на основе предания или традиционных образов (мифологических, фольклорных, литературных). Это наиболее характерно для дореалистической литературы. В творчестве романтиков персонажи создавались при активном участии индивидуально-авторского вымысла. В реалистической литературе становится важным непосредственное наблюдение над реальностью и опора на прототипы.

Составляя важнейшее звено художественной структуры, персонажи способны жить в сознании воспринимающей публики и независимо от единичных произведений, переосмысляясь заново в различных культурно-исторических ситуациях: «вечные типы», «персонажи-символы» (мифологические герои, евангельские образы, Гамлет, Дон Кихот). Писатели могут неоднократно возвращаться к одному и тому же социально-психологическому типу, формируя персонажные общности в составе литературного процесса (литература о «маленьком человеке», о «лишнем человеке»).

В науке о литературе долгое время было принято говорить о персонаже как о некоей сущности (культурно-историческая, социологическая, психологическая школы) либо как о «сумме приемов» (формальная школа). Современный подход акцентирует внимание на целостности персонажа, составляющей основу предметного мира произведения и выявляющей авторскую концепцию личности.

В качестве синонимов термину «персонаж» используют словосочетание «действующее лицо» или слово «герой». В зарубежном литературоведении бытует термин «актант», которому соответствует представление о персонаже как функции сюжетных ходов произведения.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте определение термина «персонаж».
2. Охарактеризуйте древних персонажей славянской мифологии.
3. Чем отличается эпический персонаж от драматического?
4. Как соотносится писатель с персонажем?
5. Охарактеризуйте систему литературных персонажей.
6. Собираательные персонажи, их особенность и роль в произведении.
7. Персонаж и характер. Их соотношение.
8. Приемы создания персонажа.
9. Персонаж и архетип.
10. Приведите примеры «вечных типов», «персонажей-символов».
11. Приведите примеры фольклорных славянских персонажей и охарактеризуйте их.
12. Дайте характеристику персонажу любого эпического произведения. Определите приемы его создания (произведение на выбор студента).
13. Дайте характеристику персонажу любого драматического произведения. Определите приемы его создания (произведение на выбор студента).
14. Определите соотношение писатель-персонаж в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско».
15. Охарактеризуйте систему персонажей любого рассказа А.П. Чехова (произведение на выбор студента).
16. Приведите примеры собираательных персонажей и выявите их роль в произведении «Железный поток» А. Серафимовича.
17. Определите соотношение персонаж и характер в рассказе В. Шукшина «Срезал».
18. Проанализируйте рассказ Л. Андреева «Елиазар» с точки зрения переосмысления евангельского персонажа.

Тема 4. Портрет

Понятие «литературный портрет» связано с особенностями портретного жанра в живописи. Мы можем в этом смысле говорить о «литературном портрете» как о вторичном понятии по сравнению с портретом в живописи. Портрет литературного героя может рассматриваться по аналогии с портретом живописным. В работах М.М. Бахтина соотношение «литературного» и «живописного» портретов выходит на первый план. Но связь эта главным образом ощущается в терминологии и характере интерпретаций. Внешней пространственной формы, к которым относится и портрет, словесное творчество не создает, ибо оно не оперирует с пространственным материалом, как живопись, пластика, рисование. Материалом словесного творчества является слово, по своему существу непространственное. В то время как в живописи форма изображается красками, в рисовании — линиями [Бахтин, 1975: 83]. А.Н. Иезуитов отмечает, что жанровая определенность портрета в словесном искусстве более трудноуловима, чем в живописи и в других изобразительных искусствах.

Если живописный портрет – это всегда как бы остановленное во времени мгновение, то словесный портрет характеризует человека в «действиях» и «поступках», относящихся к разным «моментам» его биографии и творчества. Сама природа жанра литературного портрета предполагает протяженность во времени и, следовательно, иную, более гибкую по сравнению с живописным портретом художественную структуру.

В художественной литературе портрет является одним из средств характеристики, употребляемых в композиционном единстве с другими подобными средствами: развертыванием действия в сюжете, описанием мыслей и настроений героев, диалогом действующих лиц, описанием обстановки и т.д. Среди всех других способов изображения портрет отличается особой зрительной наглядностью и вместе с пейзажем и бытовыми описаниями придает произведению особую силу изобразительности.

В портрете героя, как и во всем его образе, реализуются типические черты и индивидуальные. С одной стороны, персонаж изображается как представитель той или иной эпохи, класса, с другой стороны – выступает как индивидуальность, не похожая на других представителей своей же среды.

Внешность человека помогает определить возраст человека, его социальный статус, принадлежность к той или иной народности, его привычки, вкус, характер.

Л.А. Юркина пишет о том, что одни черты присущи персонажу от природы, другие – характеризуют его как члена общества – одежда, манеры держаться, говорить. Третьи – выражение лица, мимика, жесты, позы – выражают чувства персонажа. Исследовательница даёт такое определение портрета: «портрет персонажа – это описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, причёска и косметика)» [Юркина, 1995: 70]. Портрет может фиксировать также характерные для персонажа телодвижения и позы, жест и мимику, выражение лица и глаз.

В настоящее время существует несколько подходов в исследовании литературного портрета. Ряд ученых связывают портрет с литературным методом, описание внешности в реалистических произведениях рассматривается ими как психологический портрет, призванный раскрыть внутренний мир и характер героя (М.О. Габель, М. Мещерякова, М.Г. Уртминцева, Н.Л. Вершинина, Б.Е. Галанов).

Еще один подход в изучении портрета – связь с особенностями его структуры. Так, например, Л.В. Чернец на первое место выдвигает описание или впечатление от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, а изображение видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки

или тесно связано с портретом, или выходит за рамки портрета как такового [Чернец, 2006].

При анализе портретных описаний существенное значение приобретает понятие структуры портретного описания. Ее составляющими считаются физические данные портретируемого, дополняемые в порядке их естественного следования такими портретными слоями, как одежда, различного рода аксессуары как элементы костюма, некие материальные предметы, т.е. прочее наполнение ближайшего окружения, включая живых существ. Бесспорным элементом портретной структуры является также информация о внутреннем мире персонажа. Итак, эти портретные слои считаются компонентным составом структуры литературного портрета. «Портрет определяет и социальную принадлежность персонажа и входит в темпоральный континуум текста, ибо в костюме находит свое отражение и эпоха, и время года, и время суток» [Чернец, 2006: 136].

Вместе с направлениями, течениями и школами менялись принципы портретирования. В романтической литературе конца XVII – начала XIX века наиболее часто изображали два типа женщин: женщина-ангел и женщина-демон. К этим двум типам и сводилось всё разнообразие женских портретов. Устойчивыми характеристиками женщин-ангелов были голубые глаза, небесно-чистый взгляд, светлая, нежная кожа и белокурые волосы.

Для реализма характерно тщательное, детально выписанное многостороннее изображение персонажа. В изображении характеров для развитых форм реализма показательна слитность типичного и индивидуального, неповторимо-личностного: если типическое является исходной предпосылкой реалистичного образа, то его жизненная сила и убедительность находится в прямой зависимости от степени индивидуализации, достигнутой художником.

В произведениях сатирического характера преобладают иронично-гротескные портреты с преувеличением каких-либо отрицательных черт.

В 20-е годы XX века под воздействием идей психоанализа З. Фрейда литература стала уделять больше внимания внутреннему, психологическому состоянию человека, в то время как внешние характеристики играли сугубо вспомогательную роль. Соматическое описание уступило место психологическому. Английская писательница В. Вулф в своих романах прослеживала психологическое состояние персонажей от начала и до конца произведения, т.е. создавала внутренние психологические портреты, почти полностью игнорируя сугубо внешние характеристики. Важно подчеркнуть, что стилистическая окрашенность портретов также подвержена временной динамике. Большое количество развернутых, сложных метафор сменяют меткие сравнения и яркие эпитеты. Цветовая лексика в портретных описаниях тоже претерпевает изменения: сочные оттенки красного и золотого заменяются лаконичными пастельными тонами.

В.А. Кухаренко пишет о том, что портрет претерпел серьезные изменения в своем объеме – как количественном (протяженность в тексте) и качественном (полнота охвата признаков), так и в характере включения в текст, в функциях. Идет тенденция к сокращению портретного описания, к все большему использованию портретного вкрапления: вместо развернутой и подробной характеристики внешности, свойственной прозе прошлого века, используют портретные штрихи, часто в виде характерологических деталей или авторского комментария к диалогу или действию [Кухаренко, 1979:137]. Он же отмечает, что портрет всегда номинативен и оценочен. Описание несет авторскую оценочность и модальность, т.е. непосредственно указывает на распределение авторских симпатий и антипатий.

Портретное описание в тексте выполняет и семиотическую функцию. Она развивается в связи со сквозным повтором портретного штриха, выступающего в роли характерологической детали. К таким портретным штрихам В.А. Кухаренко относит трубку Шерлока Холмса, гетры мистера Пиквика, фуражку Остапа Бендера и т.п. В развитии семиотической функции целого портрета

огромную роль, по мнению данного исследователя, играют иллюстраторы художественных произведений. Благодаря графическому изображению словесный портрет приобретает зрительную наглядность. Чем более резко он выделяется своей индивидуальностью, тем более вероятно выполнение им семиотической функции. Иллюстрации, изображающие Дон Кихота и Санчо Пансы, Тартарена из Тараскона, Ноздрева, Собакевича, не нуждаются в подписях, они самодостаточны как знаки, представляющие соответствующих персонажей, активизирующие весь состав ассоциаций, с ними связанных.

А.Н. Беспалов в работе «О принципах изображения человека в литературе и изобразительном искусстве в свете взглядов М.М. Бахтина» выделяет следующие виды портретных характеристик: портрет-штрих, оценочный портрет, ситуативный портрет (минимизированное количество информации), дескриптивный портрет (количество информации, превышающее минимальное количество предшествующих типов и имеющее тенденцию к разрастанию). Дескриптивный портрет существует в двух формах: как фрагментарный дескриптивный и подробный дескриптивный. Оба типа портрета создаются за счет зафиксированных в тексте признаков портретируемого лица. Фрагментарным портретом можно считать такой, который, имея целью характеристику персонажа, выхватывает из его внешности всего лишь несколько существенных деталей и признаков, в то время как подробный дескриптивный портрет стремится к наиболее полному и детализированному их перечислению. «Чем подробнее литературный портрет, тем, соответственно, больше подробностей внешности героев он включает, тем меньше остается незаполненных клеток в изображении лица, фигуры, одежды персонажа». «Чем фрагментарнее портретное описание, тем больше оснований для постановки вопроса о том, почему именно эти детали портрета были избраны для фиксации» [Беспалов, 1998: 40].

А.Н. Беспалов характеризует портрет-штрих как набор кратких портретных характеристик персонажа, состоящих из упоминания одного или двух его признаков.

Отличительным признаком оценочного портретного описания является его модальность, наличие авторской оценки.

Ситуативный портрет представляет собой такой тип, в котором набор портретных признаков имеет гораздо более полную мотивацию. Ситуативный портрет фиксирует лишь те внешние признаки персонажа, которые зависят от обстоятельств какой-либо ситуации, накладывающей отпечаток на своеобразие его внешности.

Следующий вид портрета, который выделяет А.Н. Беспалов, – это дескриптивный портрет. Он делит дескриптивный портрет на «подробный (полный) дескриптивный портрет» и «фрагментарный». Небольшие по протяженности портретные зарисовки, содержащие два или три признака, Беспалов предлагает называть фрагментарными портретами, портретные же изображения, включающие большее число признаков, «целесообразно считать уже достаточно подробными описаниями» [Беспалов, 1998: 75].

В дескриптивном портрете используются детали, которые придают индивидуальность и конкретность внешнему облику персонажа. Детализированный портрет помогает представить человека, словно нарисованным на полотне [Там же]. Дескриптивный портрет предполагает использования различных тропов, которые придают образу неповторимость, живость, динамичность.

Как правило, в портрете самое главное скрыто, невидимо. Благодаря этому портрет того или иного персонажа становится объектом тщательных исследований. Часто ученые рассматривают не весь портрет в целом, а только его части, детали. Например, работы А. Виноградовой «Образы «телесности» в поэзии русского символизма», И.П. Карпова «Монологизм страстного сознания (поэтика женского тела в «Тёмных аллеях» И. Бунина)», Х. Гюнтера

«Гротескное тело у Гоголя», В.В. Мароши «Русская литература и семиотика ногтей» посвящены отдельным аспектам в портретном описании.

В литературоведении существуют разнообразные определения понятия «портрет», подходы и методы его изучения, но большинство исследователей (Л.А. Юркина, В.А. Кухаренко, А.Н. Беспалов) едины во мнении, что в структуру портрета входят такие формально-содержательные компоненты, как физические данные портретируемого, одежда и аксессуары, движения и жесты т.д. В.А. Кухаренко к портретной характеристике героя относит наполнение ближайшего окружения (люди, животные, предметы), которые служат дополнительным компонентом портрета.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте определение портрета. Укажите, какое значение имеет портрет героя в художественном произведении.
2. Какие виды портретных характеристик выделяет А.Н. Беспалов? Охарактеризуйте их.
3. Сопоставьте живописный (художник В. Боклевский) и литературный портрет помещика из поэмы «Мертвые души» (на выбор).
4. Какие функции выполняет портретное описание?
5. Определите тип портретных описаний в рассказе А.П. Чехова «Толстый и тонкий» и охарактеризуйте героев, основываясь на их портретной характеристике.
6. Определите по портретному описанию героя произведения и тип портретной характеристики.

«В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод».

«Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной

идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока. Иногда взгляд его помрачался выражением будто усталости или скуки; но ни усталость, ни скука не могли ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением, не лица только, а всей души; а душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки».

«Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен. <...> Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посоветился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу. <...> А между тем, когда один пьяный, которого неизвестно почему и куда провозили в это время по улице в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадыю, крикнул ему вдруг, проезжая: «Эй ты, немецкий шляпник!» — и заорал во всё горло, указывая на него рукой, — молодой человек вдруг остановился и судорожно схватился за свою шляпу. Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону».

«Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. Его

походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, – верный признак некоторой скрытности характера».

Отрывки взяты из произведений: Н.В. Гоголь «Мертвые души», И.А. Гончаров «Обломов», М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени», Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание».

7. Прочитайте портретные описания героев. Какому художественному направлению они соответствуют. Почему?

«И собою она прелесть! – В ее темно-голубых глазах какая доброта, кротость! – Черные волосы, подобранные спереди в две кисти, как мило опускает она над бровями! Но всего больше мне нравится ее маленький ротик, подбородок. Ей-богу, на ее лице ясно видишь спокойствие, – этого мало, как бы объяснить, – чувствуешь, что эта душа, довольная собою, блаженствует и... <...> А родимое пятнышко, а тонкий рубчик около губ, а белые щеки, особливо когда они зарумянятся на холоде под снежную пыль или в минуту сердечного чувства. <...> В ее походке, в ее движениях – Поэзия. Голос мягкий, сладкий. Когда она говорит, так приятно отзывается в ушах моих».

«Лицо его, благородное и выразительное, совсем не было красиво; большие голубые глаза его не были оживлены никаким чувством. Стройный и высокий, он вовсе не заботился о приятности движений. Часто, сложив руки, опустив глаза в землю, сидел он и не отвечал на вопросы самых милых девушек и улыбался притом так странно, что можно было почесть эту улыбку за насмешку».

Отрывки взяты из произведений: М.А. Погодин «Адель», Н.А. Полевой «Блаженство безумия».

Тема 5. Художественная деталь

В литературоведении встречается множество определений понятия «художественная деталь», что свидетельствует об отсутствии единой, общепринятой точки зрения.

Г.Н. Поспелов исходит из понимания детали как неотъемлемой части предметного, метасловесного мира произведения. Он отмечает: «... детали только тогда становятся показателем художественности, когда они хорошо выражают какие-то стороны содержания произведения» [Поспелов, 1988: 437]. Исследователь указывает наиболее важные функции детали: «Одни предметные детали могут непосредственно выражать идею произведения или выступать символическим обозначением психологического содержания характера» [Поспелов, 1988: 437].

В широком понимании к художественной детали относят преимущественно предметные подробности: портрет, пейзаж, быт, все то, что способно конкретизировать тот или иной образ. Л. В. Чернец, продолжая наблюдения Г. Н. Поспелова, определяет художественную деталь как «самую малую единицу предметного мира произведения». Исследовательница указывает, что термин «художественная деталь» можно более эффективно объяснить, опираясь на этимологию слова: «деталь (фр. detail) – мелкая составная часть чего-либо; подробность, частность» [Чернец, 2006: 287].

В Литературном энциклопедическом словаре представлено наиболее устоявшееся толкование этого термина: «Деталь – значимый, выделенный элемент художественного образа, выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку». Исходя из этого определения, деталь – элемент художественного образа, ее значение определяется в контексте образа, частью которого она является.

Повторяя указанное выше определение, А. Б. Есин уточняет его: «Под художественной деталью мы будем понимать мельчайшую изобразительную или выразительную художественную подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельную вещь, поступок, психологическое движение и т.п. Будучи элементом художественного целого, деталь сама по себе является мельчайшим образом, микрообразом» [Есин, 1998: 75]. Обратим внимание на то, что к

деталю исследователь относит и элементы художественной характеристики психологического состояния человека.

Определяя деталь как микрообраз, А.Б. Есин по характеру художественного воздействия разграничивает деталь-символ и деталь-подробность. Первая из них, по мнению А.Б. Есина, передает «общее впечатление о предмете, с ее помощью хорошо улавливается общий психологический тон. Деталь-символ часто с большой ясностью передает и авторское отношение к изображаемому» [Есин, 1998: 76], как, например, халат Обломова в романе Гончарова. Говоря о второй детали, исследователь акцентирует внимание на ее функции, утверждая, что деталь-подробность «создает особую убедительность в описаниях предметного мира... С ее помощью передается и сложное психологическое состояние» [Есин, 1998: 76]. Как видим, исследователь не проводит четкого разграничения между деталью-символом и деталью-подробностью, что затрудняет использование этой классификации детали при анализе текста.

Е.С. Добин предлагает отделить деталь от подробности. И это стало основанием для его типологии деталей. При описании этой типологии он опирается на критерий «единичность/множество». По мнению Е.С. Добина: «Подробность воздействует во множестве. Деталь тяготеет к единичности. Она заменяет ряд подробностей» [Добин, 2006: 303-304]. В качестве основного критерия Е.С. Добин указывает интенсивность/экстенсивность: «Деталь – интенсивна. Подробности – экстенсивны», но при этом отмечает, что разница между ними не абсолютна и заключается «только в степени лаконизма и уплотненности». Обязательных всеобщих критериев нет, существуют промежуточные ступени – «переходные формы».

Подводя итог анализу работ, рассматривающих вопрос об определении детали, следует согласиться с тем, что художественная деталь по-прежнему не имеет точного определения. При этом каждый исследователь, признавая

деталью элементарный компонент художественного образа, акцентирует внимание на той или иной ее функции, соотношении с образом и т.д.

Не менее важен в литературоведении вопрос о классификации художественных деталей. Общепринятой классификации не существует. В.Е. Хализев на этот счет пишет: «В одних случаях писатели оперируют развернутыми характеристиками какого-либо явления, в других – соединяют в одних и тех же текстовых эпизодах разнородную предметность» [Хализев, 2002: 32].

Характеризуя художественное произведение в целом, Г. Н. Пospelов обращает внимание на «образную форму» литературного произведения, заключающую в себе три стороны: «систему деталей предметной изобразительности, систему композиционных приемов и словесный (речевой) строй...» [Пospelов, 1988: 30].

Именно Г.Н. Пospelовым была впервые разработана типология художественной детали. Он выделил следующие детали:

1) тематические (передают суть истории, используются с целью изображения жизни). Сюда теоретик отнес поведенческие и портретные детали, которые, по его мнению, дают не только характеристику героев и определяют не только их социальные позиции, но и, со стороны автора, выражают их эмоциональную оценку;

2) композиционные (представляют собой части композиции), являются значимыми для выражения идеи писателя. К ним относятся детали событий сюжета и мотивировки действий;

3) стилистические (детали того или иного стиля). Поэтический язык произведения, а точнее его элементы и детали, служат ярким средством выражения идейного содержания.

А.Б. Есин распределяет детали по группам, исходя из авторского стиля, свойство которого определяется согласно «перечню стилистических доминант». Литературовед выделяет три основных свойства стиля автора:

описательность, сюжетность и психологизм. Если автор акцентирует внимание на вещах, интерьере, внешности героев, пейзаже, городских видах и пр., то для данного стиля характерны описательные детали. Произведения, в которых писатель концентрирует внимание на внешнюю динамику, на первый план выступают сюжетные детали. Писатель делает акцент на внутреннем мире героя – его переживаниях, мыслях, чувствах, используя психологические детали. Именно эти три составляющих (описательность, сюжетность, психологизм) определяют стилиевой признак того или иного произведения [Есин, 1998: 75].

В другой своей работе А.Б. Есин выделяет внешние детали, которые подразделяются на портретные, пейзажные и вещные, т.е. детали, характеризующие быт, внешность и среду обитания человека и психологические.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте определение художественной детали.
2. Охарактеризуйте роль художественной детали в произведении.
3. Охарактеризуйте типы художественных деталей.
4. Выявите детали в предложенных отрывках, определите их вид и функцию.

«Через базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели и с узелком в руке. За ним шагает рыжий городской с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником. Кругом тишина... На площади ни души... Открытые двери лавок и кабаков глядят на свет божий уныло, как голодные пасти; около них нет даже нищих».

«Автор уверен, что есть читатели такие любопытные, которые пожелают даже узнать план и внутреннее расположение шкатулки. Пожалуй, почему же не удовлетворить! Вот оно, внутреннее расположение: в самой середине мыльница, за мыльницею шесть-семь узеньких перегородок для бритв; потом квадратные закоулки для песочницы и чернильницы с выдолбленною между

ними лодочкой для перьев, сургучей и всего, что подлиннее; потом всякие перегородки с крышечками и без крышечек для того, что покороче, наполненные билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память. Весь верхний ящик со всеми перегородками вынимался, и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом следовал маленький потаенный шпик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкатулки. Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином, что наверно нельзя сказать, сколько было там денег».

Отрывки даны из произведений: Н.В. Гоголь «Мертвые души», А.П. Чехов «Хамелеон».

5. Приведите примеры стихотворений А.А. Ахматовой, подтверждающие точку зрения А. И. Павловского, который в качестве особенности стиля поэтессы отмечает: «Как художник-реалист она предпочитала четкую материальную деталь, играющую роль своеобразного обозначителя истинной глубины данного переживания или ситуации. Отсюда – крайняя лаконичность, скупость, но одновременно и экспрессивность ее письма, предполагающего обязательность читательского активного сопереживания» [Павловский, 1991: 26].

РАЗДЕЛ II. СТИЛИСТИКА И РИТОРИКА

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Тема 5. Специфика художественной речи

Слово в художественном произведении существует не как словарное слово в определенной грамматической форме, а как элемент художественной речи в высказывании поэта, в рассказе, повествовании писателя. Язык – это словарь и абстрактная система грамматических правил и норм, общих для всех носителей национального языка. Свойства речи: материальность, конкретность, ситуативность, индивидуальность, экспрессивность, эмоциональность, – присущи и речи художественных произведений. Но в то же время художественная речь существенно отличается от естественной, практической речи. Её отличия:

1. Практическая речь сложно организована специальными средствами, не свойственными естественной речи: ритмика, рифма, инструментовка.
2. Перестановка, замена, исправление любого слова в художественной речи нарушает ритм, строй и смысл стихов. В естественной же речи слова можно заменять синонимами, не изменяя при этом смысл.
3. Практическая речь логически правильная, следующая правилам истинности и ложности высказывания. В художественной речи правила логики не действуют. Отличие логики прямого смысла в практической речи от иносказательности в художественной демонстрирует строфа из романа Пушкина «Евгений Онегин», в которой говорится о гибели Ленского:

Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре, –
Потух огонь на алтаре!.. <...>
Теперь, как в доме опустелом,
Все в нем и тихо и темно;

Замолкло навсегда оно.

Закрыто ставни, окна мелом

Забелены. Хозяйки нет.

А где, бог весть. Пропал и след. <...>

«Ну, что ж? убит», – решил сосед.

Слова соседа – практическая речь, а в поэтической прямо не сообщается о смерти Ленского, этот факт подразумевается в высказывании об увядшем цветке.

4. Прагматизм практической речи обуславливает её экономность, художественная речь же, наоборот, информативно-избыточная. Поэту важно не сообщить истину, нередко давно известную, а показать, как она рождается или постигается.

Тема 6. Иносказательность художественной речи

Способность языка описывать возможные сверхреальные ситуации выступает главным источником художественного слова.

Способом создания вероятностной ситуации является иносказание. В основе механизмов иносказания лежит переименование, уподобление, перенос свойств одних предметов на другие, замещение одних предметов другими, замещение части предмета его целым и наоборот. В механизме иносказания проявляется знаковая, семиотическая природа языка вообще и языка художественной литературы в особенности.

Иносказания несут важные и многообразные функции в художественном произведении. С их помощью художник: 1) создает новые образы; 2) моделирует потенциальные, сверхреальные миры; 3) делает наглядным, чувственно осязаемыми отвлеченные понятия; 4) выражает эстетическое отношение к описываемым явлениям и лицам; 5) передает индивидуальную точку зрения на вещи и мир [Козлова, 2003: 179].

Перифраз – наиболее распространенный вид иносказания. Принцип перифраза заключается в замене настоящего имени предмета развернутым описанием этого предмета или описанием других предметов, на которые переносится значение первого имени. Перифраз двусмыслен, он «оборачивается» то своим буквальным значением, то переносным: покинул мир: удалился в монастырь, уединился, умер.

В художественной речи перифразы отличаются неустойчивым, ассоциативным характером, нередко их понимание возможно только в определенном контексте.

В стихотворении Лермонтова «Смерть поэта» находим традиционные поэтические перифразы смерти: *угас, как свечоч; увял торжественный венок. Торжественный венок* ассоциируется с лавровым венком славы, так что все выражения являются перифразом смерти прославленного поэта.

Метонимия – разновидность тропа. Троп (от греч. – поворот, оборот речи). Принцип метонимии – переименование, которое подразумевает перенос имени одного предмета на другой, смежный первому. Так, перифраз *пал с свинцом в груди* содержит метонимию: в свинец переименована пуля. Переименование произошло на основе переноса по смежности: название металла, из которого сделана пуля, перенесено на пулю.

К метонимии относится перенос названия одного предмета какого-либо класса на весь класс: одно вместо множества. Например:

И прячется в саду малиновая **слива**

Под тенью сладостной листка.

(М. Лермонтов)

Особый вид метонимии – синекдоха, представляющая отношения переименования между целым предметом и его частью.

На перламутровый челнок

Натягивая шелка нити,

О, пальцы гибкие, начните

Очаровательный урок!

(О. Мандельштам)

Метонимия служит иносказанием и в этом качестве создает новые образы, моделирует сюрреальные ситуации, выделяет, акцентирует наиболее значимые характерные признаки, детали, части предмета или ситуации.

Метафора – вид тропа, перенесение свойств одного предмета на другой по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту [Литературный энциклопедический словарь, 1987: 218]. Если в метонимии происходит перенос с одного объекта на другой по смежности и название одного предмета замещает название другого, то в метафоре слова меняются своими значениями: например, серп месяца – значение слова «серп» получает слово «месяц», лунный месяц серпа – значение слова «месяц» приобретает слово «серп». В результате возникает новый – нереальный – образ, позволяющий по-новому увидеть оба сравниваемых реальных предмета: месяц как орудие труда, серп как небесное светило. Художник на основе этого сходства может представить картину небесной жатвы: месяц – серп, звездное небо – поле.

Метафора обычно имеет двучленное строение, содержит два сопоставляемых объекта: слово с прямым значением – референт, слово с переносным значением – коррелят. Например: дремлют **кедры**, ржанье **бури**, бредет **ветер** и т.д. (выделенные слова выступают в роли референта).

По строению метафора может быть простой, развернутой, реализованной.

По содержанию, теме перенесенных значений выделяю метафоры олицетворяющие, овеществляющие, уподобляющие.

Олицетворяющие подразделяются на антропоморфные и зооморфные. Олицетворяющая метафора производит перенос свойств живых одушевленных существ на неодушевленные предметы или явления.

Антропоморфная метафора осуществляет перенос свойств и действий человека на явления природы, предметы окружающего мира, которые превращаются в лица, действующие подобно человеку: город спит, дверь стонет, солнце смотрит и т.д.

Зооморфные метафоры переносят свойства и действия животных, птиц, рыб на неодушевленные предметы, явления природы, человеческие эмоции и состояния, например:

Зима изгрызла бок у стога,

Вспорола скирды.

(Н. Клюев)

Приведенная метафора означает движение времени: прошла половина зимы.

Овеществляющая метафора переносит свойства неодушевленных предметов на человека, его чувства, мысли, органы тела, а также на другие живые существа. Метафора овеществляет отвлеченные, абстрактные понятия, такие как время, судьба, бытие и пр., позволяя представить их зримо, как знакомые вещи и явления: буря рока, дорога жизни, темница мира и др.

Уподобляющая метафора «означает чистое подобие равноправных предметов без дополнительной семантики олицетворения неживого или овеществления живого: колоннада рощи, звезд булавки золотые, волны тяжелый изумруд, тростинки мачт, лодочки-гамаки (О. Мандельштам) [Козлова, 2003: 179].

По характеру бытования в языке различают метафоры **общеупотребительные, традиционные и индивидуальные.** Общеупотребительные не имеют художественно-эстетической ценности, они существуют в качестве идиом. Например, острый ум, рукав реки, часы идут и др. Традиционные – это метафоры, создавшие традицию постоянного употребления в классической эпохе развития литературы. Например, в эпоху от

М. Ломоносова до А.С. Пушкина активно использовались метафоры: огонь желаний, веселый глас, чаша горести, чаша радости, пленительная мечта и пр. Индивидуальные или авторские – это метафоры, ставшие признаком оригинальности и мастерства поэта. Так, для С. Есенина характерны метафоры, построенные на ассоциациях сельской жизни: месяц-жеребенок, осень – рыжая кобыла.

Эпитет относится к тропам, выступает в качестве определения, которое может быть выражено прилагательным, наречием, существительным.

По способу употребления выделяют эпитеты **постоянные и окказиональные**, или **субъективно-оценочные**.

Постоянные эпитеты первоначально были логическими определениями, но поскольку они называли неизменные, постоянные и самые общие признаки предметов, то необходимость в них отпала, но они сохранились в фольклоре: быстрый бег, белый снег, красное солнце и пр.

Субъективно-оценочные появляются в эпоху романтизма, когда вместо традиционного синего моря поэт видит его розоватым или зеленым, т.е. общую идею предмета вытесняет индивидуальный аспект явления. Особый тип субъективно-оценочного эпитета представляет **оксюморон**, который означает соединение слов с противоположным значением, порождающее неожиданный образ. Например, горькая радость, горячий снег.

Аллегория – предметно-чувственный образ, означающий абстрактное понятие или идею. Конь – аллегория быстротечной жизни, лиса – аллегория хитрости, богиня Венера – аллегория любви. Разгадка аллегии требует знания традиции, фольклорной или мифологической. Аллегория в чистом виде выявляет семиотическую, условную природу художественного образа. Аллегорический образ обладает двойственным характером: с одной стороны, он отражает реальный объект, но это изображение условно, так как подчинено определенной заданной мысли. Аллегория в отношении с другими языковыми средствами иносказания соотносится с метонимией и перифразом.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите отличия речи практической и художественной.
2. Что такое «тропы»?
3. Опишите типы метафор по построению, содержанию, характеру употребления.
4. Прочитайте и озаглавьте текст. Найдите эпитеты. Отметьте случаи, когда они подчёркивают свойства, качества того, о чём говорится в тексте, помогают установить отношение автора к изображаемому явлению.

«Боганида, Боганида! Не отболела она, помнилась хорошо, худое все забылось, да и было ли оно, худое-то, – сравнивать не с чем. Однажды проходили Боганиду днем. На пустынном, зализанном волнами берегу ни следочка. Тощими кустами, шерстью травки и моха-волосца сросся с тундрой родной берег. Ушли в землю избушки поселка, дурная, могильная трава на них занялась, чернобыльником зовется. Откуда-то занесло пух кипрея и цепкое семя крапивы, никогда здесь не росших, сено, наверное, на барже возили, вот и остались семена, лежали, пока не дождались запустения. Крайняя избушка, в которой Аким вырос, жили его братья, сестренки и мать, исчезла – весной ее своротило ледоходом, заволокло песком яму, прелые гнилушки растащило по тальникам. Артельный барак проломился в спине, хрустнул скелетом, опал, выдавив окна, оцетинившись обломками теса; за выпавшей стеной барака, закрепленная балками, белела русская печь. В будке Мозглячихи пестрая штукатурка обнажила под собой ромбиками набитую лучину. Не от мотающейся серой топи, не от двух столбов турника, не от хлама и травяной мглы, а от упрямой белизны печки, все еще не сдающейся, хотя и покинутой, сжалось сердце в Акиме. И еще при виде будки – незаметная, стыдливо упрятанная прежде, выперла она на глаза, главным сделалась сооружением, и на нее, издали видную, правились суда. Над развалинами барака стойко торчал

пароходный свисток, изображавший антенну, волосьями спутались, хлестались на ветру огрызки проводов; в песке видны два пенька от артельного стола, и на них, поджав лапки, стояли молчаливо две чайки. Чуть выше в кудри седой травки под названием редодед лемехом впахался ржавый обломок чугунного котла» (В.П. Астафьев).

5. Составьте рассказ о грозе, используя эпитеты «мохнатый», «дикий», «трескучий», «ликующий», «пугливо», «безжалостный», «гремя и сверкая», «испещрённый молниями».
6. Используя слова «как», «словно», «подобно тому как», «будто», «что», «вроде», «чем», «нежели», подберите сравнения к понятиям «Сибирь», «Енисей», «солнце», «сибиряк», «город (село) моего детства», «время».

Помните совет П. Сергеича: «Чем больше различия в предметах сравнения, тем неожиданнее черты сходства, тем лучше сравнения».

7. Составьте предложения, в которых слова «бросить», «пламя», «пылать», «кратер», «море», «камень», «ростки» употребите в переносных значениях.
8. Определите контекстуальное лексическое значение выделенных слов и укажите, прямым или переносным оно является. У слов в переносном значении укажите способ переноса (метафора, метонимия, синекдоха).

1) Все живо там: холмы, леса, / **Янтарь** и **яхонт** винограда, / Долин приятная краса / И струй и тополей прохлада (А.С. Пушкин). 2) Гирей сидел, потупя взор, / **Янтарь** в устах его дымился (А.С. Пушкин). 3) Гостья очутилась в платье модного покроя и цвета и в длинных **хвостах** на шее; **жасмины** понесли по всей комнате (Н.В. Гоголь). 4) Сидят в гостиной **шали** и **сюртуки**, вздыхают, чаек попивают с апельсинчиком (И.С. Шмелев). 5) И вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали **оба зала**, а за ними заплясала и **веранда** (М.А. Булгаков).

9. Меценатом называют щедрого покровителя деятелей науки и искусств – по имени богатого римского патриция, живущего в I в. до н.э.; ментором – строгого наставника, воспитателя, учителя – по имени воспитателя сына

Одиссея; хлестаковыми иногда называют лгунов и хвастунов – по фамилии героя «Мёртвых душ» Н.В. Гоголя. Перед вами примеры антономазии, т.е. употребления имени собственного в значении нарицательного. Укажите, в каком нарицательном значении могут употребляться приведённые ниже имена собственные.

Антей, Баян, Геркулес, Голиаф, Грация, Держиморда, Ловелас, Пегас, Прометей, Нарцисс, Манилов, Собакевич.

10. Вспомните басни и сказки, в которых черты характера и свойства человека выражаются иносказательно. Приведите примеры аллегорий.

11. Объясните, какие слова, словосочетания, предложения употреблены автором для выражения перифразы и иронии.

«Дорогие товарищи семинаристы!

Прежде всего я хочу сказать, что юмор надо писать смешно. Можно как исключение писать и несмешно, но тогда получается сатира.

Французский писатель Г. Д. Мопассан говорил, что главное у писателя – глаз. В. П. Катаев, полемизируя с этим французом, сказал на семинаре, что ухо – главное. Я согласен, особенно если у кого очки, а не пенсне. Но в общем, мне кажется, прав и Валентин Петрович, и Ги Де: нужны и глаз, и ухо – хотя бы по одному. Лучше, конечно, обе пары.

И еще важно писателю иметь руку. Неважно где.

Я к чему это говорю? Я это к тому говорю, что писатель должен активно вторгаться в жизнь. В кино сходить, посидеть у телевизора, даже иной раз книжку почитать. Книжки очень развивают – становишься начитанным, культурным человеком. Театр тоже в этом смысле неплох. Но здесь я увлекся – это на секции драматургов надо сказать.

Теперь к вопросу о языке. Язык – очень важная часть писателя, если он умеет им владеть на семинарах и совещаниях.

Плохо также обстоят дела с краткостью – сестрой таланта. Так, например, по сравнению с последним кварталом прошлого года словам стало теснее на 30 проц., правда, мыслям стало просторней на 50 проц.

Да, так что же я хотел вам сказать? Писать надо лучше, вот что. Гоголь с Чеховым Антон Палычем как писали? А тоже такие же, как вы, когда-то были молодые, причем люди были не бог весть какого здоровья. А сейчас я иной раз вижу здорового парня, кулак с голову пионера, косая сажень в плечах, а написать мало-мальски приличный роман или поэму не может.

Это я к тому говорю, что лучше писать лучше, чем хуже. Хуже писать хуже.

Вот, собственно, и все. Желаю вам счастья в труде, трудовой деятельности и работе»

(Е. Сазонов. В книжки очень развивают! Стенограмма несостоявшегося выступления на семинаре молодых юмористов / в соавторстве с Вл. Владиным // Литературная газета, 1971, № 4).

12. Выпишите 5-6 примеров инверсии из художественного текста.

13. Из художественных текстов современной литературы (используйте одно произведение) выпишите не менее пяти стилистических фигур.

14. Укажите предложение, в котором средством выразительности речи является **эпитет**.

1) Если вы захотите еще немного подождать, – сказал я, – то будете иметь удовольствие увидаться со старым приятелем...

2) Давно уж не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колес по кремнистой дороге.

3) Славная страна для охоты!.. А бедный старик еще стоял на том же месте в глубокой задумчивости.

4) Эти слова были произнесены с иронической улыбкой.

15. Укажите предложение, в котором средством выразительности речи является **сравнение**.

1) Двенадцатилетняя Тиночка Руднева влетела, как разрывная бомба, в комнату, где ее старшие сестры одевались с помощью двух горничных к сегодняшнему вечеру.

2) Старый пьяница, но глубокий знаток своего дела, Акинфыч сначала обыкновенно долго не соглашался и ворчал на депутацию.

3) Она не выносила никакого шума и относилась к «мелюзге» с холодным и вежливым презрением.

4) Девочек постоянно навещали подруги всевозможных возрастов, начиная от Катиных сверстниц, приводивших с собою в гости своих кукол, и кончая приятельницами Лидии.

16. Укажите предложение, в котором средством выразительности речи является **олицетворение**.

1) Редактор утвердительно кивнул головой и сел рядом с Гвоздевым.

2) Славная девчурка была...

3) Шуму было — страсть!

4) Вздыхал ветер — и все эти слабые звуки тонули в меланхоличном шорохе листвы.

17. Какой термин обозначает «повторение отдельных слов или оборотов в начале предложений, из которых состоит высказывание»:

1) антитеза;

2) анафора;

3) эпифора;

4) лексический повтор?

18. Какой термин обозначает стилистический контраст, противопоставление разных явлений и понятий:

1) оксюморон;

2) антитеза;

3) антонимы;

4) анафора?

19. По какому принципу объединены в пары слова? Найдите «четвёртое лишнее»:

- 1) гиперболо, литота;
- 2) анафора, эпифора;
- 3) антонимы, синонимы;
- 4) метонимия, синекдоха.

20. Необычное соединение слов, противоречащих друг другу, логически исключающих друг друга:

- 1) антитеза;
- 2) антонимы;
- 3) оксюморон;
- 4) зевгма.

21. Новые и необычные слова, создаваемые авторами для определённых художественных целей, являющиеся принадлежностью индивидуального стиля:

- 1) неологизмы;
- 2) разговорная лексика;
- 3) окказионализмы;
- 4) термины.

22. Укажите неверное утверждение:

1) перифраза – троп, состоящий в употреблении вместо слова или имени описательного сочетания;

2) оксюморон – замена множественного числа единственным, употребление названия целого вместо части или части вместо целого;

3) градация – стилистическая фигура, состоящая в расположении ряда слов в порядке нарастания или ослабления их смыслового и эмоционального значения;

4) омонимы – разные по значению, но одинаковые по написанию и звучанию единицы языка.

23. В данном отрывке найдите выразительные средства.

«В отличие от прозрачной и резкой свежести Долomitов здесь царил звонкий сухой зной, зудели осы, вибрировал воздух в серебристом свете олив, а небесные воды пробивала явная оранжевая струя... Ряды окрестных холмов, расчесанных гигантским гребнем под виноградники или присыпанных кругло-растрепанными кронами олив, весело перебивались красной и темно-серой черепицей белых и темно-розовых вилл, с обязательной четырехугольной башней на углу, открытая галерея которой приклепнута крышей, ни дать ни взять – академический колпак новоиспеченного магистра.

На чистом небосводе застряло заблудившееся крахмальное облако, которое к обеду медленно распустилось, как кувшинка на воде, томительно колыхаясь в небесных струях.

Под этим облаком, как под парусом, он выплыл из Флоренции в четвертом часу дня.

Съехав с шоссе и осторожно протискиваясь меж каменных бокастых домов деревни, дополз до нужных ворот, раскрывших медленные автоматические объятия. Важной уткой, переваливаясь с боку на бок, автомобиль осторожно сошел по колючим камешкам склона вниз, к такой же покато́й, хрустящей камешками, стоянке, и там затих».

(Д. Рубина. Белая голубка Кордовы)

24. Это тексты, составленные учениками на занятиях литературного кружка. Замените повторяющиеся слова синонимами.

1) Было очень жарко. Жаркое солнце стояло высоко в небе. Ветер, такой жаркий, обжигал лицо. Была такая жара, будто ты постоянно находился у жаркой печки.

2) После моего выступления поднялся шум.

- Не согласна с вами, – сказала заведующая.

- Ее помощник сказал: Не может этого быть!

- Если хорошо подумать, – сказал начальник отдела, – вы всех нас оскорбили.

- Неужели? – сказала я.

3) Он боялся всего. Боялся оставаться дома один. Боялся незнакомых людей. Даже собственной тени боялся.

4) Это был обыкновенный маленький городок. Дома сплошь были обыкновенные. Обыкновенными были желания жителей. Все было такое обыкновенное, что наводило тоску и скуку.

25. Какие слова К.И. Чуковский считает синонимами? Продолжите синонимические ряды, предложенные автором.

«...Почему всегда пишут о человеке – худой. А не сухопарый, не тощий? Почему не стужа, а холод? Не лачуга, не хибарка, а хижина? Не каверза, не подвох, а интрига? Многие думают, что девушки бывают только красивые. Между тем они бывают милостивые, хорошенькие, пригожие, недурные собой, – и мало ли какие еще?» (К.И. Чуковский).

26. Найдите метафоры в тексте. Объясните, как они образованы. Измените предложения так, чтобы в них отсутствовали метафоры (общий смысл предложений сохраните). Сравните предложение с метафорой и предложение без метафоры. Сделайте вывод о функциях метафоры в тексте.

«На этот праздник не нужен билет. Кладите краюху хлеба в мешок, проголосуйте попутному грузовику, или садитесь в автобус, или велосипед седлайте, а лучше – пешком. Пораньше из дому, лучше с самой зарей. Тогда весь праздник – ваш. Вы увидите, как стягивает солнце туманное одеяло с реки, увидите росу на красных осиновых листьях, увидите, как добывает свой «хлеб» трудолюбивый дятел» (Б. Песков).

27. Прочитайте отрывок из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. Скажите, кто/что с кем/чем сравнивается и по какому признаку.

«Чичиков въехал во двор. Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так противно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой

отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно, молодого щенка, и все это, наконец, довершал бас, может быть старик, наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас».

РАЗДЕЛ III. МЕТОДЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ. АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Тема 7. Проблемы классификации методов литературоведческого исследования

В XXI веке происходит постепенная замена логоцентрической модели понимания мира поликультурной, вследствие чего стало общепринятым утверждение о многозначности художественного произведения, литературоведы, лингвисты и методисты активизировались в поиске оптимальных средств и методов анализа текста и путей эффективного овладения ими.

В теории литературоведческих исследований необходимо различать методологию и метод. Метод (от греч. *methodus* – следование, путь) исследования – инструмент для анализа художественных произведений.

Метод складывается исторически, теоретически, эмпирически (в процессе практики). Литературоведческие методы нацелены на изучение произведения, взятого либо в связях и отношениях с окружающей средой (биографический, литературно-исторический, культурно-исторический, социологический, структурно-семиотический, психологический, историческая поэтика), либо вне связи с этой средой (формальный, структурный, теоретическая поэтика).

Методология – это наука о методах: об их исторической и вневременной сущности, идеологической, социальной, аксиологической (оценочной) направленности, т.е. методология носит общефилософский, системный, общенаучный характер: она объединяет литературоведческие науки с другими науками и со сферой познания вообще. Таким образом, методология — это учение об организации деятельности, а метод — инструмент реализации данной деятельности. Наиболее адекватный и результативный для выбранного

объекта изучения метод не только способствует организации исследовательского процесса, но и определяет успех работы в целом.

При этом необходимо учитывать, что метод нельзя «привнести» в изучаемое явление и сделать универсальной «отмычкой». Выбор метода «диктуется» произведением, задачами анализа, возможностями и знаниями исследователя.

Предлагаемые многими литературоведами классификации литературоведческих методов достаточно условны, поскольку границы между различными методами исследования художественного произведения подвижны, представители и даже основатели некоторых методов со временем меняли свои позиции, некоторые подходы к изучению литературных произведений сосуществовали параллельно. В центре внимания исследователей различных литературных школ находится художественное произведение, его основные аспекты: авторский замысел, текст, контекст, читательское восприятие и т.д.

Среди методов анализа художественного произведения, к которым наиболее часто обращаются зарубежные преподаватели, историко-биографический (The Historical-Biographical), нравственно-философский (The Moral – Philosophical), – формальный метод (The Formalistic Approach) и др.

В зависимости от того, какой аспект художественного произведения находится в центре внимания, выделяют следующие литературоведческие концепции. Методы исследования могут быть ориентированы на изучение: автора (биографический, психологический, психоаналитический, архетипический, феноменологический); формальной структуры текста (формальный, структурный); контекста (культурно-исторический, сравнительный, сравнительно-исторический, социологический, мифопоэтический, мотивный, интертекстуальный); читателя (герменевтический, рецептивная эстетика).

Ни один из исследовательских методов не является универсальным, только их сочетание способствует разностороннему подходу к объекту истолкования.

В XX и XXI веках методология гуманитарных наук тесно соприкасается и взаимодействует с методологией естественных и точных наук (биологии, генетики, математики, информатики), что способствует выработке новых литературоведческих методов. С другой стороны, разочарование в преобразующих мир познавательных возможностях человека во второй половине XX века («эпистемологическая неуверенность») привело некоторых учёных к отрицанию методологии и любых методов познания, замене их спонтанностью и интуитивностью восприятия. Сегодня понятия методологии и метода находятся в процессе активных и плодотворных дискуссий.

Тема 8. Методы литературоведческого исследования

1. Биографический метод

Наиболее ранним методом литературоведения является биографический, в котором биография и личность писателя рассматриваются как определяющие моменты творчества. В основе биографического метода – представление о том, что автор произведения – живой человек с неповторимой биографией, события которой влияют на его творчество, с собственными мыслями, чувствами, страхами, болезнями, живущий в «свое» время, что, естественно, определяет выбор тем и сюжетов его произведений.

В биографическом методе биография и личность писателя рассматриваются как определяющие моменты творчества. Основоположник метода – Ш.О. Сент-Бев (1804-1869). Свои взгляды он выразил в «Литературно-критических портретах» (1836-1839). Ш.О. Сент-Бев полагал, что на писателя, а таким образом и на его произведение влияет семья (мать, братья, сестры), среда, религиозные взгляды, социальное положение, отношение к природе, пороки, слабости, болезни и т.д.

Главный недостаток метода – неразличение биографического автора и автора-творца (например, А.С. Пушкина и образа автора в романе «Евгений Онегин»), а также прямолинейность в перенесении биографии писателя на объяснение его произведений (например, объяснение психологических проблем героев прозы Достоевского болезненными состояниями самого писателя). При таком подходе к художественному произведению литература представляет собой изолированные душевные миры отдельных писателей. Душевный мир автора становится лишь его реакцией на собственную жизнь и на окружающую среду.

Биографический метод активно реализуется в жанре научной биографии. При этом исследователи пытаются соединить факты личной жизни и факты творчества, пространства биографическое и творческое. К биографическому методу обращаются при описании творческого пути и творческой эволюции писателя, когда его биография становится основой для периодизации творческого наследия автора. Например, характеризуя творческий путь Пушкина исследователи традиционно выделяют такие периоды, как лицейский, петербургский, ссылки на юг и в Михайловское, московский период, Болдинская осень и др. Следуя биографическому методу, и в биографии Мандельштама выделяют крымский, петербургский, 1-ый московский, 2-ой московский, воронежский периоды.

Данный метод широко представлен в жанрах литературного портрета, эссе, очерка и др. Он задействован в исследованиях писательского поведения (дендизм, орфизм, моцартианство, аскеза, странничество, мессианство и т.д.), самодостаточности творческой личности художника слова и т.п. Биографический метод повлиял на возникновение психологического метода и культурно-исторического.

Биографический метод используется и при обращении исследователей к автобиографическим произведениям участников литературного процесса (поэтов, писателей, критиков и др.). Автобиографический персонаж отделяется

от автобиографической личности, собственно от автобиографического писателя. В автобиографической прозе чаще всего появляется герой с другим именем, что указывает на несовпадение автора и персонажа. Таков, например, Николенька Иртенъев в трилогии Толстого «Детство. Отрочество. Юность» и др.

Автобиографические жанры тесно примыкают к мемуарам (от фр. *mémoires* — воспоминания), часто представляющим собой записки современников, повествующих о себе и событиях, в которых авторы записок принимали участие или которые известны им от очевидцев, и о людях, с которыми автор мемуаров был знаком. Важная особенность мемуаров заключается в претензии их авторов на достоверность воссоздаваемых событий, на документальный характер текста. Но несмотря на попытку правдиво и достоверно изобразить факты, мемуаристы не могут избежать субъективности повествования. Любые мемуары нуждаются в проверке, им нельзя доверять как документу, потому что один и тот же факт, человек могут по-разному быть представлены в различных мемуарах.

Биографический метод ценен и при изучении поэзии. В лирических произведениях часто не совпадает личность художника-поэта и лирического субъекта-героя. Лирический герой – это не автор, а создаваемый автором художественный образ, от лица которого совершается лирическое высказывание. Наиболее ярко несовпадение автора и лирического героя представлено в ролевой лирике. Таковы стихотворения Н.А. Некрасова («Нравственный человек», «Огородник»), Б.Л. Пастернака (Гамлет»), А.Т. Твардовского («Я убит подо Ржевом»), В. Высоцкого («Я ЯК-истребитель...») и др.

2. Культурно-исторический метод

Сторонники культурно-исторического метода исследования искусства, в т.ч. и литературы, используют культуру как ключ к интерпретации

художественного произведения и к пониманию художественного процесса в целом.

Культурно-исторический метод сформировался во 2-й половине XIX века на базе философии позитивизма (Спенсер, Конт). Этот метод возник на основе исторического подхода к литературе и культуре. Метод трактует литературу как запечатление духа народа в разные периоды его исторической жизни. Исследователей интересуют связи художественного произведения с цивилизацией, ее духовной и материальной культурой (в широком понимании), с исторической традицией и социальной средой. Один из создателей метода – французский философ, историк, литературовед И. Тэн (1828-1893), воплотивший его в таких трудах, как «История английской литературы. Введение» (1863-1864), «Философия искусства» (1869). И. Тэн разработал ключевые понятия метода – *раса, среда, момент*. По мнению Тэна, исследоваться должен, прежде всего, тип человека, сложившийся в определенном обществе и отразившийся в литературе. Этот «тип» и формируется *расой* (наследственными особенностями национального характера), *средой* (географией, климатом, пространством, природой), *моментом* (конкретными историческими, социальными, духовными событиями эпохи). Таким образом, метод изучает эволюцию литературного процесса сквозь призму духовного национального характера. В русском литературоведении метод получил развитие в трудах А.Н. Пыпина: «История славянских литератур» (1879-1881), «История русской этнографии» (1890-1892), «История русской литературы» (1898-1899).

Сторонники культурно-исторического метода, опираясь на принципы позитивизма, ратовали за уподобление гуманитарных наук наукам о природе. Позитивисты исходили из того, что наука должна основываться только на положительных фактах – тех, которые проверяются, достигаются лабораторно-опытным путем. Позитивисты считали, что наука должна накапливать и систематизировать факты, а не объяснять их, так как любая гипотеза

субъективна, а потому не научна. Позитивизм был философским обоснованием неоматериализма.

Среди методов, основанных на сопоставлении/сравнении изучаемых явлений искусства, иногда выделяют и другие методы:

- историко-типологический метод, нацеленный на установление общности явлений, которые типологически сходны, но не родственны;
- историко-генетический метод, направленный на определение схожести сопоставляемых явлений, объясняемых общностью происхождения.

3. Герменевтический метод

Универсальным методом в области гуманитарных наук в последнее время стал метод герменевтики. В литературоведении данный метод ориентирован на читателя, так как герменевтика помогает интерпретировать текст произведения.

Слово «герменевтика» является однокоренным с именем древнегреческого бога Гермеса, бога-посредника между богами-олимпийцами и людьми, который оглашал и разъяснял волю богов людям. Под герменевтикой (от греческого *hermeneutikos* – разъясняющий, истолковывающий) понимают теорию и методологию истолкования текстов. Нередко герменевтику называют «искусством понимания»: «Всякое истолкование основывается на понимании» (М. Хайдеггер).

Герменевтика была известна философам Древней Греции, которые обучали чтению литературы мифологического содержания. С начала переводов текстов античной художественной литературы возникла филологическая герменевтика. Одними из ведущими теоретиками герменевтики считаются немецкие ученые XVIII - XIX веков Ф. Шлегель (1772–1829) и Ф. Шлейермахер (1762–1834), в это время герменевтика рассматривалась в качестве учения о методе гуманитарных наук.

Суть интерпретации состоит в том, чтобы из знаковой системы текста создать нечто большее, чем его физическое бытие, создать его значение.

Инструментом интерпретации считается внутренний мир личности, которая воспринимает произведение. В герменевтической интерпретации важна не столько историческая реконструкция литературного текста и последовательное согласование нашего исторического контекста с контекстом литературного произведения, сколько расширение осведомленности читателя, помощь в его более глубоком понимании себя.

Современную герменевтику как науку развивали немецкие учёные М. Хайдеггер (1889–1976) и Х. Гадамер (1900–2002), французский философ П. Рикер (1913–2005), американский культуролог Э. Хирш (р. 1928 г.) и др.

Необходимо указать несколько ведущих принципов герменевтики.

Принцип диалогичности. Духовная жизнь, сосредоточенная в произведении, определяется узлами, связывающими автора и интерпретаторов (читателей) с традицией.

Принцип эмоциональности. Интерпретация художественного текста невозможна без участия эстетических чувств от общения с творением литературы.

Контекстуальный и культурологический принцип. Освоение «жизни духа» происходит за счет «погруженности» в определенную культурно-историческую традицию, выбранную автором произведения, без чего невозможна интерпретация художественного текста.

Принцип целостности. Философ и историк В. Дильтей (1833–1911), выделил так называемый герменевтический круг, который заключается в принципе понимания текста, основанном на диалектике части и целого: понимание целого складывается из понимания отдельных его частей, а для понимания частей необходимо предварительное понимание целого. Это связь является неотъемлемой при постижении произведения.

Принцип вариативности. Герменевтический круг в своей поступательности и преемственности свидетельствует о возможности множественных интерпретаций одного и того же произведения. То есть

в зависимости от кругозора и осведомленности интерпретатора об исторических и культурных событиях, описываемых в художественном произведении, текст может быть воспринят каждым читателем по-своему.

Принцип единства формы и содержания. Анализ произведения завершается не поиском общности между формой и содержанием текста, а установлением личностного взаимопонимания между литературным произведением и читателем-интерпретатором [Цурганова, 1993: 22].

Таким образом, метод герменевтики учитывает как субъективную индивидуальность читателя-интерпретатора, так и объективную ситуацию времени написания художественного произведения, влияния традиций и культурного контекста. Всё это в целом даёт возможность бытования постоянно обновляемого и в то же время адекватно воспринимаемого текста.

4. Сравнительно-исторический метод (компаративистика)

Сравнительно-исторический метод, или компаративистика (от лат. *comparatives* – сравнительный), нацелен на установление и осознание сходства и различий явлений словесно-художественного творчества, относящихся к разным национальным литературам. Термин «сравнительное литературоведение» возник во Франции по аналогии с термином Ж. Кювье «сравнительная анатомия». Существуют синонимы, обозначающие данное (или сходное) направление литературоведения: сравнительно-историческое изучение литератур, сравнительное литературоведение, литературоведческая компаративистика; соответствующие иноязычные термины: *literature comparee* (фр.); *vergleichende Literaturwissenschaft, vergleichende Literaturgeschichte* (нем.); *comparative literature* (англ.); *letteratura comparata* (ит.); *literatura comparada* (исп.) и др.

Сравнительно-исторический метод (компаративистика) научно утвердился во второй половине XIX века и направлен на поиск универсальных проявлений во всех анализируемых литературах и анализ их исторических модификаций. Импульс развитию метода дан немецким историком

И. Г. Гердером и поэтом И.-В. Гете. Основателем теории сравнительного литературоведения был немецкий учёный Т. Бенфей, который при изучении «Панчатантры» доказал наличие миграций сюжетов (заимствований) между разными, даже отдалёнными, национальными литературами. В российском литературоведении сравнительный метод связан с именем А. Н. Веселовского и разработанной им исторической поэтикой, которую учёный со временем расширил до параметров всемирно-исторических исследований. Основной его работой стала «Историческая поэтика» (1870-1906).

Компаративистика опирается на два типа сопоставлений. Это историко-генетический (или контактно-генетический) подход, когда общность явлений объясняется общностью происхождения, а также сравнительно-типологический подход, когда общность объясняется поздними сближениями или общими социально-историческими условиями развития [1]. Это обозначено в «вечных темах» и «вечных героях», общих жанрах, сходных литературных направлениях и течениях, стилевых приёмах и т.д.

Компаративистика также изучает проблемы перевода, поэтому помогает разобраться в национальных и интернациональных явлениях в литературе, в процессах глобализации и регионализации в современной культуре.

Базисными считают следующие положения метода:

– литературные сопоставления возможны как в синхронии (в ситуации единовременности), так и в диахронии (разновременности);

– в основе всякого сопоставления лежит механизм сходства и различия «своего» и «чужого»;

– сравнение может иметь генетические принципы, т.е. общность происхождения;

– в основание могут быть положены историко-типологические принципы, т.е. общие закономерности, совпадения социального, литературного развития, а не общность происхождения («стадиальные параллели», по В. Н. Жирмунскому);

– литературные явления полигенетичны, т.е. часто восходят ко множеству разных источников;

– компаративистика позволяет делать выводы о повторяемости явлений (т.е., о закономерностях литературы), что способствует выстраиванию «рядов культуры» (А. Н. Веселовский);

– в сопоставлении сюжетов «неделимой единицей сюжета» выступает мотив;

– в сопоставлении образов единицей выступает «группа ассоциаций», а также процессы адаптации, аллюзии;

– благодаря явлению суггестии (образного восприятия, выстраивающего новое содержание) возможно исследование восприятия текста в рамках иноязычного культурного контекста, например, таковы темы «Восприятие американского мира в русской литературе», «Романы Ф. Достоевского в восприятии французского читателя» и т.п.;

– в компаративистике задействованы прямые и обратные литературные связи (воздействие-восприятие-воздействие), чему способствует понятие подготовленной воспринимающей среды;

– метод включает изучение влияния разных видов искусства (живописи, музыки, кино и др.) на литературу;

– могут предприниматься тематологические исследования, объясняющие типологические сходства и различия («вечные» темы и образы; национально-освободительные движения, христианские искания и др.);

– при сопоставлении важно учитывать проблемы периодизации и иноязычный культурный опыт, «синтез со временем» (А. Н. Веселовский).

Разновидность компаративистики – сравнительно-сопоставительный метод, который нацелен не столько на обнаружение сходства, сколько на обнаружение различия в совпадающих, на первый взгляд, явлениях литературы. Использование в современной компаративистике постмодернистских

представлений об интертекстуальности снимает остроту проблемы генетических и историко-типологических сближений.

5. Мифологический/мифопоэтический метод

Мифологический/мифопоэтический метод исходит из того, что либо все литературные произведения представляют собой мифы в чистом виде, либо в этих произведениях присутствует большое количество элементов мифа.

У истоков этого метода – труды братьев Я. и В. Гримм по фольклористике («Немецкая мифология», 1835), работы М. Костомарова по изучению славянской мифологии, статьи А. Афанасьева о поэтических воззрениях славян на природу («Поэтические воззрения славян на природу», 1866-1869), исследования Э. Б. Тайлора о первобытной культуре («Первобытная культура», 1861) и др.

Метод мифопоэтического анализа основан на представлении о мифе как решающем факторе всей художественной деятельности человечества. В произведении выявляются разнообразные структурные и содержательные элементы мифа (*мифема, мифологема*), которые и становятся определяющими для понимания и оценки анализируемого произведения. При этом мифема/мифологема обозначает сознательное заимствование автором мифологических мотивов, отсылающее читателя к известному/узнаваемому мифу, тогда как акцентированная К. Юнгом бессознательная их репродукция, как правило, обозначается понятием «архетип» [Козлов, 1999:224].

Мифологический/мифопоэтический метод во многом соотносится с таким направлением в англо-американском литературоведении, как мифологическая критика (*myth criticism*), именуемой также как «ритуальная» (*ritual*) и «архетипная» (*archetype*). «Ритуальная» ветвь этого направления в зарубежном литературоведении берет начало в исследованиях Дж. Фрэзера («Золотая ветвь», 1890-1915). Его сторонники нацелены на выявление в семантическом строении текста не только реализации индивидуальных установок автора, но и универсальных, постоянно действующих особенностей

человеческого сознания. Такого рода универсалии могут обнаруживать себя на разных уровнях художественной структуры произведения, но прежде всего на тех, которые в большей степени обладают миромоделирующей функцией. Особую значимость в этой связи приобретает анализ хронотопа произведения, так как категории пространства и времени фундаментальны в построении картины мира.

«Архетипная» ветвь в зарубежном литературоведении порождена концепциями К. Юнга. Хронологически «ритуальная» критика (работы ее представителей появились в начале XX века) предшествует «архетипной», заявившей о себе в конце 1910-х годов [Козлов, 1999:225].

Исходя из данного К. Юнгом определения архетипа как основного элемента коллективного бессознательного, сторонники этого исследовательского направления находят в произведении основные мотивы человеческого сознания, которые для всех эпох и всех языков общие. По их мнению, эти архетипы служат прообразами, прототипами человеческого бессознательного, которые не изменяются и постоянно перерабатываются в литературе и искусстве. Особенно эффективен этот метод при исследовании произведений экспериментальной лирики, в которых автор сознательно выстраивает смысловую «матрешку».

Как видим, сторонники мифопоэтического/мифологического метода исследования сосредотачивают свои усилия на выявлении в текстах глубинных пластов, восходящих к мифологической архаике. Эти пласты возникают как бы независимо от авторской воли и выводят произведение за рамки индивидуального, социально-типового, эпохального. Существование таких пластов В. Н. Топоров объясняет существованием «психофизиологического субстрата человека», который «глубинно связан с «космическим» как сферой интерпретации «психофизиологического» (речь идет о связи микро- и макрокосмоса). Таким образом, В.Н. Топоров указывает на «наличие далекодействующей зависимости между психофизиологическим

уровнем и поэтикой текста, реализующей эту зависимость и тем самым о ней дополнительно свидетельствующей» [Топоров, 1995].

Обращение к мифологическому/мифопоэтическому методу нацелено на исследование следующих компонентов творческого процесса и художественного произведения:

- скрытые аналогии, связывающие литературные образы, сюжетные ситуации, тропы, жанры – с обрядами, ритуалами (прежде всего, календарными и посвятельными, по Дж. Фрэзеру) и с архетипами (национально-культурными проявлениями «коллективного бессознательного», по К. Юнгу);

- «авторскую мифологию», т.е. представление о бытии, созданное в художественном мире писателя.

Например, Вяч. Иванов исследовал мифопоэтику Ф. Достоевского («Достоевский: трагедия — миф — мистика», Тюбинген, 1932), Р. Якобсон – А. Пушкина («Статуя в поэтической мифологии А. С. Пушкина», 1937), В. Топоров – мифопоэтику Петербурга («Петербург и «Петербургский текст русской литературы: введение в тему», 1995), З. Минц – мифопоэтику А. Блока («Лирика Александра Блока», 1965-1975), А. Ханзен-Леве – мифопоэтику символизма («Русский символизм», 1989).

Во второй половине XX века мифопоэтика как направление в литературоведческих исследованиях сближается с семиотикой и структуральными исследованиями, приобретая новое истолкование и приёмы анализа под пером французского учёного Р. Барта («Мифологии», 1957).

Сегодня мифопоэтический метод с успехом применяется при анализе мотивной структуры произведений. Современный миф интерпретируется им как дискурсивный, дискретный набор фразеологических высказываний и стереотипных представлений о мире и культуре нынешнего общества, воплощенный в рекламе, слоганах, клише, языке массовой культуры, знаковом поведении человека, имидже и т.п.

6. Социологический метод

Социологический метод связан с пониманием литературы как одной из форм общественного сознания. Он возник на основе культурно-исторического метода. Базисные принципы метода таковы:

- происхождение искусства основоположники метода видят в «рабочем ритме», «в практически бесцельном повторении работы» в свободное время (В.М. Фриче);

- развитие искусства и литературы поставлено в прямую зависимость от революционно-освободительных движений масс;

- в произведении акцентируются, прежде всего, социальные, политические, экономические, исторические тенденции;

- главное в искусстве – его социальная функция;

- роль искусства идейно-организующая;

- писатель приравнен к учителю-идеологу, а «полезная книга» – к учебнику жизни;

- теряя идейно-организующую силу, т.е., утрачивая социальную функцию, искусство впадает в декаданс – в бесцельность, формотворчество, чистое искусство;

- в центре метода не индивидуальные проявления героя, а социально-типические, в характере обобщаются преимущественно социально значимые явления, создающие типизацию.

В русском литературоведении метод разработан в XIX веке критике Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева. Под влиянием марксистско-ленинской теории общества и идеологии в XX веке понятие социальной среды дополнилось признаками классовости, партийности, теории отражения, в результате чего видоизменившийся метод подчинился задачам политической идеологии (в работах Г. В. Плеханова, В. И. Ленина). После Великой Октябрьской социалистической революции в СССР произошла вульгаризация социологического метода, принявшего на себя

пропагандистские, обличительные, общественно-политические функции (в работах Максима Горького, Г. Лукача, А. В. Луначарского, В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и др.). Вульгарный социологизм – предельное упрощение причинно-следственных связей между социальными и литературными явлениями.

Несмотря на это, эстетическое непреходящее значение метода подчеркивали в своих трудах М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов, отмечая важность социальной, общественной природы литературы.

7. Психологический метод

Психологический метод (или психологическая школа) в литературоведении направлен на изучение психологии творца, внутренней жизни героя, исследование читательского восприятия. Сторонники психологического метода рассматривают искусство как результат неких психических процессов, протекающих внутри человека, эстетические явления соотносят с психическими процессами у автора и читателя. Он связан со многими подходами – психологией искусства, психопоэтикой, фрейдизмом, неопрейдизмом, психоаналитической критикой.

Психологический метод обращает внимание на доминирующую точку зрения и формы ее раскрытия: исповедь, дневник, переписку, внутренний монолог, поток сознания, диалог, несобственно-прямую речь, «диалектику души», процессы индивидуального бессознательного (сон, бред, видения, обморок и т.п.).

Этот метод помогает в исследовании характера персонажа, его эволюции, духовного и этического выбора, творческой лаборатории писателя. Он связан с этническими и национальными проявлениями, менталитетом личности – эмоциями, мировидением, подсознанием.

В отечественном литературоведении психологический метод обязан своим развитием трудам отечественных ученых А. А. Потебни («Слово и миф», 1899), Д. Н. Овсяннико-Куликовского («Теория поэзии и прозы. Теория

словесности», 1923), А. Г. Горнфельда («О толковании художественных произведений», 1912). Л. С. Выготского («Психология искусства», 1925).

Психоаналитический метод, прежде всего, нацелен на рассмотрение литературных произведений в свете концепции З. Фрейда как отражений бессознательного и подсознательного, психологических комплексов, неврозов, сформировавшихся у автора в результате детских травм («Лекции по введению в психоанализ», 1933). З. Фрейд применял психоаналитический метод при анализе психологии творчества Л. да Винчи, В. Шекспира, И. В. Гёте, Т. Манна, Ф. Достоевского, опираясь на психосексуальное развитие их личностей и на сформулированный им самим «эдипов комплекс».

Понятие о коллективном бессознательном, разработанное учеником и соратником З. Фрейда К. Г. Юнгом («Об архетипах коллективного бессознательного», 1934), изменило направление психоаналитического подхода. Учёный привлёк к изучению творческой личности понятие архетипа – прообраза, матрицы коллективного бессознательного, в гуманитарных науках понимаемого как первичный образ, оригинал, символ, переходящий из поколения в поколение, положенный в основу мифов, фольклора и самой культуры

8. Формальный метод

Формальный метод нацелен на рассмотрение исключительно формальной стороны произведения (конструктивной), игнорируя содержательную (идеологическую), при этом литература воспринимается как сумма художественных приемов.

В России формальный метод сложился в 1920-е годы благодаря талантливым филологам В. Шкловскому («Искусство как прием», 1917; «О теории прозы», 1925), Р. Якобсону, Б. Эйхенбауму («Как сделана «Шинель» Гоголя», 1918), О. Брику, В. Жирмунскому, Б. Томашевскому, Ю. Тынянову и другим участникам Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗа),

возникшего в 1914 году Этот метод В. Шкловский назвал одним из самых продуктивных направлений в теории литературы XX века.

Метод сформировался в противостоянии с вульгарным социологизмом и социалистическим реализмом. Формалисты выступали не против содержания произведений, а против представления о том, что литература – это повод для изучения идеологии, общественного сознания и исторического времени. Главное внимание учёные уделили языку произведений. Поэтический язык становится таковым благодаря «системе приёмов» (Р. Якобсон). Центральными у «формалистов» стали понятия «приём», «конструкция», «временной сдвиг», «остранение», «литературный факт», «функция», «теснота стихового ряда», «пародичность» (Ю. Тынянов).

Формальный метод положил начало структурализму и семиотике.

9. Семиотические исследования

Семиотический метод получил название от науки о знаках – семиотики. Метод рассматривается как один из структуралистских методов. Структурализм (называемый также методом структурализма, семиотической школой) – подход, который изучает взаимодействие «структур» (различных уровней и элементов текста, а также «внешних» по отношению к тексту элементов). Текст произведения исследуется с точки зрения структурности, знаковости (семиотики), коммуникативности и цельности.

Основоположники науки о знаках – ученые XIX – начала XX века Ф. де Соссюр, Ч. С. Пирс, Ч. У. Моррис. Первой попыткой создать знаковую функциональную структуру сказки как повествования была работа русского исследователя А. Проппа «Морфология сказки», в которой он вычленил 31 функцию.

Во второй половине XX века метод представлен в трудах членов тартусско-московской семиотической школы (Ю. М. Лотмана, М. Л. Гаспарова, Ю. И. Левина, Ю. Н. Чумакова), в работах Д.С. Лихачева, Е. М. Мелетинского, Б. А. Успенского, А. К. Жолковского, французского учёного Р. Барта.

Семиотика придерживается гипотезы, что все явления культуры есть системы знаков, следственно, связаны с коммуникацией. Основная оппозиция семиотики – противопоставление знака и вещи (знак замещает вещь). В литературном тексте рассматриваются прежде всего смыслопорождающие функции знака.

Знак выявляет свое значение в системе оппозиций (хороший/ плохой, сырой/вареный, слабый/сильный и т.п.), в художественном тексте – в противопоставлении с нехудожественными элементами (риторическими, прагматическими, коммуникативными, графическими). В современной литературе в рамках постмодернистской практики письма нередко попытки использования риторического кода в качестве элементов художественности (например, в романах У. Эко «Остров накануне», В. Пелевина «Generation P»).

В основе семиотики лежат следующие принципы:

- сфера культуры, литературы, произведения изучается как знаковая система (по Ф. де Соссюру);
- словесная структура текста рассматривается как означающее, модель мира в произведении – как означаемое;
- семиотика изначально занимается теорией повествования, определяя в ней общие структурные элементы (мотивы, рамочный и внерамочный тексты, топосы, заглавие и финал);
- в коммуникативных связях вычленяется три аспекта – синтаксический, семантический, прагматический;
- синтаксический аспект рассматривает упорядоченность текста с точки зрения правил языка;
- семантический аспект анализирует тексты в их отношении к реальной или вымышленной действительности;
- прагматика направлена на изучение отношений, которые связывают текст с потенциальными или конкретными подателями и получателями информации (в литературе это автор и читатель).

Из работ по семиотике повествования сформировалась самостоятельная наука о повествовании – нарратология.

10. Структурный метод

Возникновение метода в XX веке объясняется переходом гуманитарных наук от описательно-эмпирического уровня исследований к строго теоретическому и точному. Это объясняет интерес структуралистов к логизации, математизации, формализации, абстрагированию. Первые шаги метода связаны с деятельностью Пражского лингвистического кружка (просуществовал с 1926 по 1950-е годы, членами были чешские филологи В. Матезиус, Я. Мукаржовский, русские – Н.С. Трубецкой, Р.О. Якобсон, П.Г. Богатырёв, Г.О. Винокур, Е.Д. Поливанов и др.), а также Парижской семиотической школы (Р. Барт, А.Ж. Греймас, Ж. Женнет, Ю. Кристева и др.).

Структуралисты понимают произведение как систему с чёткой структурой, поэтому структуралистская поэтика исходит из имманентного (присущего только ему, не связанного с контекстом) исследования художественного текста. Структура – совокупность устойчивых отношений, обеспечивающая сохранение основных свойств объекта. Структуралистов интересует не столько качество элементов, сколько отношения между ними, поэтому свойства системы, по их представлениям, не сводимы к сумме свойств элементов. Как писал в своей книге «Анализ поэтического текста. Структура художественного текста» Ю.М. Лотман: «Художественный приём – не материальный элемент текста, а отношение».

Каждая структура находится на определённом уровне. Уровень свидетельствует об однопорядковости элементов.

Структуралисты рассматривают текст по образно-иконической оси: традиция – текст – реальность; по оперативно-прагматической оси: автор – текст – читатель.

Например, анализируя стихотворение К.Н. Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы», Ю.М. Лотман опирается на

фонологический и метрический уровни структуры, т.е. на звуковой состав и ритм, во главу угла ставя «возвращения», «повторы», «антитезу», «прямые и обратные связи», варианты, инварианты [Лотман, 1972: 137-143].

11. Постмодернистские методы

Особую методику исследования необходимо применять при изучении постмодернистских произведений. Ее принято называть постмодернистской критикой.

Ее базовые принципы таковы:

– литература понимается как дискурс, т.е. открытая, неустойчивая, нелинейная, динамическая саморегулирующаяся система в ее связи с внелитературной окружающей средой;

– деконструкция (выявление внутренней противоречивости культурной практики человека) используется как главный вектор анализа текста — в приемах пародирования, травестирования, иронии, распознавания бинарных оппозиций;

– автор воспринимается как носитель множества авторских масок;

– постмодернистский текст может быть прочитан/исследован одновременно как явление массовой культуры и как элитарное произведение, т.е. он обладает «двойным кодированием»;

– в основе творческого акта писателя лежит нонселекция — произвольный выбор выразительных средств, поэтому ведущее место занимают коллаж, пастиш, интертекст, отказ от принципов детерминизма, недоверие к причинно-следственным связям диалектики (эпистемологическая неуверенность);

– художественный образ заменен симулякром (фантазмом – по П. Клоусовскому; совершенным дьявольским двойником – по Ж. Делёзу; кибернетической симулятивной моделью – по Ж. Бодрийару);

– знаковыми проявлениями постмодернистской «художественности» служат телесность и шизофренический дискурс.

12. Рецептивный метод

Рецепция – реакция воспринимающего сознания и чувства читателя на произведение, на художественный мир автора. Воспринимая текст, читатель по-своему его воссоздаёт и пересоздаёт. Этот незримый диалог между писателем и читателем (текстом и читателем) изучает рецептивная эстетика (другие названия – рецептивный метод, эстетика воздействия).

Обоснованием рецептивного метода служит философия Э. Гуссерля («Формальная и трансцендентальная логика», 1929) и феноменологическое литературоведение Р. Ингардена («О познании литературно-художественного произведения», 1968), считавшего, что читатель достраивает, «конкретизирует» произведение, которому в идеале свойственно «множество обликов». Основы рецептивного метода заложили в XX веке немецкие учёные, участники «констанцской школы» В. Изер и Х.Р. Яусс.

Базовые положения метода таковы:

- традиционная эстетика игнорирует читателя, выдвигая на первый план эстетику творца, писателя;
- смысл произведения не является постоянной, раз и навсегда данной величиной;
- текст не равен авторскому созданию как конечному продукту;
- рецепция возникает на основе диалектики в результате диалога между произведением и реципиентом (воспринимающей стороной) на фоне исторического контекста;
- в отношениях «произведение – читатель» существует прямая и обратная связь (читатель – произведение);
- рецепция осуществляется в рамках «читательских ожиданий», которые формируются на основе жанровых норм эпохи, соотношения вымысла и действительности, текста и контекста в сознании читателей;
- «горизонты ожидания читателя» находятся в диалоге с сигналами текста;

– читатель может быть имплицитным, т.е. внутренним, укоренённым в самом тексте, и эксплицитным, т.е. реально историческим;

– множественность прочтений произведения зависит от «точек неопределённости», пробелов, открытых динамичных смысловых позиций, не сформулированных автором, недосказанных, но направляющих активность читательского восприятия.

Рецептивный метод не обращён к изучению отношений «автор и произведение», «автор и традиция», «автор и реальность».

Осознавая значимость и необходимость различных литературоведческих методов при изучении литературного процесса, мы понимаем, что эффективное решение исследовательских задач возможно только при обращении к совокупности разных научных методов при доминировании одного из них. Но каждый из указанных методов акцентирует внимание исследователя на той или иной, но одной стороне изучаемого объекта, одной какой-либо «точке зрения», установке для научной систематизации. И только разностороннее рассмотрение произведения, возможное при обращении к нескольким методам, позволяет исследователю в полной мере представить уникальность явлений художественной культуры.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Тестовые задания

1. Для какого метода анализа художественного текста характерен набор терминов: «культурный» контекст, соотношение художественного мира произведения и реальной действительности, «жизнеподобие», «правдивость»:

- а) культурно-исторический метод;
- б) сравнительно-исторический метод;
- в) формальный метод?

2. Соотнесите названия литературоведческих методов с именами их основоположников или представителей:

1) биографический;	а) З. Фрейд (1856–1939);
2) культурно–исторический;	б) Ж. Деррида (р.1930);
3) мифологический;	в) Я. Гримм (1785–1863);
4) сравнительно–исторический;	г) В. Плеханов (1856–1918);
5) психоаналитический);	д) К. Юнг (1875–1961);
6) ритуально–мифологический;	е) Ш. О. де Сент-Бёв (1804–1869);
7) структурализм;	ж) В. Шкловский (1893–1984);
8) формальный;	з) А. Ричардс (1893–1973);
9) социологический;	и) А. Веселовский (1838–1906);
10) «новая критика»;	к) И. Тэн (1828–1893);
11) постструктурализм.	л) Р. Барт (р.1915).

3. Кому из отечественных литературоведов принадлежит высказывание «Искусство как прием»:

а) О. Г. Винокуру; б) В. Б. Шкловскому; в) Ю. Н. Тынянову .

4. Автор книги «Структура художественного текста»:

а) Б. М. Эйхенбаум; б) Ю. М. Лотман; в) Д. С. Лихачев.

5. Автор книги «Анализ поэтического текста. Структура стиха»:

а) Б. М. Эйхенбаум; б) Ю. М. Лотман; в) Д. С. Лихачев.

6. Автор работы «Как сделана «Шинель» Гоголя»:

а) Ю. Н. Тынянов, б) Ю. М. Лотман, в) Б. М. Эйхенбаум.

7. Автор книги «Человек в литературе Древней Руси»:

а) Д. С. Лихачев; б) Ю. М. Лотман; в) В. Б. Шкловский.

II. Прочтите следующие цитаты и определите, идеи какого литературоведческого метода выражает тот или иной автор:

1. «Я держусь того взгляда, что общественное сознание определяется общественным бытием. Для человека, держащегося такого взгляда, ясно, что всякая данная «идеология» – стало быть, также и искусство и так называемая «изящная литература» – выражает собой стремления и настроения данного общества или – если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, – данного общественного класса. Для человека, держащегося этого взгляда, ясно и то, что литературный критик, берущийся за оценку данного художественного произведения, должен прежде всего выяснить себе, какая именно сторона общественного (или классового) сознания выражается в этом произведении».
2. «Существует бесконечное множество способов и подходов, позволяющих познать человека, то есть нечто большее, нежели один только его ум. Пока мы не задались относительно того или иного автора известным числом вопросов и не ответили на них, мы не можем быть уверены, что знаем этого автора всего целиком, даже если кажется, что вопросы эти не имеют никакого отношения к сути его сочинений. – Каковы были его религиозные взгляды? – Какое впечатление производило на него зрелище природы? – Как он относился к женщинам, к деньгам? – Был ли он богат? беден? – Каков был его распорядок? Повседневный образ жизни и т.д. – Наконец, каковы были его пороки или слабости? Ведь они есть у всякого. Любой ответ на эти вопросы небезразличен для оценки автора той или иной книги или же самой книги – если только это не чисто геометрический трактат, и в особенности когда это литературное сочинение, где личность писателя сказывается вся целиком».

3. «Если изобразительное и поэтическое искусства вырастают на почве народных верований, то они, конечно, украшают и берегают эти верования с помощью непреходящих произведений; но всегда надо учитывать, что оба, поэт и художник, постепенно отклоняются от неприкосновенной святости подобающего древнего типа и переходят к вольному истолкованию божественных предметов, каковое, сколь бы оно ни было духовно, нарушает верность традиции».
4. «Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа».
5. «... со структурной точки зрения всякий повествовательный текст строится по модели предложения, хотя и не может быть сведен к сумме предложений: любой рассказ – это большое предложение, а повествовательное предложение – это в известном смысле наметка небольшого рассказа. В самом деле, в повествовательном тексте можно обнаружить присутствие всех основных глагольных категорий (как бы укрупненных и преобразованных в соответствии с его требованиями), а именно: глагольные времена, виды, наклонения, лица (правда, эти категории располагают здесь особыми, нередко весьма сложными обозначениями); более того, сами «субъекты» и их предикаты в повествовательных текстах также подчиняются законам фразовой структуры».
6. «Исходная точка данного метода состоит в признании того, что произведение искусства не есть нечто обособленное, и поэтому предметом исследования является целое, которым оно объясняется и

обуславливается. ... Сам художник, если брать его творчество в совокупности, не стоит особняком. Есть целое, в которое он входит, целое, более обширное, чем он сам, – художественная школа той страны и эпохи, к которой он принадлежит. Сама эта школа художников входит в состав более обширного целого – окружающего ее общества, вкусы которого совпадают с ее собственными. Ибо характер нравов, мировоззрение – одни и те же, как у публики, так и у художников; они не отделены стеной от общества. ... Таким образом, мы приходим к выводу, что для понимания произведения искусства, художника, группы художников необходимо с полной отчетливостью представить себе мировоззрение и нравы той эпохи, к которой те принадлежат. Они объясняют все, они – та первопричина, которая определяет остальное. ... Действительно, если окинуть беглым взглядом главнейшие эпохи истории искусств, то окажется, что искусства появляются и исчезают одновременно с определенными течениями в области мысли и нравов, с которыми они связаны».

7. «Основанное Фрейдом направление медицинской психологии дало историкам литературы много новых поводов к тому, чтобы приводить известные особенности индивидуального художественного творчества в связь с личными, интимными переживаниями художника. ... Работы Фрейда помогают иногда глубже и полнее проследить влияние на художественное творчество переживаний, восходящих к самому раннему детству. При умеренном, со вкусом, применении его методов нередко вырисовывается завораживающая картина того, как художественное творчество, с одной стороны, переплетается с личной жизнью художника, а с другой – все-таки возвышается над этим переплетением».
8. «... каждая литература тесно связана с социальной и политической действительностью, в условиях которой она возникает. Следовательно, литература имеет социальный и коммуникативный характер. ... Писатели

и поэты пишут все–таки не только для того, чтобы доставить самим себе удовлетворение, но и для того, чтобы выразить свой взгляд на мир или сообщить необходимую истину. В своей изначальной сути поэтическое творчество есть не монолог, а диалог между автором и его читателями. Искусство поэзии стремится к выражению субъективной правды, его нельзя сводить к осуществлению чисто субъективных целей».

9. а) «Любой текст может быть прочитан как что–то совершенно отличное от того смысла, который кажется вложенным в него, и его можно прочесть так, как будто он несет много такого, что принципиально отличается от того, противоречит тому или подрывает то, что критики могут считать единственным определенным «значением». Такой подход к тексту показывает, что нет ничего кроме текста. Короче говоря, текст может иметь так много разных смыслов, что он может не иметь никакого смысла».

б) «Интерпретация стихотворения превращается в интерпретацию того, как оно интерпретирует другие стихотворения».

10.а) «Литературное произведение есть чистая форма, – оно есть не вещь не материал, а отношение материалов... Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой».

б) «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать «прием» своим единственным героем».

(Вышеприведенные отрывки взяты из следующих работ:

Р. Барт. «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (5); Г. Блум. «Страх влияния» (9 б); Я. Гримм. «Немецкая мифология» (3); Ж. Деррида. «О грамматологии» (9 а); В. Краус. «Применение марксизма к истории литературы и литературной критики» (8); Г.В. Плеханов.

«Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1); Ш.-О. Сент-Бёв. «Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г.» (2); И. Тэн. «Философия искусства» (6); В. Шкловский, И. Розанов. Из книги «Сюжет как понятие стиля» (10 а); К. Юнг. «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» (4, 7); Р. Якобсон. «Новейшая русская поэзия» (10 б).

III. Определите, какими подходами руководствовались литературоведы при анализе произведений в приведенных отрывках:

1. «У. Шекспир обладал способностью интуитивно улавливать «архетипные» аспекты человеческого бытия. Интуиция, а точнее «коллективное бессознательное» великого драматурга помогли ему, ничего не знавшему об «Орестее» и мифе об Оресте, создать по сути двойника последнего в образе Гамлета». (Орест – герой древнегреческих мифов и трагедий о сыне – убийце матери.) [Козлов, 1994:17].

2. «... вся жизнь и творчество Дж. Байрона представлены в качестве своеобразного производного от его самых ранних детских впечатлений и переживаний. Эти переживания были настолько сильны и психологически разрушительны, что вся дальнейшая «лихорадочная деятельность» Дж. Байрона в том числе и его поэзия была не более чем «попыткой убежать от себя самого». [Козлов, 1994:37].

3. «У. Блейк был свидетелем того, как развитие капитализма превращало человека целостного в ущербного, в специализированного работника. Вся символика Блейка вырастает из этой темы отчуждения человека от самого себя и его борьбы за то, чтобы вернуть к себе утраченную целостность» [Мартон, 1970:124].

IV. Определите, какие литературоведческие подходы подвергаются критике в следующих отрывках:

1. «Это отрицание художественного значения поэтической темы, тех мотивов, которые участвуют в построении («арифметические значения» элементов «отношения»), приводит автора к мысли, что в сюжете существенна не его тематическая сторона (фабула), а только его композиционное строение (сюжет в собственном смысле). Отсюда отождествление сюжета «Евгения Онегина» с любовью Ринальда и Анжелики во «Влюбленном Роланде» Боярдо: все различие в том, что у Пушкина «причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке», а у Боярдо «тот же прием мотивирован чарами». Мы могли бы присоединить сюда же известную басню о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная схема в «обнаженной» форме: «А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б». Думается, однако, что для художественного впечатления «Евгения Онегина» это сродство с басней является весьма второстепенным и что гораздо существеннее то глубокое качественное различие, которое создается благодаря различию темы («арифметического значения числителя и знаменателя»), в одном случае – Онегина и Татьяны, в другом случае – журавля и цапли. К таким поспешным отождествлениям приводит неизбежно <...> рассмотрение литературного произведения, сознательно пренебрегающее тематическим наполнением» [Жирмунский, 1977:104].

2.«Такая парафилология принимает вид игры в прочтение текста на фоне другого, по возможности очень непохожего, и называется <...> или <...>. Здесь как бы возводится в принцип то чтение «классиков от нуля», без эрудиции, отталкиваясь от последней прочитанной книги, с которой в детстве начинал каждый. Из этого возникают красивые (хотя обычно неудобочитаемые) творческие фантазии, очень много говорящие о душевном складе сегодняшней культуры, но очень мало – о рассматриваемом тексте и авторе». (Л.М.Гаспаров). [Зинченко и др., 1998:164].

3.«... <...> рассматривал литературное произведение вплоть до его стиля в качестве производного от экономических отношений в обществе и классовой принадлежности писателя...» [Зинченко и др., 1998:40].

4. «... сама методология такого анализа схематизирует изучаемое явление – поэзию, которую, на наш взгляд, вряд ли можно успешно исследовать в математических и в «лингвистических терминах». Углубленный анализ поэзии должен идти по пути изучения ее особенностей как с п е ц и ф и ч е с к о г о объекта познания, требующего выработки методологии, адекватной предмету, а не «трансплантируемой» из других, пусть даже весьма уважаемых наук, в частности, математических. Математические методы в литературоведении могут применяться лишь во вспомогательных целях» [Гончаров, 1973:6].

V. Представьте себя сторонником одного из литературоведческих методов и изложите основные принципы вашего подхода к анализу одного из произведений:

- Ги де Мопассан «Ожерелье»;
- У. Фолкнера «Роза для Эмили»;
- А.Чехов «Тоска»;
- А.Чехов «Горе».

VI. Прочтите следующее высказывание:

«... системный подход, как следует из его определения, представляет собой не метод, а совокупность методов. ... Системный подход воплощает принципы изучения художественного произведения или всего творческого наследия автора как органического целого в синтезе структурно–функциональных и генетических представлений об объекте» [Зинченко и др., 1998:39–41].

Изложите ваше понимание системного подхода к анализу вышеупомянутых рассказов.

VII. Определите возможные методы исследования по данным темам.

Для этого выделите доминантные слова в звучании темы, впишите их в «контекст» (исторический, социальный, биографический и т.п.), соотнесите их с возможными методами исследования.

Самоубийство как культурно значимая модель поведения в повести М. Сушкова «Российский Вертер».

Жанр путешествия в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Радищева и «Путешествии по Франции и Италии» Т. Смоллетта.

Знаки в текстовом пространстве новеллы Э.А.По «Свидание».

Образы иностранцев в литературных произведениях Ж. де Сталь «Коринна, или Италия», И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”», Л.Н. Толстого «Хаджи Мурат» (по выбору).

Воссоздание национального менталитета в художественном произведении («Русская тема в романе Т. Манна «Волшебная гора» и др.).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материалы, представленные в данном пособии, нацелены на формирование у студентов знаний о специфике искусства, различных аспектах художественного мира произведения, который, в свою очередь, включает «вещную» и «личностную» реальности. Особое внимание уделено нетождественности мира произведения первичной реальности, участию вымысла в создании этого мира, использованию не только правдоподобных, но и условных форм его изображения.

Большое значение отводится изобразительно-выразительным средствам, воплощающим в произведении авторскую концепцию изображаемого мира.

Подробно рассмотрены методы исследования художественного произведения, ориентированные на изучение автора (биографический, психологический и др.), формальную структуру текста (формальный и структурный), на исторический, культурный и литературный контекст (культурно-исторический, сравнительный и др.), на читателя (методы герменевтический, рецептивной эстетики).

В процессе изучения литературоведческих дисциплин происходит активное формирование у обучающихся профессиональных компетенций, совершенствуется практическое применение полученных знаний по теории литературы при анализе художественного произведения в аспекте его родовой и жанровой принадлежности с использованием теоретического аппарата дисциплины. Умение студентов обнаруживать и интерпретировать специфику художественного текста как объекта эстетической деятельности и уникального явления литературного процесса, отечественного и мирового, относится к важнейшим компонентам метапредметных компетенций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. 512 с.

Бахор Т. А. Обучение будущих учителей литературы методам анализа художественного произведения // Проблемы современного педагогического образования.- Сборник научных трудов. Ялта: РИО ГПА, 2019. Вып. 64. Ч. 4 – С. 13 – 17.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975.

Беспалов А. Н. О принципах изображения человека в литературе и изобразительном искусстве в свете взглядов М. М. Бахтина // Бахтин и Время. IV Бахтинские научные чтения. Саранск, 1998. С. 6-7.

Борев Ю. Б. Эстетика: Учеб. по курсу "Эстетика" для студентов вузов. Москва: Высш. шк., 2002. 511 с.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989.

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. Москва, 1994. 304 с.

Гончаров Б.П. ...или схематизм анализа? // Литературная газета., – М., 1973, № 39, 26 сент., с. 6.

Добин Е.С. Искусство детали // Введение в литературоведение. Хрестоматия: учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев и др. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. С. 252-254.

Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: учеб. Пособие. – Москва: Флинта: Наука, 1998. 248 с.

Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука, 1977. 408 с.

Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2002. 200 с.

Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2011. 280 с.

Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Система «литература» и методы ее изучения». Нижний Новгород, 1998. 220 с.

Иезуитов А. Н. Литература и живопись. Москва: Наука, 1982.

Козлов А. С. Литературоведение Англии и США XX века. Симферополь, 1994. 248 с.

Козлов А. С. Мифема. Мифологема. Мифологическая критика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Научн. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. Москва: Интрада – ИНИОН, 1999. – С. 224–235.

Козлова С.М. Практическая поэтика: учеб. пособие. Ч.1. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. 223 с.

Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – Ленинград: Просвещение, 1979. 327 с.

Литература с основами литературоведения: Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / авт.-сост. А.А.Диарова, Е.В. Иванова, В.Д. Серафимова, под ред. В.Д. Серафимовой. 3-е изд. Москва: Академия, 2013. 304 с.

Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. Москва, 1987.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. сост. А. Н. Николюкин. Москва, 2003.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Москва, 1972. 272 с.

Лотман Ю.М. Анализ художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 285 с.

Мещеряков В. П., Козлов А. С. Введение в литературоведение. Основы теории литературы: учебник для бакалавров / под общ. ред. В. П. Мещерякова. 3-е изд. Москва: Юрайт, 2013. 442 с.

Мартон А. От Мэлори до Элиота. Москва: Прогресс, 1970. 262 с.

Научные методы литературоведческого исследования // Электронная библиотека iFree Store. URL: <http://ifreestore.net/3858/>

Николаев А.И. Основы литературоведения: учеб. пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИТОС, 2011. URL: <http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>

Павловский А. И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: кн. для учителя. Москва: Просвещение, 1991. - 192 с.

Персонажи славянской мифологии. Рис. Словарь / сост. А.А. Кононенко, С.А. Кононенко. Киев: Фирма «Корсар», 1993. 224с.

Поспелов Г.Н. Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Высш. шк. 1988. – 528 с.

Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 2001.

Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва: «Языки славянской культуры», 2004. 296 с.

Современный словарь-справочник по литературе / сост. и научн. ред. С.И. Кормилов. Москва: Олимп: ООО «Издательство АСТ», 2000. 704 с.
Смирнова С. С., Туленова К. Ж. Герменевтика как метод анализа литературы // Евразийский научный журнал. 2017. № 6. URL: <http://journalpro.ru/articles/germenevtika-kak-metod-analiza-literatury/>

Томашевский Б.В. История литературы. Поэтика. Учебник. Москва: Аспект Пресс, 2001. 334 с.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.

Федотов О. И. Введение в литературоведение. Москва, 1998.

Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) (уровень бакалавриата): Проект. [Электронный ресурс]. URL: <https://xn--80abucjiihbv9a.xnp1ai/%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/8073>

Формирование профессиональных компетенций при подготовке бакалавров педагогического образования: материалы производственной практики (из опыта работы): учеб. пособие / под общ. ред. Т.А. Бахор, О.Б. Лобановой. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2014. 228 с.

Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. Москва: Наука, 1988. С. 216–237.

Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп.– Москва: Высш. шк., 2002.

Цурганова Е. Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика): Реферативный сборник. Москва, 1993. С. 12–27.

Чернец Л.В. Введение в литературоведение / Л.В. Чернец. Москва: Высшая школа, 2006. 556 с.

Юркина Л. А. Портрет // Рус. словесность. 1995. № 5.

Handbook A. of critical approaches to literature / W.L. Guerin. N. Y.: Oxford University Press, 1992. – 392 p.

Richter, D.H. The Critical tradition: Classic texts and contemporary trends / D.H. Richter. – Bedford Books: Boston, 1998. 1655 p.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение		3
Раздел I. Художественный мир произведения		6
1. Время и пространство		6
2. Мотив		14
3. Портрет		30
4. Художественная деталь		39
Раздел II. Стилистика и риторика художественной речи		45
5. Специфика художественной речи		45
6. Иносказательность художественной речи		46
Раздел III. Методы литературоведческого исследования. Анализ художественного произведения		59
7. Проблемы классификации методов литературоведческого исследования		59
8. Методы литературоведческого исследования. Анализ художественного произведения		61
Заключение		92
Список литературы		93

Учебное издание

Ольга Николаевна Зырянова
Тамара Андреевна Бахор
Мария Викторовна Веккесер
Ольга Анатольевна Кашпур
Надежда Алексеевна Мазурова

**Практикум: введение в филологию.
Основы науки о литературе**

Редактор И.А. Вейсиг

Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 30.10.2019. Формат 60 × 84/ 16
Усл. печ. л. 5,5. Бумага офсетная
Тираж 200 экз. Заказ № 46.

Библиотечно-издательский комплекс
Сибирского федерального университета
660041, Красноярск, пр. Свободный, 82а
Тел.(391) 206-26-67; <http://bik.sfu-kras.ru>
[E-mail publishing house@sfu-kras.ru](mailto:publishing_house@sfu-kras.ru)
Тел/факс 8 (391) 206 - 21 - 49

Отпечатано в типографии «Полиграф Рлюс»
ИП Бурухин Е.С., г. Лесосибирск;
тел.: 8-923-288-40-05