

Е.В.СЕМЕНОВА, М.Л. РОСТОВА, Е. В. ПЕТРОВА

**ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

(НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРЫ АНГЛИИ И США)

Министерство образования и науки
Российской Федерации
Сибирский федеральный университет

Е.В. СЕМЕНОВА, М.Л. РОСТОВА , Е. В. ПЕТРОВА

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРЫ
АНГЛИИ И США)

Учебно-методическое пособие

Красноярск
СФУ
2011

УДК 378.16:82.09
ББК
С30

Рецензенты:

Б.Я. Шарифуллин, доктор филологических наук, профессор,
чл.-корр. РАН ВШ
И.А. Битнер, кандидат филологических наук, доцент

Семенова, Е.В. Ростова, М. Л., Е.В. Петрова

С30 Идеино-художественный анализ произведения (на примере литературы Англии и США): учеб.- метод. пособие / М.Л. Ростова, Е.В.Семенова. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2011. – 90 с.

ISBN

Учебно-методическое содержит материалы, которые помогут студенту–будущему учителю иностранного языка освоить основы идейно-художественного анализа произведения. Представлена структура анализа, характеристика его компонентов, приводятся глоссарий литературных терминов. В приложениях содержатся методические материалы по анализу художественного произведения.

Для студентов и преподавателей гуманитарных вузов, направление «педагогическое образование», профиль «иностраннный язык».

ISBN.....

©
Сибирский федеральный
университет, 2011
© Е.В.Семенова, 2011
© М.Л.Ростова, 2011

Введение

Художественное произведение – основной объект литературоведческого изучения, своего рода мельчайшая «единица» литературы. Более крупные образования в литературном процессе – направления, течения, художественные системы – строятся из отдельных произведений, представляют собой объединение частей. Литературное же произведение обладает целостностью и внутренней завершенностью, это самодостаточная единица литературного развития, способная к самостоятельной жизни. Литературное произведение как целое обладает законченным идейным и эстетическим смыслом, в отличие от своих составляющих – темы, идеи, сюжета, речи и т.п., которые получают смысл и вообще могут существовать лишь в системе целого.

При анализе художественного произведения следует различать **идейное содержание и художественную форму.**

А. Идейное содержание включает:

- 1) тематику произведения – выбранные писателем социально-исторические характеры в их взаимодействии;
- 2) проблематику – наиболее существенные для автора свойства и стороны уже отраженных характеров, выделенные и усиленные им в художественном изображении;
- 3) пафос произведения – идейно-эмоциональное отношение писателя к изображенным социальным характерам (героика, трагизм, драматизм, сатира, юмор, романтика и сентиментальность).

Б. Художественная форма включает:

- 1) детали предметной изобразительности: портрет, поступки персонажей, их переживания и речь (монологи и диалоги), бытовая обстановка, пейзаж, сюжет (последовательность и взаимодействие внешних и внутренних поступков персонажей во времени и пространстве);
- 2) композиционные детали: порядок, способ и мотивировка, повествования и описания изображаемой жизни, авторские рассуждения, отступления, вставные эпизоды, обрамление (композиция образа – соотношение и расположение предметных деталей в пределах отдельного образа);

3) стилистические детали: изобразительно-выразительные детали авторской речи, интонационно-синтаксические и ритмико-строфические особенности поэтической речи в целом.

В качестве основы авторы использовали материалы книги А. Б. Есина «Принципы и приемы анализа литературного произведения», где полно и на современном уровне представлены основы анализа художественного произведения.

Предлагаемое пособие содержит материалы, позволяющие студенту, обучающемуся по направлению «педагогическое образование» профиль «иностранный язык», в курсе по выбору «Литература стран изучаемого языка» сформировать системное представление о сущности и особенностях анализа литературного произведения. В качестве предметной основы нами выбраны произведения английских и американских писателей, что поможет расширить читательский кругозор, будет способствовать становлению позиции читателя, а также может стать основой для формирования целостного понимания мирового литературного процесса у будущих учителей иностранного языка.

РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО СВОЙСТВА

Литературное произведение как явление искусства

Как и все искусство в целом, художественное произведение есть выражение определенного эмоционально-мыслительного содержания, некоторого идейно-эмоционального комплекса в образной, эстетически значимой форме. Пользуясь терминологией М.М. Бахтина, можно определить, что художественное произведение – это сказанное писателем, поэтом «слово о мире», акт реакции художественно одаренной личности на окружающую действительность.

Согласно теории отражения, мышление человека представляет собой отражение действительности, объективного мира. Это, конечно, в полной мере относится и к художественному мышлению. Литературное произведение, как и все искусство, есть частный случай субъективного отражения объективной действительности. Однако отражение, особенно на высшей ступени его развития, каким является человеческое мышление, ни в коем случае нельзя понимать как отражение механическое, зеркальное, как копирование действительности «один к одному». Сложный, непрямой характер отражения в наибольшей, может быть, степени сказывается в мышлении художественном, где важен субъективный момент, уникальная личность творца, его оригинальное видение мира и способ мышления о нем. Художественное произведение, таким образом, есть отражение активное, личностное; такое, при котором происходит не только воспроизведение жизненной реальности, но и ее творческое преобразование. Кроме того, писатель никогда не отражает действительность ради самого воспроизведения: уже сам выбор предмета отражения, сам импульс к творческому воспроизведению реальности рождается из личностного, пристрастного взгляда писателя на мир.

Таким образом, художественное произведение представляет собой нерасторжимое единство объективного и субъективного воспроизведения реальной действительности и авторского понимания ее, жизни как реальности, входящей в художественное произведение и познаваемой в нем авторского отношения к жизни.

Не менее важна позиция читателя, субъективный фактор в прочтении и интерпретации текста художественного произведения, что в итоге и выражает идею сущности литературы как явления искусства.

Если по содержанию художественное произведение представляет собой единство отраженной жизни и авторского отношения к ней, то есть выражает определенное «слово о мире», то форма произведения носит образный, эстетический характер. В отличие от других видов общественного сознания, искусство и литература отражают жизнь в форме образов, иными словами, используют такие конкретные, единичные предметы, явления, события, которые в своей конкретной единичности несут в себе обобщение. В отличие от понятия образ обладает большей «наглядностью», ему свойственна не логическая, а конкретно-чувственная и эмоциональная убедительность. Образность составляет основу художественности как в смысле принадлежности к искусству, так и в смысле мастерства: благодаря своей образной природе художественные произведения обладают эстетическим достоинством и эстетической ценностью.

Таким образом, мы можем дать такое рабочее определение художественного произведения.

Художественное произведение – определенное эмоционально-мыслительное содержание, «слово о мире», выраженное в эстетической, образной форме

Основные признаки художественного произведения:

- **цельность;**
- **завершенность;**
- **самостоятельность.**

Функции художественного произведения

Созданное автором художественное произведение в дальнейшем воспринимается читателями, интерпретируется им и начинает жить своей относительно самостоятельной жизнью, выполняя при этом определенные функции. Рассмотрим важнейшие из них.

Служа, по выражению Чернышевского, «учебником жизни», так или иначе объясняя жизнь, литературное произведение выполняет **познавательную, или гносеологическую, функцию.** Литература

познает мир в его целостности, нерасчлененности, синкретичности. Специфическим для литературы остается рассмотрение всех аспектов человеческой жизни в единстве, сопряжение самых разных жизненных явлений в единую целостную картину мира. Литературе жизнь открывается в ее естественном течении; при этом литературу интересует конкретная повседневность человеческого существования, в которой перемешано большое и малое, закономерное и случайное, психологические переживания. Литература познает жизнь, как правило, не рассуждая о ней, а воспроизводя ее – иначе и невозможно осмыслить действительность в ее синкретичности и конкретности. Конечно, здесь есть исключения. К примеру, в романе С. Мозма «Луна и грош» рассуждения автора по поводу жизни занимают значительное место, но они лишь создают уникальный фон для лучшего понимания сюжета и характеров главных персонажей, мотивов их поступков.

Вторая важная функция художественного произведения – **оценочная, или аксиологическая**. Изображая те или иные жизненные явления, автор определенным образом их оценивает. Все произведение оказывается проникнуто авторским заинтересованно-пристрастным чувством, в произведении складывается целая система художественных утверждений и отрицаний, оценок. Но дело не только в прямом «приговоре» тем или иным конкретным явлениям жизни, отраженным в произведении. Дело в том, что каждое произведение несет в себе и стремится утвердить в сознании воспринимающего некоторую систему ценностей, определенный тип эмоционально-ценностной ориентации. В этом смысле оценочной функцией обладают и такие произведения, в которых нет «приговора» конкретным жизненным явлениям. Таковы, например, многие лирические произведения.

На основе познавательной и оценочной функций произведение оказывается способно выполнять третью важнейшую функцию – **воспитательную**. Чаще всего в воспитательной функции искусства акцент сделан на том, что оно учит подражать положительным героям, побуждает человека к конкретным действиям. Все это так, но воспитывающее значение литературы к этому отнюдь не сводится. Эту функцию литература и искусство осуществляют, прежде всего, тем, что формируют личность человека, влияя на его систему ценностей,

ненавязчиво учат его мыслить и чувствовать. Часто здесь происходит соединение аксеологических и воспитательных функций. Так, роман Д. Лондона «Мартин Иден» наполнен одновременно внутренними ценностными и воспитательными смыслами, противоречивыми по своей сути: герой романа проходит сложный путь от самоутверждения в литературном творчестве до разочарования в жизни, что приводит к гибели. Главное воспитательное значение – честность героя Д. Лондона по отношению к себе и жизни.

Особое место в системе функций произведения принадлежит функции *эстетической*, которая состоит в том, что произведение оказывает на читателя мощное эмоциональное воздействие, доставляет ему интеллектуальное, а иногда и чувственное наслаждение – словом, воспринимается лично. Особая роль именно этой функции определяется тем, что без нее невозможно осуществление всех других функций – познавательной, оценочной, воспитательной. Если произведение не тронуло душу человека, проще говоря, не понравилось, не вызвало заинтересованной эмоционально-личностной реакции, не доставило наслаждения, значит, весь труд писателя пропал даром. Если еще возможно холодно и равнодушно воспринять содержание научной истины или даже моральной доктрины, то содержание художественного произведения необходимо эмоционально пережить. А это становится возможным, прежде всего, благодаря эстетическому воздействию на читателя, зрителя, слушателя. Высокая литература всегда наполнена искренним чувством. Именно поэтому мы испытываем тревогу и смятение, когда читаем поэму Э.По «Ворон» или умиротворение при чтении стихов поэтов Озерной школы.

Еще одна функция литературного произведения – функция *самовыражения*. Эту функцию обыкновенно не относят к важнейшим, поскольку предполагается, что она существует только для одного человека – самого автора. На самом деле это не так, и функция самовыражения оказывается гораздо шире, значение же ее – гораздо существеннее для культуры и конкретного читателя, чем представляется на первый взгляд. В произведении может находить выражение не только личность автора, но и личность читателя. Воспринимая особенно понравившееся, особенно созвучное нашему внутреннему миру произведение, мы отчасти отождествляем себя с

автором и, цитируя (полностью или частично, вслух или про себя), говорим уже «от своего лица». Общеизвестное явление, когда человек выражает свое психологическое состояние или жизненную позицию любимыми строчками, наглядно иллюстрирует сказанное. Каждому из личного опыта известно ощущение, что писатель теми или иными словами или произведением в целом выразил наши сокровенные мысли и чувства, которые мы не умели так совершенно выразить сами. Самовыражение посредством художественного произведения оказывается, таким образом, делом не только единиц – авторов, но и миллионов – читателей. К примеру, стихотворение Р. Киплинга «Если» по праву стало не только программой воспитания джентльмена-подданного Британской империи, но и ориентиром воспитания и самовоспитания многих людей, независимо от национальности.

Художественная реальность
Художественная условность

Специфика отражения и изображения в искусстве и в литературе такова, что в художественном произведении нам предстает сама жизнь, мир, некая реальность. Не случайно один из русских литераторов называл литературное произведение «сокращенной Вселенной». Такого рода **иллюзия реальности** – уникальное свойство именно художественных произведений, не присущее более ни одной форме общественного сознания. Для обозначения этого свойства в науке применяют термины «художественный мир», «художественная реальность». Принципиально важно выяснить, в каких соотношениях находятся жизненная (первичная) реальность и реальность художественная (вторичная).

Прежде всего, отметим, что по сравнению с первичной реальностью реальность художественная представляет собой определенного рода условность. Она **создана** (в отличие от нерукотворной жизненной реальности), и создана для **чего-то**, ради некоторой определенной цели, на что ясно указывает существование функций художественного произведения. В этом также отличие от реальности жизненной, которая не имеет цели вне себя, чье существование абсолютно, безусловно и не нуждается ни в обоснованиях, ни в оправданиях.

По сравнению с жизнью как таковой художественное произведение предстает условностью и потому, что его мир – это мир **вымышленный**. Даже при самой строгой опоре на фактический материал сохраняется огромная творческая роль вымысла, который является сущностной чертой художественного творчества. Даже если представить себе практически невозможный вариант, когда художественное произведение строится исключительно на описании достоверного и реально происшедшего, то и тут вымысел, понимаемый широко, как творческая обработка действительности, не потеряет своей роли. Он скажется и проявится в самом отборе изображенных в произведении явлений, в установлении между ними закономерных связей, в придании жизненному материалу художественной целесообразности. Э. Хемингуэй в своих произведениях предельно опирался на собственный жизненный опыт, но ни один критик или читатель не соотнесет в прямом виде жизнь писателя с жизненными перипетиями его героев. Это всегда «другая» реальность.

Живая реальность дается каждому человеку непосредственно и не требует для своего восприятия никаких особых условий. Художественная же реальность воспринимается через призму духовного опыта человека. Это всегда труд души. Поэтому литературу можно по праву отнести к категории «трудного чтения».

Отражение первичной реальности в литературном произведении не тождественно самой реальности, носит условный, не абсолютный характер, но при этом одно из условий состоит именно в том, чтобы изображенная в произведении жизнь воспринималась читателем как «настоящая», подлинная, то есть тождественная первичной реальности. На этом основан эмоционально-эстетический эффект, который оказывает на нас произведение, и это обстоятельство необходимо учитывать.

Категория автора

Как уже было сказано, произведение создается. Создатель литературного произведения есть его **автор**. В литературоведении это слово употребляется в нескольких связанных и в то же время относительно самостоятельных значениях. В первую очередь

необходимо провести грань между автором реально-биографическим и автором как категорией литературоведческого анализа. Во втором значении мы понимаем под автором носителя идейной концепции художественного произведения. Он связан с автором реальным, но не тождествен ему, поскольку в художественном произведении воплощается не вся полнота личности автора, а лишь некоторые ее грани (хотя часто и важнейшие). Более того, автор художественного произведения по впечатлению, производимому на читателя, может разительно отличаться от автора реального. Например, известно, что В. Шекспир никогда не выезжал из Англии, провел всю свою жизнь в Стрэтфорде-на-Эйвоне и в Лондоне, его жизнь в целом не была наполнена яркими событиями. Но в своих произведениях гений драматурга уносит воображение и читателя в эпохи и страны, подобно машине времени.

С автором как реальным биографическим лицом и с автором как носителем концепции произведения не следует путать образ автора, который создается в некоторых произведениях словесного искусства. Образ автора – это особая эстетическая категория, возникающая тогда, когда внутри произведения создается образ творца данного произведения. Это может быть образ «самого себя» либо образ вымышленного автора. В образе автора с большой ясностью проявляется художественная условность, нетождественность литературы и жизни. Образ автора возникает в литературе нечасто, он выступает специфическим художественным приемом, а потому требует не переменного анализа, так как выявляет художественное своеобразие данного произведения. Упомянутый выше пример образа автора в романе С. Моэма «Луна и грош» служит примером такого специфического приема.

Вопросы для самопроверки

1. Что позволяет отнести литературу к явлениям искусства?
2. Почему художественное произведение трактуется как «слово о мире»?
3. В чем специфика познавательной функции литературы?
4. Какая функция литературы отражена в образном выражении

Н. Чернышевского о том, произведения искусства «могут иметь значение приговора явлениям жизни»?

5. Можно ли считать воспитательную функцию литературы ведущей?

6. Как связаны между собой познавательная, оценочная, воспитательная и эстетическая функции литературы?

7. Как функция самовыражения проявляется для автора и для читателя?

8. В каких отношениях находятся между собой жизненная (первичная) реальность и реальность художественная (вторичная)?

9. Почему литературу можно отнести к категории «трудного чтения»?

10. В чем выражается грань между автором реально-биографическим и автором как категорией литературоведческого анализа?

РАЗДЕЛ 2. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕЕ АНАЛИЗ

2.1. Содержание и форма литературного произведения

Структура художественного произведения

Даже на первый взгляд ясно, что художественное произведение состоит из некоторых сторон, элементов, аспектов и т.п. Иными словами, оно имеет сложный внутренний состав. При этом отдельные части произведения связаны и объединены друг с другом настолько тесно, что это дает основания метафорически сравнить произведение с живым организмом. Состав произведения характеризуется, таким образом, не только сложностью, но и упорядоченностью. Художественное произведение – сложноорганизованное целое; из осознания этого очевидного факта вытекает необходимость познать внутреннюю структуру произведения, то есть выделить отдельные его составляющие и осознать связи между ними.

В современном литературоведении существуют две основные тенденции в установлении структуры произведения. Первая исходит из выделения в произведении ряда слоев, или уровней, подобно тому, как в лингвистике в отдельном высказывании можно выявить уровни фонетический, морфологический, лексический, синтаксический. При этом разные исследователи неодинаково представляют себе как сам набор уровней, так и характер их соотношений.

Второй подход к структуре художественного произведения в качестве первичного разделения вбирает в себя такие общие категории, как содержание и форма. В наиболее законченном и аргументированном виде этот подход представлен в трудах Г.Н. Пospelова. Мы будем придерживаться этой точки зрения.

Содержание и форма

Произведение искусства есть явление не природное, а культурное, а это значит, что в основе его лежит духовное начало, которое, чтобы существовать и восприниматься, непременно должно обрести некоторое материальное воплощение, способ существования в системе материальных знаков. Следовательно, можно выявить

естественность определения границ формы и содержания в произведении: духовное начало – это содержание, а его материальное воплощение – форма.

Содержание литературного произведения мы можем определить как его сущность, духовное существо, а форму – как способ существования этого содержания. Содержание, другими словами, – это «высказывание» писателя о мире, определенная эмоциональная и мыслительная реакция на явления действительности. Форма – это та система средств и приемов, в которой эта реакция находит выражение, воплощение. Несколько упрощая, можно сказать, что содержание – это то, **что** сказал писатель своим произведением, а форма – **как** он это сделал.

Форма художественного произведения имеет две основные функции. Первая осуществляется внутри художественного целого, поэтому ее можно назвать внутренней: это функция выражения содержания. Вторая функция обнаруживается в воздействии произведения на читателя, поэтому ее можно назвать внешней (по отношению к произведению). Она состоит в том, что форма оказывает на читателя эстетическое воздействие, потому что именно форма выступает носителем эстетических качеств художественного произведения. Содержание само по себе не может быть в строгом, эстетическом смысле прекрасным или безобразным – это свойства, возникающие только на уровне формы.

В художественном произведении одинаково важны и форма, и содержание.

Выделяя в произведении форму и содержание, мы тем самым уподобляем его любому другому сложноорганизованному целому. Однако у соотношения формы и содержания в произведении искусства есть и своя специфика. Рассмотрим, в чем же она состоит.

В первую очередь необходимо твердо уяснить себе, что соотношение содержания и формы – это соотношение не пространственное, а структурное. Если мы возьмем художественное произведение, то окажемся бессильны «указать пальцем»: вот форма, а вот содержание. Пространственно они слиты и неразличимы; эту слитность можно ощутить и показать в любой «точке» художественного текста.

Второе, что следует отметить, это особая связанность формы и содержания в художественном целом. По выражению Ю.Н. Тынянова, между художественной формой и художественным содержанием устанавливаются отношения, непохожие на отношения «вина и стакана» (стакан как форма, вино как содержание), то есть отношения свободной сочетаемости и столь же свободного разъединения. В художественном произведении содержание не безразлично к тому, в какой конкретно форме оно воплощается, и наоборот. Вино останется вином, нальем ли мы его в стакан, чашку, тарелку и т.п.; содержание безразлично по отношению к форме. Равным образом в стакан, где было вино, можно налить молоко, воду, керосин – форма «безучастна» к наполняющему ее содержанию. В художественном произведении иначе. Там связанность формальных и содержательных начал достигает наивысшей степени. Лучше всего это, может быть, проявляется в такой закономерности: любое изменение формы, даже, казалось бы, мелкое и частное, неминуемо и сразу же ведет к изменению содержания.

Вопросы для самопроверки

1. Как содержание и форма соотносятся между собой в художественном произведении?
2. Каковы функции формы художественного произведения?
3. В чем выражается единство содержания и формы художественного произведения?

2.2. Тематика произведения и ее анализ

Тема как литературоведческая категория

В учебной, справочной и даже научной литературе термин «тема» толкуется по-разному. Под темой мы будем понимать **объект художественного отражения**, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с

обществом в целом, с природой, бытом и т.п.), которые своеобразно переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют **объективную сторону** его содержания. Тематика в таком понимании выступает как связующее звено между первичной реальностью и реальностью художественной, она словно принадлежит сразу обоим мирам: реальному и художественному. При этом следует, разумеется, учитывать то обстоятельство, что действительные характеры и взаимоотношения характеров не копируются писателем «один к одному», а уже на этом этапе творчески преломляются: писатель выбирает из действительности наиболее, с его точки зрения, характерное, усиливает эту характерность и одновременно воплощает ее в единичном художественном образе. Так создается **литературный персонаж** – вымышленная писателем личность со своим характером, то есть совокупностью индивидуальных устойчивых черт личности – социальных и психологических. На эту индивидуальную целостность и должно быть, прежде всего, направлено внимание при анализе тематики.

Методика анализа тематики

Во-первых, в конкретном художественном целом часто нелегко разграничить собственно **объект отражения (тему)** и **объект изображения (конкретную изображенную ситуацию)**. Между тем делать это необходимо во избежание смешения формы и содержания и для точности анализа: надо в каждый момент четко отдавать себе отчет в том, что именно анализируется. Рассмотрим типичную ошибку этого рода. Тему романа Т. Драйзера «Сестра Кэрри» обычно определяют как историю молодой женщины в конкретных обстоятельствах. На самом деле, став одной из точек отсчета в американской литературе, роман фактически открыл новую тему реалистического отражения американской действительности конца XIX-начала XX вв.

Во-вторых, при анализе тематики необходимо различать темы конкретно-исторические и вечные. Конкретно-исторические темы – это характеры и обстоятельства, рожденные и обусловленные определенной социально-исторической ситуацией в той или иной

стране; они не повторяются за пределами данного времени, более или менее локализованы. Таковы, например, тема «потерянного поколения» в творчестве Э. Хемингуэя, тема «униженных и оскорбленных» в творчестве Ч. Диккенса др. Вечные темы фиксируют повторяющиеся моменты в истории различных национальных обществ, они в разных модификациях повторяются в жизни разных поколений, в разные исторические эпохи. Таковы, например, темы любви и дружбы, взаимоотношения поколений, тема любви, жизни и смерти, тема нравственного выбора и т.п. В анализе тематики чрезвычайно важно определить, какой ее аспект – конкретно-исторический или вечный – более существен, на чем держится тематическая основа произведения. Однако нередки ситуации, когда единая тема органически объединяет в себе как конкретно-исторические, так и вечные аспекты, равно важные для понимания произведения: так происходит, например, в «Гамлете» Шекспира, «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея и многих других произведениях.

Следует обратить внимание на следующее обстоятельство: при анализе конкретно-исторической темы надо видеть не только социально-историческую, но и психологическую определенность характера. Так, в комедии Б. Шоу «Пигмалион», где конкретно-исторический аспект является, безусловно, важным в тематике, необходимо обозначить характер главных героев Хиггинса и Элизы Дулиттл не только как представителей определенных социальных слоев английского общества конца XIX-начала XX вв., но и обратить внимание на такие черты их психологического облика, как чувство достоинства у Элизы, острый и язвительный ум Хиггинса и т.п. Все эти черты важны и для более полного понимания разворачивающегося сюжета, мотивировок его перипетий.

В практике анализа часто приходится сталкиваться с произведениями, в которых не одна, а много тем. (Совокупность всех тем произведения и называется обыкновенно *тематикой*.) В этих случаях целесообразно выделить одну-две главные темы, а остальные рассматривать как побочные. Побочные тематические линии обыкновенно «работают» на главную, обогащают ее звучание, помогают лучше в ней разобраться. При этом возможны два пути выделения главной темы. В одном случае главная тема связана с образом центрального героя, с его социальной и психологической

определенностью. Так, в главной книге Ф. Купера – пенталогии о Кожаном чулке – отражена художественная история ранней эпохи фронта. Но наряду с этим в произведениях Ф. Купера отражены другие проблемы, например значимая для романтизма проблема взаимодействия цивилизации и природы.

Для практического анализа полезно также решить, на чем остановиться подробнее – собственно на характерах или на взаимоотношениях между ними. Автора может интересовать либо какой-то жизненный характер сам по себе, и тогда обстоятельства, в которых он действует в произведении, служат лишь целям раскрытия этого характера («Гамлет» Шекспира), либо та или иная жизненная ситуация, и тогда уже характеры прочерчиваются достаточно схематично и служат вспомогательным средством раскрытия темы («Ромео и Джульетта»). Разумеется, возможны и случаи, когда автора интересует неразложимое единство характеров и обстоятельств («Макбет»).

Вопросы для самопроверки

1. Почему тематика художественного произведения считается связующим звеном между первичной реальностью и реальностью художественной?
2. Что такое литературный персонаж?
3. В чем отличие объекта отражения и объекта изображения в художественном произведении?

2.3. Анализ проблематики

Понятие проблематики

Под **проблематикой** художественного произведения в литературоведении принято понимать область осмысления, понимания писателем отраженной реальности. Это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлеваются размышления и переживания писателя, где тема рассматривается под определенным углом зрения. На уровне проблематики читателю

предлагается своеобразный диалог, подвергается обсуждению та или иная система ценностей, ставятся вопросы, приводятся художественные «аргументы» за и против той или иной жизненной мироориентации. Проблематику можно назвать центральной частью художественного содержания, потому что в ней, как правило, и заключено то, ради чего мы обращаемся к произведению, – неповторимый авторский взгляд на мир. Естественно, что проблематика требует повышенной активности и от читателя: если тему он принимает как данность, то по поводу проблематики у него могут и должны возникать собственные соображения, согласие или несогласие, размышления и переживания, направляемые размышлениями и переживаниями автора, но не целиком им тождественные.

В отличие от тематики проблематика – субъективная сторона художественного содержания, поэтому в ней максимально проявляется авторская индивидуальность, самобытный авторский взгляд на мир. Число тем, которые предоставляет писателю объективная действительность, поневоле ограничено, поэтому не редкость, когда произведения совершенно разных авторов написаны на одну и ту же или сходную тему. Нет двух крупных писателей, произведения которых совпадали бы по проблематике. Своеобразие проблематики – своего рода визитная карточка автора. Так, практически не было поэта, который в своем творчестве обошел бы тему поэзии, но звучит она у разных поэтов по-разному.

Из вышесказанного понятно, какое значение имеет проблематика в составе художественного содержания. Центральная проблема произведения часто оказывается его организующим началом, которое пронизывает все элементы художественной целостности. Во многих случаях произведения словесного искусства становятся многопроблемными, и эти проблемы далеко не всегда разрешаются в пределах произведения. Проблематика произведения дает читателю возможность размышлять и переживать, а это, в сущности, главное, ради чего мы обращаемся к художественной литературе.

Для практического анализа проблематики всегда важно выявить индивидуальное своеобразие данного произведения, данного автора; сравнить (хотя бы в процессе подготовки к анализу) изучаемое произведение с другими и понять, что же в нем уникального,

неповторимого. Важно найти «изюминку» данного произведения, а она, если говорить о художественном содержании, очень часто лежит в области проблематики. В качестве первого шага в этом направлении можно порекомендовать установить *тип* проблематики в исследуемом произведении.

Типы проблематики

Г. Н. Пospelов выделил четыре типа проблематики:

- «мифологическую»;
- «национально-историческую»;
- «нравоописательную» (иначе – «этологическая»);
- романную (в терминологии Г.Н. Пospelова – «романическую»).

Рассмотрим каждую из них.

Мифологическая проблематика – это фантастико-генетическое осмысление тех или иных явлений природы или культуры; объяснение, которое дает автор произведения возникновению тех или иных явлений. Примером мифологической проблематики в литературе «фэнтези» с успехом может служить трилогия Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» или героический эпос «Беовульф».

Национальная проблематика. Создатели произведений, в которых воплощался этот тип проблематики, интересовались в основном историческим становлением и судьбой целых народностей, национальной судьбой. Примером такой проблематики может служить поэма Г. Лонгфелло «Песнь о Гайовате».

Социокультурная проблематика. Следующим типом проблематики, выделение которого имеет принципиальное для всей системы значение, является в типологии Г.Н. Пospelова нравоописательная, или этологическая проблематика. Введенные ученым термины «этология» и «нравоописательная проблематика» в литературоведческом обиходе не прижились, а с другой стороны, – для характеристики именно этого типа достаточно широко применяется выражение «социокультурная проблематика», которое вполне может стать литературоведческим термином.

Специфический аспект действительности, осмысляемый в системе социокультурной проблематики, – устойчивые общественные отношения, условия и образ жизни той или иной части общества,

сложившиеся в сфере массового, обыденного сознания мнения, привычки, организация быта и т.п. Основной признак социокультурной проблематики – акцент на устойчивые, сложившиеся, повторяющиеся черты бытия и сознания людей; здесь важна не динамика, а статика жизни. Второй существенный признак произведений с этой проблематикой – то, что в них осмысляются, как правило, такие свойства и качества, которые характерны для очень широкой группы людей, иначе говоря, осмысляется состояние среды, множества, а не индивидуальная неповторимость отдельной личности. Это не значит, впрочем, что здесь не могут появляться герои в той или иной мере исключительные, но исключительность их носит, можно сказать, количественный характер: качества, присущие в принципе всем представителям данной среды, в характере героя возводятся в некую степень, гиперболизируются. Однако при этом герою никогда не свойственны такие качества, которых нет в массе, в людях той социальной среды, которую он представляет. Ярким примером социальной проблематики выступают романы Д. Голсуорси, У. Фолкнера или Т. Драйзера.

Романная проблематика. Наконец, четвертый тип проблематики, который Г.Н. Пospelов называет «романической» и которую чаще называют романной, – это идейные интересы писателей к личностному началу и в себе самих, и в окружающем их обществе. В том, что важнейшая проблема романного мышления есть проблема личности, сходятся практически все исследователи этого типа проблематики. Еще одной важнейшей чертой романной проблематики, отличающей ее от проблематики социокультурной, является акцент не на статике, а на динамике, на различного рода изменениях – либо во внешнем положении человека, либо в его эмоциональном мире, либо в его «философии», точке зрения на действительность.

В истории литературы мы встречаемся по крайней мере с двумя проблемными типами романного содержания. Исторически первым таким типом можно считать проблематику, в которой писатели делали основной акцент на динамике внешних изменений в судьбе и положении личности. Идейный интерес писателей сосредоточивался на том, какие превратности выпадают на долю человека, как благоприятные и неблагоприятные случайности стремительно меняют его положение и как сам человек «держится» в этом потоке несущих

его событий. Произведения с такого рода проблематикой часто называют авантюрными романами; сохраняя термин, будем называть этот подтип романной проблематики авантюрным. Примерами авантюрного романа могут служить «Приключения Гекльберри Финна» и «Приключения Тома Сойера» М. Твена.

Другой признак романной проблематики – акцент на динамике – также присутствует в приведенных произведениях. Правда, это динамика, осмысленная пока еще очень неглубоко, затрагивающая лишь наиболее очевидный пласт – изменения во внешнем положении человека. Сам же герой при этом остается на протяжении всего произведения практически одним и тем же. Но это уже специфика авантюрного типа проблематики, а отчасти и специфика художественного мышления породившей ее эпохи; само же наличие динамики не подлежит сомнению.

Второй тип романной проблематики ставит в центр внимания глубинную основу человеческой личности – идейно-нравственную сущность характера, поэтому такая проблематика называется идейно-нравственной. В ней интерес писателя сосредоточен на жизненной позиции человека и на процессах изменения этой позиции; в центре произведения – философский и этический поиск, попытки человека ответить на вопросы о смысле жизни, о добре и зле, правде и справедливости. Процессы нравственного и идейного самоопределения личности, человек в поисках истины – вот что является важнейшим с точки зрения идейно-нравственной проблематики. Примером такого романа может служить роман Д. Лондона «Мартин Иден».

При этом важно, что происходит поиск именно личностной истины, то есть такой, которая основана не на авторитете, а на собственном, глубоко прочувствованном и эмоционально пережитом жизненном опыте. В процессе идейно-нравственного поиска человек ничего не принимает на веру, любая «правда» проверяется им самостоятельно – только выстраданная истина имеет для человека ценность. Именно поэтому идейно-нравственные искания героев носят неслучайный, напряженный характер, часто связаны с душевными драмами, страданиями, трагизмом. Вырабатывая собственную жизненную позицию и систему идейно-нравственных ценностей, человек тем самым решает и вопрос о личной нравственной ответственности.

Идейно-нравственный поиск, становление личности проходит в постоянном столкновении ее «правды», жизненной философии, во-первых, с фактами действительности, а во-вторых, с иными «правдами». Человек осмысляет подвижную и противоречивую действительность, постоянно проверяя, насколько верно и нравственно оправданно его отношение к ней, его концепция мира и человека. Иногда нравственный поиск героев становится настолько острым, а внутренние противоречия – настолько напряженными и плохо поддающимися разрешению, что герой совершает тот или иной поступок не ради его практического смысла, а с единственной целью проверить свои теории практикой, провести своего рода эксперимент, который дал бы ответ на неразрешимые вопросы.

Идейно-нравственная позиция человека формируется в активном взаимодействии с разными точками зрения на мир, с другими «правдами». Вбирая в себя или оспаривая ту или иную систему жизненных ценностей, личность все более точно и четко определяет «свое», собственную ценностную ориентацию в действительности. Идет постоянная проверка и взаимодействие разных философских и моральных принципов и подходов к жизни, причем особенностью идейно-нравственной проблематики является то, что чужие точки зрения на мир герой пропускает через себя, через свое сознание: сопоставление разных «правд» – это не внешнее столкновение разных по ценностной ориентации героев (хотя и это тоже), но прежде всего внутренняя работа души и мысли, часто спор с самим собой – внутренний диалог. В результате и та «правда», к которой приходит герой, – это не абстрактная безличная философия, но живое, эмоционально насыщенное, очень личностное и конкретное понимание мира героем.

Философская проблематика. Типология Г.Н. Поспелова завершается романной проблематикой. Однако думается, что четыре выделенных им типа проблематики не могут исчерпать всего проблемного многообразия литературы. По крайней мере, еще один тип необходимо ввести в классификацию. Имеются в виду произведения с так называемой философской проблематикой. Идейный интерес писателей в этом случае направлен на осмысление наиболее общих, универсальных закономерностей бытия общества и

природы как в онтологическом, так и в гносеологическом аспектах. К философской проблематике можно, вне сомнения, отнести драмы У. Шекспира «Гамлет», «Макбет», «Король Лир» и др.

Есть и существенные отличия, касающиеся опять же наиболее принципиальных признаков романной и философской проблематики. Первое состоит в том, что если романную проблематику интересует, может быть, не столько сама истина, сколько процесс **личностного поиска** истины, то философская проблематика берет те или иные точки зрения на мир практически безразлично к их носителям. Если для идейно-нравственной проблематики характерно личностное переживание человеком своей жизненной позиции, то философская проблематика «озабочена», прежде всего, логической и фактической доказательностью своих итоговых выводов. Таким образом, основная проблема романного мышления – проблема личности – практически не ставится в философском типе проблематики; если идейно-нравственная проблематика демонстрирует непосредственную, теснейшую связь человека и «идеи», то философская связывает их лишь в конечном итоге, а иногда такая связь осуществляется и вовсе за пределами произведения – на уровне взаимосвязей «автор–произведение» и «произведение – читатель».

Из сказанного легко можно сделать вывод и о втором принципиальном отличии романной и философской проблематики: последнюю почти не интересует динамика, акцент сделан на статике. Для идейно-нравственной проблематики важен процесс формирования и изменения идейно-нравственных основ человеческой личности, характера; философская проблематика занята установлением, «констатированием» существующих устойчивых закономерностей.

Проблематика многих конкретных произведений часто выступает в своем типологически чистом виде. Но часто встречаются и такие произведения, в которых сочетаются два, реже три или четыре проблемных типа. Так, идейно-нравственная и социокультурная проблематика сочетаются в романах Диккенса. Любопытное и нечастое сочетание национальной и идейно-нравственной проблематики мы встречаем в поэме Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате». Национальная и авантюрная проблематика часто соединяются в романах В. Скотта. Наконец, существуют и произведения, в которых встречается сочетание трех или четырех типов проблематики: таковы романы

Д. Голсуорси «Сага о Форсайтах», У. Фолкнера «Особняк», Т. Драйзера «Американская трагедия», Г. Мелвилла «Моби Дик» и др.

Наличие в содержании произведения разных типов проблематики – один из моментов художественного своеобразия этого произведения. Однако при анализе следует иметь в виду, что не всегда разные типы проблематики существуют в произведении «на равных правах». Все это показывает, что анализ проблемного состава произведения, взаимодействия типов проблематики в системе одного художественного целого должен быть достаточно тонким и диалектичным.

Конкретизация проблематики

После определения типа проблематики в произведении ее необходимо уточнить и конкретизировать. Так, определив проблематику произведения как социокультурную, необходимо затем перейти к более дробному делению и посмотреть, какие именно стороны устойчивого жизненного уклада интересуют писателя. Затем следует переходить уже непосредственно к тем конкретным проблемам, которые ставятся в данном произведении в рамках того или иного типа и подтипа проблематики. При этом существенную помощь оказывает такой важный инструмент анализа, как сравнение, так как именно на уровне проблематики можно выявить неповторимую авторскую индивидуальность и тем самым более тонко и глубоко понять волнующие его вопросы, свойственную ему точку зрения на действительность.

На проблематику каждого данного произведения нужно смотреть максимально непредвзято, стараясь понять, что же в данном случае заставляет автора браться за перо, какими проблемами и вопросами он хочет поделиться с читателем. Именно в области проблематики с автором можно вступать в своеобразный диалог, спорить, соглашаться или не соглашаться, но лишь после того, как есть определенная уверенность в том, что авторскую проблематику мы поняли правильно, не исказили видения автора собственным пристрастным или, еще хуже, предубежденным видением.

Вопросы для самопроверки

1. Что входит в проблематику художественного произведения?
2. В чем заключается смысл романной проблематики?
3. В чем отличие романной и философской проблематики?
4. В чем смысл соединения различной проблематики в одном произведении?

2.4. Идеальный мир

Обыкновенно в качестве третьего структурного компонента содержания наряду с тематикой и проблематикой называют идею. Однако на самом деле завершающий «этаж» содержания не сводится к идее, а оказывается гораздо сложнее, почему мы и вводим термин **«идейный мир»** произведения. В него целесообразно включать, помимо собственно идеи, еще систему авторских оценок, авторский идеал и пафос произведения.

Если тематика – это область отражения реальности, а проблематика – область постановки вопросов, то идейный мир – область художественных решений, это своего рода «завершение» художественного содержания. Это та сфера, где становится ясным авторское отношение к миру и к отдельным его проявлениям, авторская позиция; здесь определенная система ценностей утверждается или отрицается, отвергается автором.

Авторские оценки

Первым и наиболее очевидным проявлением авторской позиции становится система авторских оценок. Любой художественный образ не представляет собой механического копирования, в него вносится активное авторское пристрастно-избирательное отношение к изображенному. Достаточно часто система авторских оценок в литературном произведении понятна без специального анализа.

Однако в реалистических произведениях мы все же чаще встречаемся со сложной авторской оценкой того или иного характера, с оценкой, включающей в себя как положительное, так и отрицательное. Это происходит в силу того, что сами характеры неоднозначны,

содержат в себе противоположные тенденции, которые невозможно оценить только со знаком плюс или минус.

Вместе с тем реалистический характер представляет собой сложное единство, которое не поддается механическому разложению, и часто одна и та же его черта в зависимости от обстоятельств, формы проявления и т.п. поворачивается то своей позитивной, то негативной стороной.

Из вышесказанного ясно, что наличие в произведении сложной, неоднозначной оценки характеров и ситуаций – качественно особый случай, который нельзя свести к комбинации положительной и отрицательной оценок; к этому не следует и стремиться, не смущаясь тем обстоятельством, что тот или иной герой, с точки зрения авторской оценки, останется «неясным» – это нормально и естественно, как нормальны и естественны сложные оценки людей и явлений в самой действительности.

Авторский идеал

Основанием для системы авторских оценок служит авторский идеал – представление писателя о высшей норме человеческих отношений, о человеке, воплощающем мечты автора о том, какой должна быть личность. Следует отметить, что авторский идеал лишь в редких случаях воплощается в произведении прямо и непосредственно,

Гораздо чаще авторский идеал как часть идейного мира произведения читателю приходится «реконструировать», сопоставляя положительные и отрицательные оценки, поскольку далеко не каждый положительный герой и есть авторский идеал. Это обстоятельство следует непременно иметь в виду при анализе идейного мира произведения – «положительно оцениваемый» еще не значит автоматически «идеальный».

Художественная идея

Следующей составляющей идейного мира произведения является художественная идея – главная обобщающая мысль или система таких мыслей (в последнем случае иногда говорят об идейном

звучании произведения). Иногда идея или одна из идей непосредственно формулируется самим автором в тексте произведения, например, Фауст у Гете говорит в конце произведения: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идет за них на бой», Э. Хемингуэй приводит в качестве эпиграфа к роману «По ком звонит колокол» следующие слова из Джона Донна, выражающие ключевой смысл романа: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смочит край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Такой всеобъемлющей идеей «заряжены» слова героя романа Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» Холдена Колфилда «Я себе представляю, как маленькие ребятки играют в огромном поле ржи. Тысячи малышей, а кругом ни души, ни одного взрослого, кроме меня... И мое дело ловить ребятшек, чтобы они не сорвались в пропасть».

Однако здесь необходимо быть особенно внимательным и аккуратным при определении идеи: весьма часто персонаж высказывает лишь свои собственные мысли, за которые автор не несет никакой ответственности.

Для правильного понимания художественной идеи и ее значения в идейном мире произведения анализ этой стороны художественного содержания необходимо проводить в тесной связи с анализом других составляющих идейного мира произведения, прежде всего с анализом пафоса, о котором мы будем говорить чуть ниже. В ряде случаев (особенно это касается лирических произведений, хотя и не только их, а вообще всех, отличающихся высоким и ярко выраженным эмоциональным накалом) в рациональном выделении идеи просто нет необходимости, поскольку она практически растворяется в пафосе.

Соотношение темы, проблемы и идеи

Одной из наиболее распространенных практических трудностей, возникающих при анализе содержания, является неразличение или

отождествление темы, проблемы и идеи. Для того чтобы эту трудность преодолеть, необходимо помнить, что художественная логика – это во многом последовательность движения авторской и читательской мысли от темы через проблему к идее. На уровне тематики речь идет исключительно о предмете отражения, о материале для последующей постановки проблемы. В теме еще нет проблемности и оценочности, тема – это своего рода констатация: «автор отразил такие-то и такие-то характеры в таких-то и таких-то ситуациях». Уровень проблематики – это уровень постановки вопросов, обсуждения той или иной системы ценностей, установления значимых связей между явлениями действительности, это та сторона художественного содержания, где читатель приглашается автором к активному разговору. Наконец, область идей – это область решений и выводов, идея всегда что-то отрицает или утверждает.

Пафос

Последним элементом, входящим в идейный мир произведения, является пафос, который можно определить как ведущий эмоциональный тон произведения, его эмоциональный настрой. Синоним термина «пафос» – выражение «эмоционально-ценностная ориентация». Проанализировать пафос в художественном произведении – значит установить его типологическую разновидность, тип эмоционально-ценностной ориентации, отношения к миру и человеку в мире. К рассмотрению этих типологических разновидностей пафоса мы сейчас и обратимся.

Пафос *эпико-драматический* представляет собой глубокое и несомненное приятие мира в целом и себя в нем, что и составляет сущность эпического мировидения. В то же время это не бездумное приятие безоблачно гармонического мира: бытие осознается в его изначальной и безусловной конфликтности (драматизм), но сама эта конфликтность воспринимается как необходимая и справедливая сторона мира, ибо конфликты возникают и разрешаются, они обеспечивают само существование и диалектическое развитие бытия. Эпико-драматический пафос есть максимальное доверие к объективному миру во всей его реальной многосторонности и противоречивости. Заметим, что этот тип пафоса редко представлен в

литературе, еще реже он выступает в чистом виде. В качестве оснований в целом на эпико-драматическом пафосе произведений можно назвать пьесу Шекспира «Буря» или эпос «Беовульф».

Объективной основой пафоса **героики** служит борьба отдельных личностей или коллективов за осуществление и защиту идеалов, которые обязательно осознаются как возвышенные. При этом действия людей непременно связаны с личным риском, личной опасностью, сопряжены с реальной возможностью утраты человеком каких-то существенных ценностей – вплоть до самой жизни. Еще одно условие проявления героического в действительности – свободная воля и инициатива человека. Идеино-эмоциональное осознание писателем объективно героического приводит к возникновению пафоса героики. Стремление переделать мир, устройство которого кажется несправедливым, или желание отстоять мир идеальный (а также близкий к идеалу и кажущийся таковым) – вот эмоциональная основа героики.

С героикой как пафосом, основанном на возвышенном, соприкасаются другие виды пафоса, имеющие возвышенный характер, и это, прежде всего, трагизм и романтика. **Романтику** роднит с героикой стремление к возвышенному идеалу. Но если героика – сфера активного действия, то романтика – область эмоционального переживания и стремления, не переходящего в действие. Объективной основой романтики становятся такие ситуации в личной и общественной жизни, когда реализация возвышенного идеала либо невозможна в принципе, либо неосуществима в данный исторический момент. Однако на такой объективной основе может возникать не только пафос романтики, но и трагизм, и ирония, и сатира, так что решающим в романтике является все же субъективный момент, момент переживания неустрашимого разрыва между мечтой и реальностью.

Один из частных (и очень распространенных) случаев романтики – мечта о героическом, ориентация на героический идеал при отсутствии возможности претворить его в действительность. Такого рода романтика свойственна, например, молодежи в «спокойные» периоды истории: юношам и девушкам часто кажется, что они «опоздали родиться», чтобы участвовать в крупных исторических событиях. Однако сфера романтики шире этой тяги к героике. Эта эмоционально-ценностная ориентация относит все ценности в область принципиально

недостижимого. Естественный мир романтики – мечта, фантазия, греза, поэтому романтические произведения так часто обращены либо к прошлому, либо к откровенной экзотике, либо к чему-то принципиально не существующему.

Пафос романтики может выступать в литературе и в сочетании с другими видами пафоса, в частности, с иронией, героикой, сатирой.

Пафос **трагизма** – это осознание утраты, причем утраты неоправимой, каких-то важных жизненных ценностей – человеческой жизни, социальной, национальной или личной свободы, возможности личного счастья, ценностей культуры и т.п. Объективной основой трагического литературоведа довольно давно считают неразрешимый характер того или иного жизненного конфликта. В принципе это верно, но не совсем точно, ведь неразрешимость конфликта – вещь, строго говоря, условная и не обязательно трагичная. Первое условие трагического – закономерность этого конфликта, такая ситуация, когда с его неразрешенностью нельзя мириться. Во-вторых, под неразрешимость конфликта мы подразумеваем невозможность его благополучного разрешения – оно непременно связано с жертвами, с гибелью тех или иных бесспорных гуманистических ценностей. Трагедии У. Шекспира – яркое воплощение пафоса трагизма.

В **сентиментальности** – еще одном типе пафоса – мы, как и в романтике, наблюдаем преобладание субъективного над объективным. Сентиментальность в буквальном переводе с французского значит чувствительность; она представляет собой одно из первых проявлений гуманизма, но весьма своеобразного. Сентиментальность как способность «жалеть» весьма часто совмещает в себе субъект и объект (человек жалеет самого себя). Но даже если сентиментальная жалость направлена на явления окружающего мира, в центре всегда остается реагирующая на него личность – умиляющаяся, сострадающая. При этом сочувствие другому в сентиментальности принципиально бездейственно, оно выступает своего рода психологическим заменителем реальной помощи. Сентиментализмом пронизана поэзия представителей Озерной школы.

Переходя к рассмотрению следующих типологических разновидностей пафоса – **юмора и сатиры** – отметим, что они базируются на общей основе комического. Проблемой определения комического и его сущности литературоведы и эстетики занимались

чрезвычайно много, отмечая в основном, что комическое основывается на внутренних противоречиях предмета или явления. Шире объективную основу комического можно обозначить как противоречие идеала и действительности, нормы и реальности. Следует только отметить, что не всегда и не обязательно субъективное осмысление такого противоречия будет происходить в комическом ключе. Есть юмор ситуации и юмор характеров. Иногда они сходятся в одном произведении, например, в рассказах О'Генри.

Сатирическое изображение появляется в произведении в том случае, когда объект сатиры осознается автором как непримиримо противоположный его идеалу, находящийся с ним в антагонистических отношениях. Сатира направлена на те явления, которые активно препятствуют установлению или бытию идеала, а иногда прямо опасны для его существования. Ярким примером сатирического отображения действительности служат произведения У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» и «Книга снобов».

Определенные сложности для типологии вызывает разграничение сатиры и юмора. В широком литературоведческом обиходе эти виды пафоса различаются как, соответственно, «беспощадное высмеивание» и «мягкая насмешка». Это до известной степени верно, но недостаточно, так как здесь фиксируются скорее количественные, чем качественные различия и остается непонятным, почему в одном случае возникает смех уничтожающий, а в другом – наоборот.

Для того чтобы определить качественное своеобразие юмористического пафоса, следует учесть, что юмор является выражением в принципе иной ценностной ориентации, чем сатира. В известном смысле он прямо противопоставлен им по исходным установкам.

Бескомпромиссность суждений о предмете осмеяния, откровенная тенденциозность – присущий именно сатире способ выражения авторской индивидуальности, стремящийся установить непроходимую границу между собственным миром и предметом обличения. В юморе соотношение объекта и субъекта иное, иное и отношение к жизненным противоречиям, несоответствиям. Юмор преодолевает объективный комизм действительности (присущие ей противоречия и несообразности) тем, что принимает их как неизбежную и – более того – необходимую часть жизни, как источник не гнева, а радости и

оптимизма. В отличие от сатиры юмор, прежде всего, не отрицающий, а утверждающий пафос, хотя, разумеется, он вполне может раскрывать и несостоятельность тех или иных явлений, выполняя тем самым отрицающую функцию. Но по отношению к бытию в его цельности юмор утверждает позитивное отношение к жизни.

В отличие от сатиры, субъект юмористического мироощущения не отделяет себя от всего остального мира, а, следовательно, видит недостатки и противоречия не только действительности, но и свои собственные. Умение и готовность посмеяться над самим собой – важнейшая субъективная предпосылка юмора.

Таким образом, юмор в своей глубинной основе есть выражение оптимизма, душевного здоровья, приятия жизни – не случайно часто говорят о жизнеутверждающем юморе. Таковы рассказы О' Генри, С. Леккока, произведения М. Твена.

Юмором обычно завершают рассмотрение разновидностей пафоса, однако представляется необходимым ввести в эту типологию еще одну его разновидность – **иронию**. Ироническое видение мира отличается глубоким своеобразием. Главная субъективная основа иронии – скептицизм, которого юмор и сатира обыкновенно лишены.

Помимо субъективной, у иронии как пафоса есть и объективная специфика. В отличие от всех других видов пафоса, она направлена не на предметы и явления действительности как таковые, а на их идейное или эмоциональное осмысление в той или иной философской, этической, художественной системе. Пафос иронии в том, что она «не согласна» с той или иной оценкой (чаще – высокой) характера, или ситуации, или жизни в целом.

Ирония базируется на несоответствии между явлением и суждением о нем, насмешливо-скептически развенчивая это суждение, но не в пользу суждения противоположного, в чем состоит отличие иронии от любого другого пафоса, сочетающего в себе отрицание с утверждением противоположного.

Из сказанного ясно, что ирония занимает исключительное место среди других идейно-эмоциональных ориентаций, поскольку она универсально им противопоставлена – особенно это касается видов пафоса, основанных на возвышенном.

Завершив рассмотрение разных сторон **художественного содержания**, перейдем к анализу **художественной формы**, которая

также имеет сложный состав и структуру. В художественной форме мы будем различать три структурных уровня: изображенный мир, художественную речь и композицию. В принципе безразлично, с какой из сторон художественной формы начинать анализ, надо лишь учитывать, что все три стороны взаимосвязаны и все вместе создают эстетическое единство художественной формы, что называется стилем.

Вопросы для самопроверки

1. Что включает в себя идейный мир произведения?
2. Почему основанием для системы авторских оценок служит авторский идеал?
3. Как соотносятся тема, проблема и идея?
4. Что отражает пафос?
5. В чем разница между романтикой и героикой?
6. В чем отличие юмора от сатиры?

2.5. Изображенный мир

Начнем со свойств изображенного мира. Под изображенным миром в художественном произведении бы модель мира реального. Эта модель в произведениях каждого писателя своеобразна; изображенные миры в разных художественных произведениях чрезвычайно разнообразны и могут в большей или меньшей степени быть похожими на мир реальный. Но в любом случае следует помнить, что перед нами созданная писателем художественная реальность, не тождественная реальности первичной.

Художественные детали

Картина изображенного мира складывается из отдельных **художественных деталей**. Под художественной деталью понимается мельчайшая изобразительная или выразительная художественная подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельная вещь, поступок, психологическое движение и т.п. Будучи элементом

художественного целого, деталь сама по себе является мельчайшим образом или микрообразом. В то же время деталь практически всегда составляет часть более крупного образа; его образуют детали, складываясь в «блоки».

Для удобства анализа художественные детали можно подразделить на несколько групп. В первую очередь выделяются детали **внешние** и **психологические**. Внешние детали, как легко догадаться из их названия, рисуют нам внешнее, предметное бытие людей, их наружность и среду обитания.

Внешние детали, в свою очередь, подразделяются на **портретные, пейзажные и вещные**.

Психологические детали рисуют нам внутренний мир человека, это отдельные душевные движения: мысли, чувства, переживания, желания и т.п.

Внешние и психологические детали не разделены непроходимой границей. Так, внешняя деталь становится психологической, если передает, выражает те или иные душевные движения (в таком случае мы говорим о психологическом портрете) или включается в ход размышлений и переживаний героя (например, платок Дездемоны в трагедии У. Шекспира «Отелло»).

По характеру художественного воздействия различаются **детали-подробности** и **детали-символы**. Подробности действуют в массе, описывая предмет или явление со всех мыслимых сторон, символическая деталь единична, старается схватить сущность явления разом, выделяя в ней главное. Деталь-подробность создает также особую убедительность в описаниях предметного мира. С помощью детали-подробности передаются и сложные психологические состояния, здесь этот принцип использования детали незаменим. Символическая же деталь имеет свои преимущества, в ней удобно выражать общее впечатление о предмете или явлении, с ее помощью хорошо улавливается общий психологический тон. Деталь-символ часто с большой ясностью передает и авторское отношение к изображаемому – таково, например, кольцо в трилогии Д. Толкиена «Властелин колец».

Перейдем теперь к конкретному рассмотрению разновидностей художественных деталей.

Портрет

Под литературным портретом понимается изображение в художественном произведении всей внешности человека, включая и лицо, и телосложение, и одежду, и манеру поведения, и жестикуляцию, и мимику. С портрета обыкновенно начинается знакомство читателя с персонажем. Всякий портрет в той или иной степени характерологичен – это значит, что по внешним чертам мы можем хотя бы бегло и приблизительно судить о характере человека. При этом портрет может быть снабжен авторским комментарием, раскрывающим связи портрета и характера, а может действовать сам по себе. В этом случае автор словно полагается на читателя, что выводы о характере человека он сделает сам. Такой портрет требует более пристального внимания. Вообще полноценное восприятие портрета требует усиленной работы воображения, так как читатель должен по словесному описанию представить себе зримый образ.

Наиболее простой и вместе с тем наиболее часто применяющейся формой портретной характеристики выступает **портретное описание**. В нем последовательно, с разной степенью полноты, дается своего рода перечень портретных деталей, иногда с обобщающим выводом или авторским комментарием относительно характера персонажа, проявившегося в портрете; иногда с особым подчеркиванием одной-двух ведущих деталей.

Другим, более сложным видом портретной характеристики является **портрет-сравнение**. В нем важно уже не только помочь читателю более ясно представить себе внешность героя, но и создать у него определенное впечатление от человека, его внешности.

Наконец, самой сложной разновидностью портрета является **портрет-впечатление**. Своеобразие его состоит в том, что портретных черт и деталей здесь как таковых нет вообще, остается только впечатление, производимое внешностью героя на стороннего наблюдателя или на кого-нибудь из персонажей произведения. Нарисовать иллюстрацию по подобной портретной характеристике практически невозможно, но писателю и не нужно, чтобы читатель наглядно представлял себе все портретные черты героя, важно, что достигнуто определенное эмоциональное впечатление от его внешности и достаточно легко сделать заключение о его характере.

Портретом-впечатлением, несущим одновременно и символический смысл вытупает описание портрет Дориана Грея из романа О. Уайльда.

Особо следует сказать о психологическом портрете, рассеяв при этом одно терминологическое недоразумение. Часто в учебной и научной литературе любой портрет называется психологическим на том основании, что он раскрывает черты характера. Но в таком случае следует говорить о характеристическом портрете, а собственно психологический портрет появляется в литературе тогда, когда он начинает выражать то или иное психологическое состояние, которое персонаж испытывает в данный момент, или же смену таких состояний.

Пейзаж

Пейзажем в литературе называется изображение в произведении живой и неживой природы. Далеко не в каждом литературном произведении мы встречаемся с пейзажными зарисовками, но когда они появляются, то, как правило, выполняют существенные функции. Первая и простейшая функция пейзажа – обозначать место действия. Однако как бы проста на первый взгляд эта функция ни была, ее эстетическое воздействие на читателя не следует недооценивать. Зачастую место действия имеет принципиальное для данного произведения значение. Так, например, очень многие романтики использовали в качестве места действия экзотическую природу Востока: яркая, красочная, непривычная, она создавала в произведении романтическую атмосферу исключительного, что и было необходимо.

Пейзаж как место действия важен еще и потому, что оказывает незаметное, но, тем не менее, очень важное воспитывающее влияние на формирование характера. Классические примеры такого рода – Скарлетт О'Хара и ее любовь к родным местам в образе Тары или приверженность к малой родине у героя романа Р. Бредбери «Вино из одуванчиков».

Зачастую отношение к природе показывает нам некоторые существенные стороны характера или мировоззрения персонажа.

Местом действия в литературе нового времени часто становится город. Более того, в последнее время природа как место действия все

больше и больше уступает в этом качестве городу в полном соответствии с тем, что происходит и в реальной жизни. Город как место действия обладает теми же функциями, что и пейзаж. Как и природная среда, город обладает способностью воздействовать на характер и психику людей. Кроме того, у города в любом произведении есть свой неповторимый облик, и это не удивительно, так как каждый писатель не просто создает топографическое место действия, но в соответствии со своими художественными задачами строит определенный образ города.

Говоря о литературном изображении природы, следует сказать еще об одной функции пейзажа, которую можно назвать психологической. С давних пор было подмечено, что определенные состояния природы так или иначе соотносятся с теми или иными человеческими чувствами и переживаниями: солнце – с радостью, дождик – с грустью. При этом настроение персонажа может ему соответствовать, а может и, наоборот, контрастировать с ним.

Мир вещей

Современный человек все больше живет не в окружении природы, а в окружении рукотворных, созданных им предметов, совокупность которых иногда называют «второй природой». Естественно, что мир вещей отражается и в литературе, причем с течением времени приобретает все большую значимость.

Деталь становится способом характеристики человека, выражением его индивидуальности. Особое развитие эта функция вещных деталей получила в реалистической литературе XIX в.

Вещная деталь иногда может чрезвычайно выразительно передавать психологическое состояние персонажа. Вещная деталь обладает способностью одновременно и характеризовать человека, и выражать авторское отношение к персонажу. Примерами таких вещных деталей может служить чайник из повести Д. К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» или трубка Шерлока Холмса.

Изучая мир вещей как таковой, вещное окружение человека, можно многое понять – не о жизни того или иного лица, но об укладе жизни в целом.

Психологизм

При анализе психологических деталей следует обязательно иметь в виду, что в разных произведениях они могут играть принципиально различную роль. В одном случае психологические детали немногочисленны, носят служебный, вспомогательный характер – тогда мы говорим об элементах психологического изображения; их анализом можно, как правило, пренебречь. В другом случае психологическое изображение занимает в тексте существенный объем, обретает относительную самостоятельность и становится чрезвычайно важным для уяснения содержания произведения. В этом случае в произведении возникает особое художественное качество, называемое психологизмом. **Психологизм** – это освоение и изображение средствами художественной литературы внутреннего мира героя: его мыслей, переживаний, желаний, эмоциональных состояний и т.п., причем изображение, отличающееся подробностью и глубиной.

Существуют три основные формы психологического изображения, к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира. Две из этих трех форм были теоретически выделены И.В. Страховым: «Основные формы психологического анализа возможно разделить на изображение характеров «изнутри», – то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; на психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики».

Назовем первую форму психологического изображения прямой, а вторую – косвенной, поскольку в ней мы узнаем о внутреннем мире героя не непосредственно, а через внешние симптомы психологического состояния.

Но у писателя существует еще одна возможность, еще один способ сообщить читателю о мыслях и чувствах персонажа – с помощью называния, предельно краткого обозначения тех процессов, которые протекают во внутреннем мире. Будем называть такой способ суммарно-обозначающим.

Естественно, что каждая форма психологического изображения

обладает разными познавательными, изобразительными и выразительными возможностями. В произведениях писателей, которых мы привычно называем психологами – Голсуорси, Драйзера, Фолкнера и других, – для воплощения душевных движений используются, как правило, все три формы. Но ведущую роль в системе психологизма играет, разумеется, прямая форма – непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека.

Кратко познакомимся теперь с основными *приемами* психологизма, с помощью которых достигается изображение внутреннего мира. Во-первых, повествование о внутренней жизни человека может вестись как от первого, так и от третьего лица, причем первая форма исторически более ранняя. Эти формы обладают разными возможностями. Повествование от первого лица создает большую иллюзию правдоподобия психологической картины, поскольку о себе человек рассказывает сам. В ряде случаев психологическое повествование от первого лица приобретает характер исповеди, что усиливает впечатление. Эта повествовательная форма применяется главным образом тогда, когда в произведении один главный герой, за сознанием и психикой которого следит автор и читатель, а остальные персонажи второстепенны, и их внутренний мир практически не изображается.

Повествование от третьего лица имеет свои преимущества в изображении внутреннего мира. Это именно та художественная форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его наиболее подробно и глубоко. Для автора нет тайн в душе героя – он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Повествователь может прокомментировать самоанализ героя, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не может заметить или в которых не хочет себе признаться.

Одновременно повествователь может психологически интерпретировать внешнее поведение героя, его мимику и пластику и т.п.

Повествование от третьего лица дает широкие возможности для включения в произведение самых разных приемов психологического изображения: в такую повествовательную стихию легко и свободно

вливаются внутренние монологи, публичные исповеди, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т.п.

Повествование от третьего лица наиболее свободно обращается с художественным временем, оно может подолгу останавливаться на анализе скоротечных психологических состояний и очень кратко информировать о длительных периодах, имеющих в произведении, например, характер сюжетных связей. Это дает возможность повышать удельный вес психологического изображения в общей системе повествования, переключать читательский интерес с подробностей событий на подробности чувства. Кроме того, психологическое изображение в этих условиях может достигать максимальной детализации и исчерпывающей полноты: психологическое состояние, которое длится минуты, а то и секунды, может растягиваться в повествовании на несколько страниц.

К приемам психологического изображения относятся **психологический анализ и самоанализ**. Суть обоих приемов в том, что сложные душевные состояния раскладываются на составляющие и тем самым объясняются, становятся ясными для читателя. Психологический анализ применяется в повествовании от третьего лица, самоанализ – в повествовании как от первого, так и от третьего лица.

Важным и часто встречающимся приемом психологизма является **внутренний монолог** – непосредственная фиксация и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи. Используя этот прием, автор словно «подслушивает» мысли героя во всей их естественности, непреднамеренности и необработанности. У психологического процесса своя логика, он прихотлив, и его развитие во многом подчиняется интуиции, иррациональным ассоциациям, немотивированным на первый взгляд сближения представлений и т.п. Все это и отражается во внутренних монологах. Кроме того, внутренний монолог обычно воспроизводит и речевую манеру данного персонажа, и, следовательно, его манеру мышления.

Внутренний монолог, доведенный до своего логического предела, дает уже несколько иной прием психологизма, нечасто употребляющийся в литературе и называемый **поток сознания**.

Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Такой прием характерен для романа Д. Джойса «Улисс».

Отметим еще один прием психологизма, несколько парадоксальный на первый взгляд, – это **прием умолчания**. Он состоит в том, что писатель в какой-то момент вообще ничего не говорит о внутреннем мире героя, заставляя читателя самого производить психологический анализ, намекая на то, что внутренний мир героя, хотя он прямо и не изображается, все-таки достаточно богат и заслуживает внимания. Прием умолчания можно встретить в произведениях Э. Хемингуэя, он служит проявлением его знаменитого принципа «айсберга» писателя.

Наряду с перечисленными приемами психологизма, которые наиболее распространены, писатели иногда используют в своих произведениях специфические средства изображения внутреннего мира такие, как имитация интимных документов (романы в письмах, введение дневниковых записей и т.п.), сны и видения, создание персонажей-двойников и др. Кроме того, как прием психологизма применяются также внешние детали, о чем речь шла выше.

Формы художественной условности

Ранее мы говорили, что художественный мир **условно** подобен первичной реальности. Однако мера и степень условности в разных произведениях различна. В зависимости от степени условности различаются такие свойства изображенного мира, как **жизнеподобие и фантастика**, в которых отражается разная мера отличия изображенного мира от мира реального. Жизнеподобие предполагает «изображение жизни в формах самой жизни», по словам Белинского, то есть без нарушения известных нам физических, психологических, причинно-следственных и иных закономерностей. Фантастика предполагает нарушение этих закономерностей, подчеркнутое неправдоподобие изображенного мира. Стиль фэнтези, который получил чрезвычайное распространение в конце XX в. в англоязычной литературе, служит примером именно такой фантастики.

Функции, формы и приемы фантастики

Основная функция фантастики в художественных произведениях – доводить то или иное явление до логического предела, причем неважно, какое именно явление изображается с помощью фантастики: это может быть этнос, как в образах героев эпоса, философская концепция, как в пьесах Шоу, нравственная коллизия, как в «Повелителе мух» У. Голдинга, или же быт и нравы, как в «Путешествиях Гулливера» Д. Свифта. . В любом случае фантастика позволяет установить в исследуемом явлении его главные черты, причем в максимально заостренной форме, показать, что будет представлять из себя явление в полном своем развитии.

Из этой функции фантастики прямо вытекает другая – прогностическая функция, то есть способность фантастики заглядывать в будущее. На основе тех или иных черт и черточек сегодняшнего дня, которые пока малозаметны или же им не придается серьезного внимания, писатель строит фантастический образ будущего, заставляя читателя представить себе, что будет, если ростки сегодняшних тенденций в жизни человека, общества, человечества разовьются через некоторое время и проявят все свои потенции.

Следующей функцией фантастики выступает выражение разных видов и оттенков комического – юмора, сатиры, иронии. Комическое основывается на несоответствии, несообразности, а фантастика – это и есть несоответствие изображенного в произведении мира миру реальному, а очень часто – и несообразность, нелепость. Наконец, не следует забывать и о такой функции фантастики, как развлекательная. При помощи фантастики повышается напряженность сюжетного действия, создается возможность строить необычный и интересный художественный мир. Тем самым возбуждается читательский интерес и внимание, а интерес читателя к необычному и фантастическому носит устойчивый характер на протяжении веков.

Условно-фантастическая образность реализуется с помощью ряда форм и приемов.

Во-первых, это то, что можно назвать собственно фантастическим – когда писатель вымысливает сущности или свойства, несуществующие в природе. Фантастика этого типа наиболее часто используется в произведениях художественной литературы.

Во-вторых, существует форма иносказательной фантастики, которая основана на реализации в изображенном мире того или иного речевого тропа. Чаще всего эта форма фантастического основана на гиперболе (великаны, богатыри, исполинские животные и т.п.), литоте (карлики, гном, сказочные персонажи героев философской сказки Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и т.п.) и аллегории (басенная образность, где животные, растения, предметы выступают как действующие лица, воплощая в себе ту или иную аллегорию человеческих характеров).

Следующий прием, который мы рассмотрим, это гротеск – соединение фантастического и реального в одном образе, причем для гротеска характерно соединение фантастического не просто с реальным, а с приземленно-бытовым, обыденным.

Наконец, еще одним приемом фантастического является алогизм – нарушение в произведении причинно-следственных связей, необъяснимость, парадоксальность ситуаций, сюжетных ходов, отдельных предметов и т.п.

Свойства изображенного мира

Жизнеподобие и фантастика – основные свойства изображенного мира, так же как психологизм, сюжетность и описательность. Про психологизм мы уже подробно говорили, кратко охарактеризуем теперь **сюжетность и описательность**. Сюжетность выражается в преобладании в произведении событийной динамики. Она связана, как правило, с динамическим сюжетом, который несет существенную содержательную нагрузку, в огромной мере воплощая особенности художественного содержания. При этом статические элементы в произведении – внесюжетные элементы, психологические мотивировки событий и действий и т.п. – сведены к минимуму. Таков роман У. Голдинга «Повелитель мух». Напротив, описательность характеризуется преобладанием в стиле произведения статических моментов, подробной детализацией внешнего мира, акцентов на внешних формах бытия. При описательности сюжет ослаблен, как и психологизм; эти свойства художественной формы начинают играть вспомогательную роль. К описательным романам можно отнести роман

Г. Мелвилла «Моби Дик или белый Кит», где часто наблюдается отход от сюжета, а сам роман получил название «китовой энциклопедии».

Художественное время и художественное пространство

Естественными формами существования изображенного мира (как, впрочем, и мира реального) являются время и пространство. Время и пространство в литературе представляют собой своего рода условность, от характера которой зависят разные формы пространственно-временной организации художественного мира.

Среди других искусств литература наиболее свободно обращается со временем и пространством (конкуренцию в этом отношении может составить лишь искусство кино). В частности, литература может показывать события, происходящие одновременно в разных местах: для этого рассказчику достаточно ввести в повествование формулу «А тем временем там-то происходило то-то» или аналогичную. Так же просто литература переходит из одного временного пласта в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно).

Еще одним важным свойством литературного времени и пространства выступает их дискретность (прерывность). Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература воспроизводит не весь временной поток, а лишь художественно значимые фрагменты, обозначая «пустые» интервалы формулами типа «прошло несколько дней» и т.п. Такая временная дискретность служит мощным средством динамизации сначала сюжета, а впоследствии и психологизма.

Фрагментарность художественного пространства отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти же имеет самостоятельный характер. Так, мгновенная смена пространственно-временных координат, естественная для литературы, делает ненужным описание промежуточного пространства.

Дискретность же собственно пространственных образов состоит в том, что в литературе то или иное место может не описываться во всех деталях, а лишь обозначаться отдельными приметам, наиболее значимыми для автора и имеющими высокую смысловую нагрузку. Остальная же (как правило, большая) часть пространства

«достраивается» в воображении читателя.

Характер условности литературного времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. В лирике эта условность максимальна; в лирических произведениях может, в частности, вообще отсутствовать образ пространства, например, в стихах поэтов Озерной школы. Однако в то же время лирика способна и воспроизводить предметный мир с его пространственными координатами, которые обладают большой художественной значимостью.

С художественным временем лирика обращается так же свободно. Мы часто наблюдаем в ней сложное взаимодействие временных пластов: прошлого и настоящего. В этом плане особенно показательно творчество У. Шекспира, где роль условности, как временной, так и пространственной, весьма велика. Условность драматического времени и пространства связана в основном с ориентацией драмы на театральную постановку. У каждого драматурга свое построение пространственно-временного образа, но общий характер условности остается неизменным.

Наибольшей свободой обращения с художественным временем и пространством обладает эпический род; в нем же наблюдаются и наиболее сложные и интересные эффекты в этой области.

По особенностям художественной условности литературное время и пространство можно разделить на абстрактное и конкретное. Особенно важно это разделение для художественного пространства. Абстрактным будем называть такое пространство, которое обладает высокой степенью условности и которое можно воспринимать как пространство «всеобщее», с координатами «везде» или «нигде». Оно не имеет выраженной характерности и поэтому не оказывает никакого влияния на художественный мир произведения: не определяет характер и поведение человека, не связано с особенностями действия, не задает никакого эмоционального тона и т.п. Так, в пьесах Шекспира место действия либо вообще вымышлено («Двенадцатая ночь», «Буря»), либо не оказывает никакого влияния на характеры и обстоятельства («Гамлет», «Кориолан», «Отелло»). Подобным же образом строится художественное пространство в драматургии классицизма, во многих романтических произведениях (новеллы Э. По), в литературе модернизма (романы С. Кинга, Д. Джойса).

Напротив, пространство конкретное не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но активно влияет на всю структуру произведения. В частности, для английской литературы XIX в. характерна конкретизация пространства, создание образов Ист-Энда Лондона у Ч. Диккенса, провинциальной Англии в произведениях Д. Остин и др.

В XX в. ясно обозначилась еще одна тенденция: своеобразное сочетание в пределах художественного произведения конкретного и абстрактного пространства, их взаимное «перетекание» и взаимодействие. При этом конкретному месту действия придается символический смысл и высокая степень обобщения. Конкретное пространство становится универсальной моделью бытия.

С абстрактным или конкретным пространством обыкновенно связаны и соответствующие свойства художественного времени. Так, абстрактное пространство басни сочетается с абстрактным временем: «Дальше тишина....», и т.п. В данном случае осваиваются наиболее универсальные закономерности человеческой жизни, вневременные и внепространственные. И наоборот: пространственная конкретика обыкновенно дополняется временной.

Формами конкретизации художественного времени выступают, во-первых, «привязка» действия к реальным историческим ориентирам и, во-вторых, точное определение «циклических» временных координат: времен года и времени суток.

Как и локальное пространство, конкретное время может обнаруживать в себе начала времени абсолютного, бесконечного.

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени – по происходящим в нем процессам.

Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями (при этом они могут быть не только внешние, но и внутренние, психологические). Здесь возможны три варианта: средняя, «нормальная» заполненность времени событиями; увеличенная интенсивность времени (возрастает количество событий на единицу времени); уменьшенная интенсивность (насыщенность событиями минимальна).

Повышенная насыщенность художественного пространства сочетается, как правило, с пониженной интенсивностью художественного времени и наоборот: пониженная заполненность пространства – с усиленной насыщенностью времени.

Для литературы как временного (динамического) вида искусства организация художественного времени в принципе более важна, чем организация пространства. Важнейшей проблемой здесь становится соотношение между временем изображенным и временем изображения. Литературное воспроизведение любого процесса или события требует определенного времени, которое, конечно, варьируется в зависимости от индивидуального темпа чтения, но все же обладает некоторой определенностью и так или иначе соотносится с временем протекания изображенного процесса.

Умение определять тип художественного времени в конкретном произведении очень важно. Соотношение времени бессобытийного («нулевого»), хроникально-бытового и событийно-сюжетного во многом определяет темповую организацию произведения, что, в свою очередь, обуславливает характер эстетического восприятия, формирует субъективное читательское время. Так, романы Ч. Диккенса, в которых преобладает бессобытийное и хроникально-бытовое время, создают впечатление медленного темпа и требуют соответствующего «режима чтения» и определенного эмоционального настроя: художественное время неторопливо, таково же должно быть и время восприятия.

Вопросы для самопроверки

1. Что относится к художественным деталям?
2. Каково назначение портрета?
3. Какую роль играет пейзаж в художественном произведении?
4. Почему важен психологизм в художественном произведении?
5. Каковы основные приемы психологизма?
6. Что представляет собой «поток сознания»?
7. В чем заключается основная функция фантастики?
8. Что отражает собой событийная динамика?
9. В чем сущность литературного абстрактного и литературного конкретного времени?

2.6. Художественная речь

Литературный образ может существовать не иначе, как в словесной оболочке. Все детали изображенного мира, о которых шла речь выше, получают художественное бытие, только будучи обозначенными словом. Слово, язык – «первоэлемент» литературы, материальный носитель ее образности. Естественно поэтому, что словесно-речевому строю произведения всегда уделялось и уделяется большое внимание.

Каковы же эти выразительно-изобразительные возможности языка и как их использует литература?

Лексика и стилистика

В первую очередь это лексические и стилистические возможности языка. Для художественной литературы достаточно стилистического выделения трех срезов: нейтральной, сниженной и возвышенной лексики. Употребление слов из последних двух групп придает произведению патетическое либо приземленно-бытовое звучание. Впрочем, при помощи употребления возвышенной лексики может достигаться и заранее рассчитанный комический эффект, когда возвышенные слова употреблены иронически либо когда они не соответствуют ситуации и контексту. Особый эффект производит употребление возвышенной и сниженной лексики в том случае, если в языке то или иное слово входит в синонимический ряд: употребленное в тексте слово словно оттеняется нейтральным синонимом. Особенно это характерно для поэзии.

Заметим, что если возвышенная или сниженная лексика употребляется в речи персонажа, то она, естественно, становится существенной частью его речевой характеристики. Если же в речи повествователя, персонажа или лирического героя преобладает нейтральная лексика и отсутствуют возвышенные и сниженные слова и обороты, то это тоже важный стилистический показатель; он понадобится нам позже, когда мы будем определять типологические свойства художественной речи и ее доминанту.

Для литературоведческого анализа существенно выявление в произведении таких лексических пластов, как архаизмы, историзмы и

неологизмы. Историзмы – это те слова, которые вышли из общего употребления, потому что утратились соответствующие понятия: кибитка, почтмейстер, кафтан и др. Архаизмы – устаревшие слова, вытесненные из живого современного английского языка синонимами. Большинство архаизмов относится к возвышенной лексике и выполняет, следовательно, все ее функции, но кроме этого используется для воссоздания исторического колорита эпохи. Историзмы же в художественной литературе используются исключительно в этой последней функции. Неологизмы – слова, употребленные впервые или недавно вошедшие в национальный язык. Для целей литературоведческого анализа следует строго различать неологизмы общезыковые и авторские. Первые возникают потому, что в жизни общества определилось новое явление, требующее себе обозначения. Общезыковые неологизмы безразличны к стилистике художественного текста и не несут в себе никакой эстетической выразительности. Авторский же неологизм возникает именно из-за потребности найти более выразительное и меткое название для вещи или явления – неважно, старого или нового. Авторские неологизмы могут привиться в языке и стать общезыковыми, а затем и войти в общенациональный язык уже в качестве нормативной лексики. Для литературоведческого анализа, как понятно из вышесказанного, имеют значение только авторские неологизмы.

Интересно использование в художественной литературе слов английского происхождения, которые вошли в русский язык, когда мы имеем дело с переводом художественных произведений. В простейшем случае они обозначают явления и понятия, отсутствующие в русском культурном обиходе, например *ланч*, *фиеста*, *импичмент* и т.п. Считается, что для литературоведческого анализа этот случай не представляет большого интереса, но переводные тексты английской и американской литературы изобилуют такими словами, помогая создать особый колорит изображенного мира.

Из прочих языковых средств, используемых в художественной литературе, следует еще отметить необщепотребительные слова – диалектизмы, профессиональную лексику, жаргонизмы и т.п. Эти слова употребляются в основном в лексиконе героев, дополняя их речевую характеристику.

Тропы

Важнейшую роль в художественной речи играют тропы – **слова и выражения, употребленные не в прямом, а в переносном значении**. Тропы создают в произведении так называемую иносказательную образность, когда образ возникает из сближения одного предмета или явления с другим. В этом и состоит наиболее общая функция всех тропов – отражать в структуре образа способность человека мыслить по аналогии, воплощать, по словам поэта, «сближение вещей далековатых», подчеркивая таким образом единство и целостность окружающего нас мира. При этом художественный эффект тропа, как правило, тем сильнее, чем дальше отстоят друг от друга сближаемые явления.

Для литературоведческого анализа (в отличие от анализа лингвистического) крайне важно различать тропы общеязыковые, то есть те, которые вошли в систему языка и употребляются всеми его носителями, и тропы авторские, которые однократно употреблены писателем или поэтом в данной конкретной ситуации. Только тропы второй группы способны создавать поэтическую образность, первая же группа – тропы общеязыковые – по вполне понятным причинам не должна учитываться в анализе. Общеязыковые тропы от частого и повсеместного употребления «стираются», теряют свою образную выразительность, воспринимаются как штамп и в силу этого функционально тождественны лексике без всякого переносного значения. Правда, надо заметить, что иногда общеязыковой, стершийся троп может быть «освежен» путем переосмысления, введения добавочных значений и т.п. Так, «дождь» в рассказе Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» становится метафорой, поскольку помогает лучше понять внутреннее состояние героев.

Одним из самых распространенных приемов «освежения» общеязыкового тропа является прием его реализации; чаще всего реализуется метафора. При этом троп обрывается подробностями, которые заставляют читателя воспринимать его не в переносном, а в прямом смысле.

В анализе конкретного произведения важно не только и даже не столько разобрать тот или иной троп, сколько оценить, насколько

иносказательная образность характерна для данного произведения или данного писателя, насколько важна она в общей образной системе, в складывании художественного стиля.

Существует довольно большое количество разновидностей тропов; мы перечислим здесь важнейшие без определений и примеров. Итак, к тропам относятся: сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, литота, аллегория, символ, ирония (не следует путать с типологической разновидностью пафоса), оксиморон (или оксюморон), перифраз и др.

Синтаксис и интонация

Еще одним важным языковым средством художественной литературы считается синтаксическая выразительность. Почему так важен для художественного произведения его поэтический синтаксис, вплоть до длины фразы и расположения слов в ней? Первоначально искусство слова существовало не в печатном тексте, а в форме устного рассказа, повествования, песни и т.д. Метафорично выражаясь, «литература очень хорошо помнит о своем происхождении из звучащего слова и никогда не порывает с ним». В отличие от других видов письменной речи (научной, деловой и т.п.), литературная речь есть речь потенциально звучащая. Поэтому художественный текст нельзя просто пробежать глазами, фиксируя смысл; его надо хотя бы мысленно слышать – без этого теряется очень многое: может утрачиваться какая-то сторона смысла (чаще всего в таких случаях ускользает эмоциональная тональность), обедняется представление о художественном своеобразии, да и удовольствие от чтения художественных произведений «по диагонали» во многом уменьшается, а то и вовсе пропадает. Вот поэтому в художественном произведении так важен синтаксис: в нем воплощаются, опредмечиваются живые **интонации** звучащего слова. Недаром многие писатели стремились к музыкальности своей фразы.

Если синтаксическое построение так важно в речи повествователя, то еще важнее оно в речи персонажа. В романе

С. Моэма «Луна и Грош» неоднократно упоминается скучная речь Стрикленда, которая, тем не менее, добавляет колоритные краски к описанию героя произведения.

Манера построения фразы зачастую становится стилистическим признаком, по которому легко опознать писателя даже в небольшом отрывке текста.

Кроме индивидуальных синтаксических приемов, которые применяются писателями, существует набор так называемых синтаксических фигур – устойчивых приемов синтаксического построения той или иной части текста. Все они имеют функцию повысить выразительность текста и усилить эмоциональное воздействие на читателя. Итак, к важнейшим синтаксическим фигурам относят эпитет, различные виды повторов, антитеза, восклицание, риторический вопрос, риторическое обращение, градация, бессоюзие, многосоюзие, эллипсис, инверсия и др.

Темпоритм. Стих и проза

С интонационно-синтаксическим строем художественной речи связана также ее ритмическая и темповая организация. Наибольшей мерой ритмичности отличается, разумеется, стихотворная речь. С очень давних пор люди заметили, что слова, сложенные в стройные стихотворные строки, легче запоминаются (что было немаловажным, когда искусство слова бытовало только в своем устном варианте), легче воспринимаются, а главное, становятся красивыми и приобретают особое воздействие на слушателя. Две последние функции остались ведущими для стихотворной речи и в современности: придавать художественному тексту эстетическое совершенство и усиливать эмоциональное воздействие на читателя.

В стихах ритмичность достигается за счет равномерного чередования речевых элементов – стихотворных строк, пауз, ударных и безударных слогов и т.д. Конкретная ритмическая организация стиха во многом зависит от системы стихосложения, а та, в свою очередь, от особенностей национального языка.

Стих есть ритмически упорядоченная, ритмически организованная речь. Однако свой ритм, иногда более, иногда менее ощутимый, есть и

в прозе, хотя там он не подчинен строгому ритмическому канону – метру. Достигается ритмичность в прозе, прежде всего, за счет приблизительной соразмерности колонов, что связано с интонационно-синтаксической структурой текста, а также с различного рода ритмическими повторами.

Не менее чем ритмическая, важна и темповая организация художественного текста; впрочем, на практике эти две стороны художественного синтаксиса настолько неотрывны друг от друга, что иногда говорят о **темпоритме** произведения. Темпоритм имеет своей функцией, прежде всего, создание определенной эмоциональной атмосферы в произведении. Разные типы темповой и ритмической организации прямо и непосредственно воплощают в себе определенные эмоциональные состояния и обладают способностью с необходимостью вызывать именно эти эмоции в сознании читателя, слушателя, зрителя; в таких искусствах, как музыка или танец, эта закономерность видна очень ясно. Прослеживается она и в художественной литературе.

Роль особого, плавного, размеренного построения фразы в создании эмоционального колорита сцены очевидна, она ощущается без всякого анализа. Торжественный и возвышенный строй мыслей героя представлен здесь с помощью темповой и ритмической организации текста буквально с физической ощутимостью. Так происходит, когда мы читаем поэму Э. По «Ворон». Если сказать об этом иначе – короткими фразами, например, – тут же пропала бы психологическая атмосфера.

Речевая организация произведения

Таковы основные способы речевой изобразительности и выразительности. Посмотрим теперь, с какими речевыми стихиями мы встречаемся в литературных произведениях. В значительной мере это зависит от рода произведения. Проще всего обстоит дело в лирике: там в каждом отдельном произведении господствует, как правило, одна речевая стихия – речь лирического героя. В драме присутствует речь различных персонажей, часто очень различающихся между собой по своей речевой манере. Наконец, в эпосе мы наблюдаем наиболее сложную картину: к речи персонажей там добавляется речь

повествователя.

Повествование и образ повествователя

Начнем с анализа эпической речи как более сложной. В ней отчетливо выделяются две речевые стихии: речь героев и повествование. (Повествованием в литературоведении принято называть то, что остается от текста эпического произведения, если из него убрать прямую речь героев)

Повествователь – это особый художественный образ, точно так же придуманный писателем, как и все остальные. Как всякий образ, он представляет собой некоторую художественную условность, принадлежность вторичной, художественной реальности. Именно поэтому и недопустимо отождествление повествователя с автором даже в тех случаях, когда они очень близки: автор – реальный живой человек, а повествователь – созданный им образ. Другое дело, что в некоторых случаях повествователь может выражать авторские мысли, эмоции, симпатии и антипатии, давать оценки, совпадающие с авторскими, и т.п. Но так бывает далеко не всегда, и в каждом конкретном случае нужны доказательства близости автора и повествователя; из этого ни в коем случае нельзя исходить как из чего-то само собой разумеющегося.

Образ повествователя – особый образ в структуре произведения. Основное, а зачастую и единственное средство создания этого образа – присущая ему речевая манера, за которой просматривается определенный характер, способ мышления, мировоззрение и т.п.

Существует несколько форм и типов повествования. Две основные повествовательные формы – это повествование от первого и от третьего лица. При этом следует учитывать, что каждая форма может применяться писателями в самых различных целях, но в общем виде можно сказать, что повествование от первого лица усиливает иллюзию достоверности рассказываемого и зачастую акцентирует внимание на образе повествователя; при этом повествовании автор почти всегда «прячется», и его нетождественность повествователю выступает наиболее отчетливо. Повествование же от третьего лица дает автору большую свободу в ведении рассказа, поскольку не связано ни с какими ограничениями; это как бы эстетически

нейтральная форма, которая может быть применена в разных целях. Разновидностью повествования от первого лица является имитация в художественном произведении дневников, писем или иных документов.

Особой формой повествования выступает так называемая несобственно-прямая речь. Это повествование от лица нейтрального, как правило, повествователя, но выдержанное полностью или отчасти в речевой манере героя, не будучи его прямой речью. Писатели новейшего времени особенно часто прибегают к этой форме повествования, желая воссоздать внутренний мир героя, его внутреннюю речь, через которую просматривается определенная манера мышления.

Разделяют персонифицированных и неперсонифицированных повествователей. В первом случае повествователь – одно из действующих лиц произведения, часто он имеет все или некоторые атрибуты литературного персонажа: имя, возраст, наружность, которые так или иначе участвует в действии. Во втором случае повествователь есть фигура максимально условная, он представляет собой субъект повествования и внеположен изображенному в произведении миру. Последний тип часто называют повествователем-наблюдателем, иногда этот тип повествования чрезвычайно похож на повествование от третьего лица.

В зависимости от того, насколько выражена речевая манера повествователя, выделяются несколько типов повествования. Наиболее простой тип так называемое нейтральное повествование, построенное по нормам литературной речи, ведущееся от третьего лица, причем повествователь неперсонифицирован. Повествование выдержано в основном в нейтральной стилистике, а речевая манера деакцентирована. Заметим, что в этом случае можно с наибольшей вероятностью предполагать, что по своей манере мышления и речи, по своей концепции действительности повествователь максимально близок к автору.

Другой тип – повествование, выдержанное в более или менее ярко выраженной речевой манере, с элементами экспрессивной стилистики, со своеобразным синтаксисом и т.п. Если повествователь персонифицирован, то речевая манера повествования обыкновенно так или иначе соотносится с чертами его характера, явленными при помощи других средств и приемов. Такова речь Холдена Колфилда в

романе Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», насыщенная молодежным сленгом, словами-паразитами и др.

Следующий тип – повествование-стилизация с ярко выраженной речевой манерой, в которой обычно нарушаются литературные нормы.

В анализе повествовательной стихии произведения первостепенное внимание необходимо уделять, во-первых, всем видам персонифицированных повествователей, во-вторых, повествователю, обладающему ярко выраженной речевой манерой (третий тип), и в-третьих, такому повествователю, чей образ сливается с образом автора (не с самим автором!).

Речевая характеристика персонажей

Следует предостеречь от смешения понятий при анализе речи героев. Зачастую под речевой характеристикой персонажа подразумевают содержание его высказываний, то есть то, что персонаж говорит, какие мысли и суждения высказывает. На деле же речевая характеристика персонажа – это нечто совсем другое. Как писал Горький, «не всегда важно, что говорят, но всегда важно, как говорят». Речевая характеристика персонажа и создается именно этим «как» – манерой речи, ее стилистической окрашенностью, характером лексики, построением интонационно-синтаксических конструкций и т.п.

Общие свойства художественной речи

Какие же наиболее общие характеристики присущи художественной речи в том или ином произведении? Таких характеристик шесть – три пары. Во-первых, речевая форма произведения может быть **прозаической** или **стихотворной** – это понятно и не требует комментариев. Во-вторых, ее может отличать **монологизм** или **разноречие**. Монологизм предполагает единую речевую манеру для всех героев произведения, совпадающую, как правило, с речевой манерой повествователя. Разноречие представляет собой освоение разнокачественности речевых манер, в нем речевой мир становится объектом художественного изображения. Монологизм как стилевой принцип связан с авторитарной точкой зрения на мир,

разноречие – с вниманием к разнообразным вариантам осмысления действительности, так как в разнокачественности речевых манер отражается разнокачественность мышления о мире. В разноречии целесообразно выделять две разновидности: одна связана с воспроизведением речевых манер разных персонажей как взаимно изолированных и случай, когда речевые манеры разных героев и повествователя определенным образом взаимодействуют, «проникают» друг в друга.

В-третьих, наконец, речевая форма произведения может характеризоваться **номинативностью** или **риторичностью**. Номинативность предполагает акцент прежде всего на точности художественного слова при использовании нейтральной лексики, простых синтаксических конструкций, отсутствии тропов и т.д. Риторичность, напротив, использует в большом количестве средства лексической выразительности (возвышенную и сниженную лексику, архаизмы и неологизмы и проч.), тропы и синтаксические фигуры: повторы, антитезы, риторические вопросы и обращения и т.п. В номинативности акцентируется прежде всего сам объект изображения, в риторичности – изображающее объект слово.

Рассмотренные свойства называются речевыми **доминантами** произведения.

Вопросы для самопроверки

1. Что отличает язык переведенных текстов английской и американской литературы на русский язык?
2. Что создают в произведении тропы?
3. В чем заключается специфика синтаксической выразительности как языкового средства художественной литературы?
4. Какова функция темпоритма?
5. Какие речевые стихии выделяются в эпическом произведении?
6. Каковы основные характеристики речевой формы произведения?

2.7. Анализ композиции

Общее понятие композиции

Детали изображенного мира и их словесные обозначения в литературном произведении располагаются определенным образом, с особым художественным смыслом. Такое расположение и составляет третью структурную сторону художественной формы. Поэтому главу о композиции мы начнем с ее точной, научной категоризации: **композиция – это состав и определенное расположение частей, элементов и образов произведения в некоторой значимой временной последовательности.** Последовательность эта никогда не бывает случайной и всегда несет содержательную и смысловую нагрузку; она всегда, иначе говоря, функциональна.

В широком смысле слова композиция – это структура художественной формы, и первая ее функция – «держать» элементы целого, делать целое из отдельных частей; без обдуманной и осмысленной композиции невозможно создать полноценное художественное произведение. Вторая функция композиции – самим расположением и соотношением образов произведения выражать некоторый художественный смысл. Как это происходит на практике, мы посмотрим в дальнейшем.

Композиционные приемы

Прежде чем приступить к анализу более глубоких слоев композиции, нам нужно познакомиться с основными композиционными приемами. К ним относятся повтор, усиление, противопоставление и монтаж.

Повтор – один из самых простых и в то же время самых действенных приемов композиции. Он позволяет легко и естественно «закруглить» произведение, придать ему композиционную стройность. Особенно эффектной выглядит так называемая кольцевая композиция, когда устанавливается композиционная перекличка между началом и концом произведения; такая композиция часто несет в себе особый художественный смысл.

Близким к повтору приемом является **усиление**. Этот прием применяется в тех случаях, когда простого повтора недостаточно для

создания художественного эффекта, когда требуется усилить впечатление путем подбора однородных образов или деталей.

Противоположным повтору и усилению приемом выступает **противопоставление**. Из самого названия ясно, что этот композиционный прием основан на антитезе контрастных образов, например, образы Скарлетт О'Хара и Мелани в романе М. Митчелл «Унесенные ветром».

Контаминация, объединение приемов повтора и противопоставления, дает особый композиционный эффект: так называемую зеркальную композицию. Как правило, при зеркальной композиции начальные и конечные образы повторяются с точностью до наоборот. Иногда же они лишь подчеркивают какую-либо важную для автора идею. Например, в романе Т. Драйзера «Американская трагедия» начало и конец зеркальны: автор описывает теплый вечер, привычные события, акцентируя мысль, что «ничего в этом мире не изменилось».

Последний композиционный прием – **монтаж**, при котором два образа, расположенных в произведении рядом, рожают некоторый новый, третий смысл, который появляется именно от их соседства.

Все композиционные приемы могут выполнять в композиции произведения две функции, несколько отличающиеся друг от друга: они могут организовывать либо отдельный небольшой фрагмент текста (на микроуровне), либо весь текст (на макроуровне), становясь в последнем случае **принципом композиции**.

Композиция образной системы

Художественная форма произведения складывается из отдельных образов. Их последовательность и взаимодействие между собой – важный момент, который непременно должен быть проанализирован, без чего зачастую нельзя понять ни оттенки художественного содержания, ни своеобразие воплощающей его формы.

Вообще построение образной системы часто вносит единство и целостность даже в очень разнородные по составу композиционные элементы произведения; в этом состоит одна из функций композиции.

Система персонажей

При анализе эпических и драматических произведений много внимания приходится уделять композиции системы персонажей, то есть действующих лиц произведения (подчеркнем – анализу не самих персонажей, а их взаимных связей и отношений, то есть композиции). Для удобства подхода к этому анализу принято различать персонажей главных, которые в центре сюжета, обладают самостоятельными характерами и прямо связаны со всеми уровнями содержания произведения, и второстепенных, также довольно активно участвующих в сюжете, имеющих собственный характер, но которым уделяется меньше авторского внимания. В ряде случаев их функция – помогать раскрытию образов главных героев и эпизодических, появляющихся в одном-двух эпизодах сюжета, зачастую не имеющих собственного характера и стоящих на периферии авторского внимания; их основная функция – давать в нужный момент толчок сюжетному действию или же оттенять те или иные черты персонажей главных и второстепенных. Казалось бы, очень простое и удобное деление, а между тем на практике оно нередко вызывает недоумение и некоторую путаницу. Категорию персонажа (главный, второстепенный или эпизодический) можно определять по двум различным параметрам. Первый – степень участия в сюжете и, соответственно, объем текста, который этому персонажу отводится. Второй – степень важности данного персонажа для раскрытия сторон художественного содержания.

В некоторых художественных системах мы встречаемся с такой организацией системы персонажей, что вопрос об их разделении на главных, второстепенных и эпизодических теряет всякий содержательный смысл, хотя в ряде случаев и сохраняются различия между отдельными персонажами с точки зрения сюжета и объема текста.

Между персонажами произведения могут возникать довольно сложные композиционные и смысловые взаимоотношения. Наиболее простой и часто встречающийся случай – противопоставление двух образов друг другу. Несколько более сложный случай, когда один персонаж противопоставлен если не всем, то многим. как, например, в трагедии У. Шекспира «Гамлет».

Зачастую композиционная группировка персонажей осуществляется в соответствии с теми темами и проблемами, которые эти персонажи воплощают.

Сюжет и конфликт

Теперь займемся анализом несколько более привычной категории – сюжета и его места в композиции произведения. Прежде всего, уточним термины. Мы будем называть сюжетом систему событий и действий, заключенную в произведении, его событийную цепь, причем именно в той последовательности, в которой она дана нам в произведении. Последнее замечание немаловажно, поскольку довольно часто о событиях рассказывается не в хронологической последовательности, и о том, что произошло раньше, читатель может узнать позже. Если же взять лишь основные, ключевые эпизоды сюжета, безусловно необходимые для его понимания, и расположить их в хронологическом порядке, то мы получим **фабулу** – схему сюжета. Или, как иногда говорят, «выпрямленный сюжет». Фабулы в различных произведениях могут быть весьма схожими между собой, сюжет же всегда неповторимо индивидуален.

Сюжет – это динамическая сторона художественной формы, он предполагает движение, развитие, изменение. В основе же всякого движения, как известно, лежит противоречие, являющееся двигателем развития. Есть такой двигатель и у сюжета это **конфликт** – художественно значимое противоречие. Конфликт – одна из тех категорий, которые словно пронизывают всю структуру художественного произведения. Когда мы говорили о тематике, проблематике и идейном мире, мы тоже пользовались этим термином. Конфликт в произведении существует на разных уровнях. В подавляющем большинстве случаев писатель не выдумывает конфликтов, а черпает их из первичной реальности – так конфликт переходит из самой жизни в область тематики, проблематики, пафоса. Это конфликт на **содержательном** уровне (иногда для его обозначения применяют еще иной термин – «коллизия»). Содержательный конфликт воплощается, как правило, в противоборстве персонажей и в движении сюжета (во всяком случае,

так бывает в эпических и драматических произведениях), хотя есть и внесюжетные способы реализации конфликта. Но нас в данном случае интересует конфликт, воплощающийся в сюжете. Это уже конфликт на уровне формы, воплощающий содержательную коллизию. Так, в «Повелителе мух» резко обозначен конфликт между Ральфом, воплощающим человеческое начало, и группировкой Джека, где ведущей является тенденция разрушения человечности. Разделение содержательного и формального планов в анализе конфликта важно потому, что позволяет раскрыть мастерство писателя в воплощении жизненных коллизий, художественное своеобразие произведения и нетождественность его первичной реальности. У. Голдинг в своем романе делает конфликт двух группировок предельно ощутимым, сталкивая их на узком пространстве воображаемого острова. Каждый из героев преследует свои цели; одновременно конфликт обостряется, поскольку герои сталкиваются по важным для них поводам. Все это делает из довольно абстрактного жизненного конфликта, драматически нейтрального самого по себе, захватывающее противоборство живых конкретных людей, которые волнуются, страдают, ненавидят, переживают и т.п. Художественным, эстетически значимым, конфликт становится только на уровне формы.

На формальном уровне следует различать несколько видов конфликтов. Самый простой – это конфликт между отдельными персонажами и группами персонажей. Более сложный вид конфликта – это противостояние героя и уклада жизни, личности и среды (социальной, бытовой, культурной и т.п.). Отличие от первого вида в том, что герою здесь не противостоит никто конкретно, у него нет противника, с которым можно было бы бороться, которого можно было бы победить, разрешив тем самым конфликт. Так, в « Мартине Идене» Д. Лондона главный герой не вступает в сколько-нибудь существенные противоречия ни с одним персонажем, но сами устойчивые формы американской социальной, бытовой, культурной жизни противостоят потребностям героя, подавляют его жестокостью, приводя к разочарованию и трагедии. Наконец, третий вид конфликта – это конфликт внутренний, психологический, когда герой не в ладу с самим собой, когда он несет в самом себе те или иные противоречия, заключает в себе иногда несовместимые начала, как это, например, выглядит в «Улиссе» Д. Джойса.

Бывает и так, что в произведении мы сталкиваемся не с одним, а с двумя или даже всеми тремя видами конфликтов.

С другой точки зрения можно выделить два типа конфликтов.

Один тип – он называется **локальный** – предполагает принципиальную возможность разрешения при помощи активных действий; обычно герои и предпринимают эти действия по ходу сюжета. Такими конфликтами наполнены романы Ф. Купера.

Второй тип конфликтов – он называется **субстанциальный** – рисует нам устойчиво конфликтное бытие, причем немислимы никакие реальные практические действия, могущие разрешить этот конфликт. Условно этот тип конфликта можно назвать неразрешимым в данный период времени. Таков, в частности, конфликт героя Д. Сэлинджера в повести «Над пропастью во ржи».

Сюжетные элементы

Конфликт развивается по мере движения сюжета. Стадии развития конфликта получили название сюжетных элементов. Это экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Следует обратить особое внимание на то, что выделение этих элементов целесообразно только в связи с конфликтом. Подчеркнем, что решающим для определения элементов сюжета является характер конфликта в каждый данный момент. Итак, **экспозиция** – это часть произведения, как правило, начальная, которая предшествует завязке. Она обыкновенно знакомит нас с действующими лицами, обстоятельствами, местом и временем действия. В экспозиции конфликт еще отсутствует. **Завязка** произведения момент возникновения или обнаружения конфликта. Далее следует **развитие действия**, то есть ряд эпизодов, в которых действующие лица стараются активно разрешить конфликт, но тот тем не менее приобретает все большую и большую остроту и напряженность. Важная черта в мастерстве построения сюжета – так нагнетать перипетии, чтобы не допустить возможности преждевременного разрешения конфликта. Наконец, конфликт доходит до момента, когда противоречия больше не могут существовать в своем прежнем виде и требуют немедленного разрешения, конфликт достигает максимального развития. На эту же точку по замыслу автора

обыкновенно приходится и наибольшее напряжение читательского внимания и интереса. Это **кульминация**. Вслед за кульминацией в непосредственной близости к ней (иногда уже в следующей фразе или эпизоде) следует **развязка** – момент, когда конфликт исчерпывает себя, причем развязка может либо разрешать конфликт, либо наглядно демонстрировать его неразрешимость.

Следует заметить, что определение в тексте сюжетных элементов носит, как правило, формально-технический характер и необходимо для того, чтобы точнее представить себе внешнюю структуру фабулы. Впрочем, в некоторых случаях, о которых речь пойдет ниже, анализ элементов сюжета имеет и содержательный смысл.

В определении элементов сюжета могут встретиться различные сложности, которые необходимо предусмотреть; особенно это касается крупных по объему произведений. Во-первых, в произведении может быть не одна, а несколько сюжетных линий; для каждой из них, как правило, будет иметь место свой набор сюжетных элементов. Во-вторых, в крупном произведении обычно встречается не одна, а несколько кульминаций, после каждой из которых создается видимость ослабления конфликта и действие слегка идет на спад, а затем опять начинает восходящее движение к следующей кульминации. Кульминация в этом случае часто представляет собой мнимое разрешение конфликта, после которого читатель может перевести дух, но тут же новые события приводят к дальнейшему развитию сюжета, оказывается, что конфликт не исчерпан, и т.д. до новой кульминации.

Наконец, следует иметь в виду и такие случаи, когда анализ элементов сюжета либо вовсе невозможен, либо хотя формально и возможен, но практически и содержательно не имеет смысла. А это зависит от того, с каким типом сюжета мы имеем дело.

Типы сюжетов

Существуют сюжеты двух типов. В первом типе развитие действия происходит напряженно и стремительно, в событиях сюжета заключается основной смысл и интерес для читателя, сюжетные элементы четко выражены, а развязка несет огромную содержательную нагрузку. Назовем этот тип сюжета **динамическим**. В другом типе сюжета – назовем его, в противоположность первому,

адинамическим – развитие действия замедлено и не стремится к развязке, события сюжета не заключают в себе особого интереса (у читателя не появляется специфического напряженного ожидания: «А что случится дальше»), элементы сюжета выражены нечетко или вовсе отсутствуют (конфликт при этом воплощается и движется не с помощью сюжетных, а с помощью иных композиционных средств), развязка либо вовсе отсутствует, либо является чисто формальной, в общей композиции произведения много внесюжетных элементов (о них речь пойдет далее), которые часто перемещают на себя центр тяжести читательского внимания. Есть достаточно простой способ проверки, с каким сюжетом имеешь дело: произведения с адинамическим сюжетом можно перечитывать с любого места, для произведений с сюжетом динамическим характерно чтение и перечитывание только от начала до конца. Естественно, что при адинамическом сюжете анализ сюжетных элементов не требуется, а иногда и вовсе невозможен.

Динамические сюжеты, как правило, построены на локальных конфликтах, адинамические – на субстанциальных. Указанная закономерность не имеет характера жесткой стопроцентной зависимости, но все же в большинстве случаев это соотношение между типом конфликта и типом сюжета имеет место.

Сюжет и композиция

Как соотносится сюжет с композицией произведения? Из сказанного выше ясно, что понятие композиции является более широким и универсальным, чем понятие сюжета. Сюжет вписывается в общую композицию произведения, занимая в нем то или иное, более или менее важное место в зависимости от намерений автора. Существует также и внутренняя композиция сюжета, к рассмотрению которой мы сейчас и переходим.

В зависимости от соотношения сюжета и фабулы в конкретном произведении говорят о разных видах и приемах композиции сюжета. Самый простой случай тот, когда события сюжета линейно располагаются в прямой хронологической последовательности без каких-либо изменений. Такую композицию называют еще **прямой** или **фабульной** последовательностью. Более сложен прием, при котором о событии, случившемся раньше остальных, мы узнаем в самом конце

произведения – этот прием называется умолчанием. Прием этот очень эффектен, поскольку позволяет держать читателя в неведении и напряжении до самого конца, а в конце поразить его неожиданностью сюжетного поворота. Благодаря этим свойствам прием умолчания почти всегда используется в произведениях детективного жанра, хотя, разумеется, и не только в них. Другим приемом нарушения хронологии или фабульной последовательности является так называемая **ретроспекция**, когда по ходу развития сюжета автор делает отступления в прошлое, как правило, во время, предшествующее завязке и началу данного произведения. Наконец, фабульная последовательность может быть нарушена таким образом, что разновременные события даются вперемешку; повествование все время возвращается из момента совершающегося действия в разные предыдущие временные пласты, потом опять обращается к настоящему, чтобы тотчас же вернуться в прошлое. Такая композиция сюжета часто мотивирована воспоминаниями героев. Она называется **свободной композицией** и в той или иной мере используется разными писателями довольно часто.

Внесюжетные элементы

Помимо сюжета, в композиции произведения существуют еще и так называемые внесюжетные элементы, которые зачастую бывают не менее, а то и более важны, чем сам сюжет. Если сюжет произведения – это динамическая сторона его композиции, то внесюжетные элементы – статическая; внесюжетными называются такие элементы, которые не продвигают действия вперед, во время которых ничего не случается, а герои остаются в прежних положениях. Различают три основные разновидности внесюжетных элементов: описание, авторские отступления и вставные эпизоды (иначе их называют еще вставными новеллами или вставными сюжетами).

Описание – это литературное изображение внешнего мира (пейзажа, портрета, мира вещей и т.п.) или устойчивого жизненного уклада, то есть тех событий и действий, которые совершаются регулярно, изо дня в день и, следовательно, также не имеют отношения к движению сюжета. Описания наиболее распространенный вид внесюжетных элементов, они присутствуют практически в каждом

эпическом произведении. Такими описаниями изобилуют романы Ч. Диккенса.

Авторские отступления – это более или менее развернутые авторские высказывания философского, лирического, автобиографического и т.п. характера; при этом данные высказывания не характеризуют отдельных персонажей или взаимоотношений между ними. Авторские отступления – необязательный элемент в композиции произведения, но когда они там появляются, они играют, как правило, важнейшую роль и подлежат обязательному анализу.

Наконец, **вставные эпизоды** – это относительно законченные фрагменты действия, в которых участвуют другие персонажи, действие переносится в иное время и место и т.п. Иногда вставные эпизоды начинают играть в произведении даже большую роль, чем основной сюжет.

В некоторых случаях к внесюжетным элементам можно отнести также психологическое изображение, если душевное состояние или размышления героя не являются следствием или причиной сюжетных событий, выключаются из сюжетной линии. Однако, как правило, внутренние монологи и другие формы психологического изображения так или иначе включаются в сюжет, поскольку определяют дальнейшие поступки героя и, следовательно, дальнейшее течение сюжета.

При анализе общей композиции произведения следует в первую очередь определить соотношение сюжета и внесюжетных элементов: что важнее. Исходя из этого можно продолжать анализ в соответствующем направлении.

Наблюдается следующая тенденция: при сюжете динамическом количество и значение внесюжетных элементов падает, при адинамическом, наоборот, возрастает; соответственно в первом случае внимание исследователя при прочих равных направлено на сюжет, во втором – на внесюжетные элементы.

Опорные точки композиции

Композиция любого литературного произведения строится с таким расчетом, чтобы от начала к концу читательское напряжение не ослабевало, а усиливалось. В произведении, небольшом по объему,

композиция чаще всего представляет из себя линейное развитие по возрастающей, устремленное к финалу, концовке, в которой и находится точка наивысшего напряжения. В более крупных по объему произведениях в композиции чередуются подъемы и спады напряжения при общем развитии по восходящей. Точки наибольшего читательского напряжения мы будем называть опорными точками композиции. Их анализ имеет первостепенную важность, так как они не только «ведут» читателя по художественному произведению, но и имеют глубокий содержательный смысл: в опорных точках с наибольшей очевидностью проявляются, выходят наружу, обнажаются пласты содержания, главным образом проблематика и идейный мир. Собственно, и начинать анализ композиции целого произведения необходимо именно с опорных точек, а там уж будет яснее видно, на что еще обратить внимание. Анализ же опорных точек – ключ к пониманию логики композиции, а значит, и всей внутренней логики произведения как целого.

Возникает закономерный вопрос: где искать эти опорные точки, на что обращать внимание? Универсального ответа здесь нет, так как у разных писателей, в разных художественных системах опорные точки могут располагаться в самых разных фрагментах текста, что тесно связано с индивидуальным стилем писателя и системой доминант этого стиля. Однако есть и некоторые общие закономерности, которые позволяют дать определенные практические рекомендации по поводу «местонахождения» опорных точек.

Самый простой случай: опорные точки композиции совпадают с элементами сюжета, прежде всего с кульминацией и развязкой. С этим мы встречаемся тогда, когда динамический сюжет не просто составляет основу композиции произведения, но исчерпывает ее своеобразие. Композиция в этом случае практически не содержит внесюжетных элементов, в минимальной мере пользуется композиционными приемами.

В том случае, если сюжет прослеживает разные повороты внешней судьбы героя при относительной или абсолютной статичности его характера, полезно искать опорные точки в так называемых перипетиях – резких поворотах в судьбе героя. Именно такое построение опорных точек было характерно, например, для приключенческой литературы.

Почти всегда одна из опорных точек приходится на финал произведения (но не обязательно на развязку, которая может не совпадать с финалом!). В небольших, по преимуществу лирических произведениях это, как уже было сказано, зачастую единственная опорная точка, а все предыдущее лишь подводит к ней, повышает напряжение, обеспечивая его «взрыв» в концовке.

В крупных художественных произведениях концовка тоже, как правило, включает в себе одну из опорных точек. Иногда – хотя и не так часто – одна из опорных точек композиции находится, напротив, в самом начале произведения. Опорные точки композиции могут иногда располагаться в начале и конце (чаще) частей, глав, актов и т.п.

Типы композиции

В заключение скажем о тех общих свойствах или типах композиции, в которых воплощается художественное своеобразие произведения. В самом общем виде можно выделить два типа композиции – назовем их условно простым и сложным. В первом случае функция композиции сводится лишь к объединению частей произведения в целое, причем это объединение осуществляется всегда самым простым и естественным путем. В области сюжетосложения это будет прямая хронологическая последовательность событий, в области повествования – единый повествовательный тип на протяжении всего произведения, в области предметных деталей – простой их перечень без выделения особо важных, опорных, символических деталей и т.п.

При сложной композиции в самом построении произведения в порядке сочетания его частей и элементов воплощается особый художественный смысл.

Простой и сложный типы композиции иногда с трудом поддаются выявлению в конкретном художественном произведении, поскольку различия между ними оказываются до определенной степени чисто количественными: мы можем говорить о большей или меньшей сложности композиции того или иного произведения. Существуют, конечно, и чистые типы.

Вопросы для самопроверки

1. В чем заключается функциональность композиции?
2. Почему вопрос об их разделении на главных, второстепенных и эпизодических персонажей иногда теряет содержательный смысл?
3. Что представляет собой система событий и действий, заключенная в произведении?
4. Что скрыто за метафорой «выпрямленный сюжет»?
5. В чем разница между локальным и субстанциальным конфликтами?
6. Что отличает динамический сюжет от адинамического?

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. – М., 1996.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979
4. Введение в литературоведение /Под ред. Т.И.Поспелова. - М., 1988.
5. Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. – М., 1999.
6. Выготский Л.А. Психология искусства. – М., 1968.
7. Гиленсон Б. А. История литературы США. – М., 2003.
8. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. –М., 1991.
9. Давыдова, Т. Т. Теория литературы. – М.: Логос, 2003.
10. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. – 5-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2003.
11. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – М., 1977.
12. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты. Статьи. Эссе. – М., 1987.
13. Зарубежное литературоведение 70-х гг. Направления, тенденции, проблемы. – М., 1984.
14. Каганова С.Л. Обучение анализу поэтического текста: Методическое пособие для учителей-словесников. – М.: ООО ТИД «Русское слово», 2006.
15. Литературный энциклопедический словарь/ Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987.
16. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
17. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. - Л.: Просвещение, 1972.
18. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2001.
19. Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1998.
20. Новиков Л. А.Художественный текст и его анализ.– ЛКИ, 2007.

21. Опыты анализа художественного текста / Составитель Н.А.Шапиро. – М.: МЦНМО, 2008.
22. Пагис Н.А. Чудесный мир английской литературы. – М., 2003.
23. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. – М., 1988.
24. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1972.
25. Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
26. Современное зарубежное литературоведение. (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М., 1996.
27. Станкевич Н.В. Об отношении философии к искусству // Поэзия, проза, статьи, письма. – Воронеж, 1988.
28. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия. / Сост. Н.Д. Тamarченко. – М., 2001.
29. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2002.
30. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – М., 1993.
31. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М.: Академия, 2009.
32. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб., 2000.
33. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М., 1986.
34. Шиллер Ф. О природе наслаждения, доставляемого трагическими предметами. О трагическом искусстве. О возвышенном // Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. – М., 1957.
35. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. – М., 1989.
36. Эсланек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2001.
37. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991.

Глоссарий

Приступая к **анализу художественного произведения**, в первую очередь необходимо обратить внимание на конкретно-исторический контекст произведения в период создания данного художественного произведения. Необходимо при этом различать понятия исторической и историко-литературной обстановки, в последнем случае имеем в виду

- литературные направления эпохи;
- место данного произведения среди произведений других авторов, написанных в этот период;
- творческую историю произведения;
- оценку произведения в критике;
- своеобразие восприятия данного произведения современниками писателя;
- оценку произведения в контексте современного прочтения.

Далее следует обратиться к вопросу об **идейно-художественном единстве произведения, его содержания и формы** (при этом рассматривается план содержания – что хотел сказать автор – и план выражения – как ему удалось это сделать).

Для успешного идейно-художественного анализа произведения важно владение **литературоведческой терминологией**. Предлагаемый глоссарий составлен на основе изложенного выше материала и включает в себя его основные термины и понятия.

Концептуальный уровень художественного произведения (тематика, проблематика, конфликт и пафос)

Тема – это то, о чем идет речь в произведении, основная проблема, поставленная и рассматриваемая автором в произведении, которая объединяет содержание в единое целое; это те типические явления и события реальной жизни, которые отражены в произведении. Созвучна ли тема основным вопросам своего времени? Связано ли с темой название? Каждое явление жизни -- это отдельная тема; совокупность тем - тематика произведения.

Проблема – это та сторона жизни, которая особенно интересует писателя. Одна и та же проблема может послужить основой для постановки разных проблем (проблема социальной несправедливости...). Проблематика – перечень проблем, затронутых в произведении (они могут носить дополнительный характер и подчиняться главной проблеме.)

Идея – что хотел сказать автор; решение писателем главной проблемы или указание пути, которым она может решаться. (Идейный смысл – решение всех проблем – главной и дополнительных – или указание на возможный путь решения.)

Пафос – эмоционально-оценочное отношение писателя к рассказываемому, отличающееся большой силой чувств (м.б. утверждающий, отрицающий, оправдывающий, возвышающий...).

Уровень организации произведения как художественного целого

Композиция – построение литературного произведения; объединяет части произведения в одно целое.

Основные средства композиции:

Сюжет – то, что происходит в произведении; система основных событий и конфликтов.

Конфликт – столкновение характеров и обстоятельств, взглядов и принципов жизни, положенное в основу действия. Конфликт может происходить между личностью и обществом, между персонажами. В сознании героя может быть явным и скрытым. Элементы сюжета отражают степени развития конфликта.

Пролог – своеобразное вступление к произведению, в котором повествуется о событиях прошлого, он эмоционально настраивает читателя на восприятие (встречается редко).

Экспозиция – введение в действие, изображение условий и обстоятельств, предшествовавших непосредственному началу действий (может быть развернутой и нет, цельной и «разорванной»; может располагаться не только в начале, но и в середине, конце произведения); знакомит с персонажами произведения, обстановкой, временем и обстоятельствами действия.

Завязка – начало движения сюжета; то событие, с которого начинается конфликт, развиваются последующие события.

Развитие действия — система событий, которые вытекают из завязки; по ходу развития действия, как правило, конфликт обостряется, а противоречия проявляются все яснее и острее.

Кульминация — момент наивысшего напряжения действия, вершина конфликта, кульминация представляет основную проблему произведения и характеры героев предельно ясно, после нее действие ослабевает.

Развязка — решение изображаемого конфликта или указание на возможные пути его решения. Заключительный момент в развитии действия художественного произведения. Как правило, в ней или разрешается конфликт или демонстрируется его принципиальная неразрешимость.

Эпилог — заключительная часть произведения, в которой обозначается направление дальнейшего развития событий и судеб героев (иногда дается оценка изображенному); это краткий рассказ о том, что произошло с действующими лицами произведения после окончания основного сюжетного действия.

Сюжет может излагаться:

- в прямой хронологической последовательности событий;
- с отступлениями в прошлое — ретроспективами — и «экскурсами» в будущее;
- в преднамеренно измененной последовательности (см. художественное время в произведении).

Несюжетными элементами считаются:

- вставные эпизоды;
- лирические (иначе - авторские) отступления.

Их основная функция — расширять рамки изображаемого, дать возможность автору высказать свои мысли и чувства по поводу различных явлений жизни, которые не связаны напрямую с сюжетом.

В произведении могут отсутствовать отдельные элементы сюжета; иногда сложно разделить эти элементы; иногда встречается несколько сюжетов в одном произведении, иначе, — сюжетных линий. Существуют различные трактовки понятий **«сюжет»** и **«фабула»**:

- 1) сюжет — главный конфликт произведения; фабула — ряд событий, в которых он выражается;
- 2) сюжет — художественный порядок событий; фабула — естественный порядок событий

Композиционные принципы и элементы:

Ведущий композиционный принцип (композиция многоплановая, линейная, кольцевая, «нитка с бусами»; в хронологии событий или нет...).

Дополнительные средства композиции:

- лирические отступления – формы раскрытия и передачи чувств и мыслей писателя по поводу изображенного (выражают отношение автора к персонажам, к изображаемой жизни, могут представлять собой размышления по какому-либо поводу или объяснение своей цели, позиции);
- вводные (вставные) эпизоды (не связанные непосредственно с сюжетом произведения);
 - художественные предварения – изображение сцен, которые как бы предсказывают, предваряют дальнейшее развитие событий;
 - художественное обрамление – сцены, которые начинают и заканчивают событие или произведение, дополняя его, придавая дополнительный смысл;
 - композиционные приемы – внутренние монологи, дневник и др.

Уровень внутренней формы произведения

Субъектная организация повествования. Повествование может быть личное: от лица лирического героя (исповедь), от лица героя-рассказчика, и безличное (от лица повествователя).

Художественный образ человека – рассматриваются типические явления жизни, нашедшие отражение в этом образе; индивидуальные черты, присущие персонажу; раскрывается своеобразие созданного образа человека:

- внешние черты – лицо, фигура, костюм;
- характер персонажа – он раскрывается в поступках, в отношении к другим людям, проявляется в портрете, в описаниях чувств героя, в его речи, а также в изображении условий, в которых живет и действует персонаж;
- изображение природы, помогающее лучше понять мысли и чувства персонажа;

- изображение социальной среды, общества, в котором живет и действует персонаж;

- наличие или отсутствие прототипа.

Основные приемы создания образа-персонажа:

- характеристика героя через его действия и поступки (в системе сюжета);

- портрет, портретная характеристика героя (часто выражает авторское отношение к персонажу);

- прямая авторская характеристика;

- психологический анализ — подробное, в деталях воссоздание чувств, мыслей, побуждений — внутреннего мира персонажа; здесь особое значение имеет изображение «диалектики души», т.е. движения внутренней жизни героя;

- характеристика героя другими действующими лицами;

- художественная деталь — описание предметов и явлений окружающей персонажа действительности (детали, в которых отражается широкое обобщение, могут выступать как детали-символы).

Виды образов-персонажей:

- лирические — в том случае, если писатель изображает только чувства и мысли героя, не упоминая о событиях его жизни, поступках героя (встречается преимущественно в поэзии);

- драматические — в том случае, если возникает впечатление, что герои действуют «сами», «без помощи автора», т.е. автор использует для характеристики персонажей прием самораскрытия, самохарактеристики (встречаются преимущественно в драматических произведениях);

- эпические — автор-повествователь или рассказчик последовательно описывает героев, их поступки, характеры, внешность, обстановку, в которой они живут, отношения с окружающими (встречаются в романах-эпопеях, повестях, рассказах, новеллах, очерках).

Система образов-персонажей;

Отдельные образы могут быть объединены в группы (группировка образов), их взаимодействие помогает полнее представить и раскрыть каждое действующее лицо, а через них — тематику и идейный смысл произведения.

Все эти группы объединяются в общество, изображенное в произведении (многоплановое или одноплановое с социальной, этнической и т.п. точки зрения).

Художественное пространство и художественное время (хронотоп) – пространство и время, изображенное автором.

Художественное пространство может быть условным и конкретным; сжатым и объемным.

Художественное время может быть соотношенным с историческим или нет, прерывистым и непрерывным, в хронологии событий (время эпическое) или хронологии внутренних душевных процессов персонажей (время лирическое), длительным или мгновенным, конечным или бесконечным, замкнутым (т.е. только в пределах сюжета, вне исторического времени) и открытым (на фоне определенной исторической эпохи).

Позиция автора и способы ее выражения:

- авторские оценки: прямые и косвенные.
- способ создания художественных образов: повествование (изображение происходящих в произведении событий), описание (последовательное перечисление отдельных признаков, черт, свойств и явлений), формы устной речи (диалог, монолог).
 - место и значение художественной детали (художественная подробность, усиливающая представление о целом).
 - уровень внешней формы. Речевая и ритмомелодическая организация художественного текста.
 - речь персонажей - выразительная или нет, выступающая как средство типизации; индивидуальные особенности речи; раскрывает –ракетр и помогает понять отношение автора.
 - речь повествователя - оценка событий и их участников
 - своеобразие словопользования общенародного языка (активность включения синонимов, антонимов, омонимов, архаизмов, неологизмов, диалектизмов, варваризмов, профессионализмов).
 - приемы образности (тропы - использование слов в переносном значении) - простейшие (эпитет и сравнение) и сложные (метафора, олицетворение, аллегория, литота, перифраз).

Поэтическая лексика

Необходимо выяснить активность использования отдельных групп слов общеупотребительной лексики – синонимов, антонимов, архаизмов, неологизмов, выяснить меру близости поэтического языка с разговорным, определить своеобразие и активность использования тропов;

эпитет – художественное определение;

сравнение – сопоставление двух предметов или явлений с целью пояснить один из них при помощи другого;

аллегория (иносказание) – изображение отвлеченного понятия или явления через конкретные предметы и образы;

ирония – скрытая насмешка;

гипербола – художественное преувеличение, используемое, чтобы усилить впечатление;

литота – художественное преуменьшение;

олицетворение – изображение неодушевленных предметов, при котором они наделяются свойствами живых существ – даром речи, способностью мыслить и чувствовать;

метафора – скрытое сравнение, построенное на сходстве или контрасте явлений, в котором слово «как», «как будто», «словно» отсутствуют, но подразумеваются.

Поэтический синтаксис – (синтаксические приемы или фигуры поэтической речи):

- риторические вопросы, обращения, восклицания усиливают внимание читателя, не требуя от него ответа;

- повторы – неоднократное повторение одних и тех же слов или выражений;

- антитезы – противопоставления;

Поэтическая фонетика

Использование звукоподражаний, звукозаписи - звуковых повторов, создающих своеобразный звуковой «рисунок» речи.)

- **аллитерация** – повторение согласных звуков;

- **ассонанс** – повторение гласных звуков.

Приложения

Приложение 1

Алгоритм анализа изображенного мира в произведении

1. Для изображенного мира существенны:
 - 1.1. сюжетность,
 - 1.2. описательность,
 - 1.2.1. нужно проанализировать:
 - а) портреты,
 - б) пейзажи,
 - в) мир вещей,
 - 1.3. психологизм,
 - 1.3.1. нужно проанализировать:
 - а) формы и приемы психологизма,
 - б) функции психологизма.
 2. Для изображенного мира существенно
 - 2.1. жизнеподобие,
 - 2.1.1. определить функции жизнеподобия,
 - 2.2. фантастика,
 - 2.2.1. нужно проанализировать:
 - а) тип фантастической образности,
 - б) формы и приемы фантастики,
 - в) функции фантастики.
 3. Какой тип художественных деталей преобладает:
 - 3.1. детали-подробности
 - 3.1.1. нужно проанализировать на одном-двух примерах художественные особенности, характер эмоционального воздействия и функции деталей-подробностей,
 - 3.2. детали-символы
 - 3.2.1. нужно проанализировать на одном-двух примерах художественные особенности, характер эмоционального воздействия и функции деталей-символов.
 4. Время и пространство в произведении характеризуются
 - 4.1. конкретностью,
 - 4.1.1. нужно проанализировать художественное воздействие и функции конкретного пространства и времени,

4.2. абстрактностью

4.2.1. нужно проанализировать художественное воздействие и функции абстрактного пространства и времени,

4.3. абстрактность и конкретность времени и пространства сочетаются в художественном образе,

4.3.1. нужно проанализировать художественное воздействие и функции такого сочетания.

Приложение 2

Схема анализа эпического произведения

1. История создания.
2. Тематика.
3. Проблематика.
4. Идеиная направленность произведения и его эмоциональный пафос.
5. Жанровое своеобразие.
6. Основные художественные образы в их системе и внутренних связях.
7. Центральные персонажи.
8. Сюжет и особенности строения конфликта.
9. Пейзаж, портрет, диалоги и монологи персонажей, интерьер, обстановка действия.
10. Речевой строй произведения (авторское описание, повествование, отступления, рассуждения).
11. Композиция сюжета и отдельных образов, а также общая архитектоника произведения.
12. Место произведения в творчестве писателя.
13. Место произведения в истории мировой литературы.

Приложение 3

План разбора лирического стихотворения

- I. Дата написания.
- II. Реально-биографический и фактический комментарий.
- III. Жанровое своеобразие.
- IV. Идейное содержание:
 1. Ведущая тема.
 2. Основная мысль.
 3. Эмоциональная окраска чувств, выраженных в стихотворении в их динамике или статике.
 4. Внешнее впечатление и внутренняя реакция на него.
 5. Преобладание общественных или личных интонаций.
- V. Структура стихотворения:
 1. Сопоставление и развитие основных словесных образов:
 - а) по сходству;
 - б) по контрасту;
 - в) по смежности;
 - г) по ассоциации;
 - д) по умозаключению.
 2. Основные изобразительные средства иносказания, используемые автором: метафора, метонимия, сравнение, аллегория, символ, гиперболы, литота, ирония (как троп), сарказм, перифраза.
 3. Речевые особенности в плане интонационно-синтаксических фигур: эпитет, повтор, антитеза, инверсия, эллипс, параллелизм, риторический вопрос, обращение и восклицание.
 4. Основные особенности ритмики:
 - а) тоника, силлабика, силлабо-тоника, дольник, свободный стих;
 - б) ямб, хорей, пиррихий, спондей, дактиль, амфибрахий, анапест.
 5. Рифма (мужская, женская, дактилическая, точная, неточная, богатая; простая, составная) и способы рифмовки (парная, перекрестная, кольцевая), игра рифм.
 6. Строфика (двустихье, трехстишие, пятистишие, катрен, секстина, септима, октава, сонет, Онегинская строфа).
 7. Эвфония (благозвучье) и звукозапись (аллитерация, ассонанс), другие виды звуковой инструментальности.

Приложение 4

План анализа драматического произведения

1. История создания.
2. Тема, проблематика, идеи.
3. Сюжет и его композиция. Этапы развития драматургического конфликта.
4. Действующие лица:
 - а) основные сценические персонажи;
 - б) второстепенные сценические персонажи;
 - в) внесценические персонажи.
5. Жанр.
6. Художественные особенности.
7. Место произведения в творчестве драматурга.
8. Место произведения в отечественной и зарубежной драматургии.

Приложение 5

Примерный план характеристики художественного образа персонажа

Вступление. Место персонажа в системе образов произведения.

Главная часть. Характеристика персонажа как определенного социального типа.

1. Социальное и материальное положение.
2. Внешний облик.
3. Своеобразие мировосприятия и мировоззрения, круг умственных интересов, склонностей и привычек:
 - а) характер деятельности и основных жизненных устремлений;
 - б) влияние на окружающих (основная сфера, виды и типы воздействия).
4. Область чувств:
 - а) тип отношения к окружающим;
 - б) особенности внутренних переживаний.
5. Авторское отношение к персонажу.
6. Какие черты личности героя выявляются в произведении:

- а) с помощью портрета;
- б) в авторской характеристике;
- в) через характеристику других действующих лиц;
- г) с помощью предыстории или биографии;
- д) через цепь поступков;
- е) в речевой характеристике;
- ж) через "соседство" с другими персонажами;
- з) через окружающую обстановку.

Заключение. Какая общественная проблема привела автора к созданию данного образа.

Приложение 6

Общий план ответа на вопрос о значении творчества писателя

- A. Место писателя в развитии русской литературы.
- Б. Место писателя в развитии европейской (мировой) литературы.
 - 1. Основные проблемы эпохи и отношение к ним писателя.
 - 2. Традиции и новаторство писателя в области:
 - а) идей;
 - б) тематики, проблематики;
 - в) творческого метода и стиля;
 - г) жанра;
 - д) речевого стиля.
- В. Оценка творчества писателя классиками литературы, критики.

Приложение 7

Как вести краткую запись о прочитанных книгах

1. Автор. Даты жизни. Общественная среда, в которой формировалось его мировоззрение.
2. Точное название произведения. Даты его создания и появления в печати.

3. Время, изображенное в произведении, и место происходящих основных событий. Общественная среда, представители которой выводятся автором в произведении (аристократия, городская буржуазия, интеллигенция, рабочие, фермеры, богема и др.).

4. Эпоха. Характеристика времени, в которое написано произведение (экономические и общественно-политические интересы и стремления современников).

5. Краткий план содержания.

Приложение 8

Схема анализа проблематики произведений

1. Определите тип проблематики (с краткой аргументацией). Если в произведении не один, а несколько типов, проанализируйте их взаимодействие.

2. Сформулируйте ведущую проблему.

3. Расскажите (устно или письменно) о проблематике данного произведения

4. Сравните проблематику данного произведения с проблематикой двух-трех других произведений, схожих или контрастных.

5. Подведите итог и сделайте общий вывод.

Приложение 9.

Алгоритм анализа композиции произведений

1. Определение типа композиции (с кратким обоснованием).

1.1. Простой тип.

1.2. Сложный тип.

1.2.1. Показать художественные эффекты, достигаемые при помощи сложной композиции.

1.2.2. Определить функцию сложной композиции (какие аспекты

содержания она воплощает).

2. Определить опорные точки композиции.

3. Проанализировать действие композиционных приемов (повтор, усиление, противопоставление, монтаж).

3.1. На макроуровне.

3.2. На микроуровне.

4. Проанализировать композицию образной системы.

5. Определить род произведения.

5.1. Лирическое произведение – анализ закончен.

5.2. Эпическое, лиро-эпическое или драматическое произведение

– продолжение анализа.

6. Анализ сюжета.

6.1. Определение типа сюжета.

6.1.1. Сюжет адинамический – не анализируется. Переход к блоку

7,

6.1.2. Сюжет динамический – анализ продолжается.

6.2. Описать художественный конфликт и определить его тип.

6.3. Одна или несколько сюжетных линий

6.3.1. Одна сюжетная линия.

6.3.2. Несколько сюжетных линий – определить точки их пересечения.

6.4. Определить элементы сюжета.

6.5. Описать внутреннюю композицию сюжета.

6.5.1. Определить наличие прямой хронологической последовательности, умолчания, ретроспекций, свободной композиции.

6.5.2. Установить содержательный и эстетический смысл композиции сюжета.

7. Проанализировать внесюжетные элементы.

7.1. Внесюжетные элементы отсутствуют или не являются существенными – конец анализа.

7.2. Внесюжетные элементы важны.

7.2.1. Установить преобладание одного из типов внесюжетных элементов (описания, авторские отступления, вставные эпизоды). Если два или три типа художественно равноправны, отметить.

7.2.2. Установить функции внесюжетных элементов и характер их воздействия на читателя.

8. Подвести итог и сделать общие выводы о характере

КОМПОЗИЦИИ.

* Блоки 1, 2, 3 могут находиться как в начале, так и в конце анализа в зависимости от конкретного произведения.

Приложение 10

Glossary of Literary Terms

allegory - a story which teaches a lesson because the people and places in it stand for other ideas. An example is John Bunyan's *Pilgrim's Progress*.

alliteration - repeating a sound or a letter, especially at the beginning of words, in poetry: e.g. "Five miles meandering with a mazy motion...".

assonance - repeating a vowel sound, often in the middle of words, in poetry: eg. *pale/brave*.

autobiography - the written account of a person's own life.

ballad - originally a song for dancers, then in mediaeval times a simple poem with short stanzas telling a story. Some Romantic poets of the 19th century also wrote ballads.

biography - the written account of someone else's life.

blank verse - any verses, especially iambic pentameters (see *metre*), that do not rhyme. Used by Marlowe, Shakespeare, Milton and many other poets, this is the most characteristic English form.

caricature - a way of drawing or writing which makes the special features of a person or group stronger, so that they are ridiculous.

chorus - in Greek drama the chorus watched the action of the play and told the story. The modern meaning can be simply a group of people other than the hero or heroine.

chronicle - a history of events year by year — e.g. the *Anglo-Saxon Chronicle* in Old English.

classic - a) a work that is recognized as a great work: e.g. *Dickens' novels are some of the classics of English literature*.

b) ancient Greek or Latin literature: e.g. *We studied classics at university*.

c) writing influenced by ancient Greek and Latin literature: e.g.

*Eighteenth century poets preferred classical form. (adjective: **classical**)*

comedy - something that is funny. A comedy usually means a play with a light happy story. (*adjective: **comic***)

couplet - two lines of verse that rhyme.

crisis - the most important part of a play, when the action takes an important turn and the feelings of the audience are strongest.

dialogue - conversation between two or more people in a book, a play, etc.

diary - a written record of daily events. The most famous diary in English was written by Samuel Pepys.

drama - a) any kind of work written to be performed on the stage, including comedies, tragedies, etc.

b) something exciting or important that happens. (*adjective:*

dramatic)

edition - the printing of a book, often with changes made in second editions.

elision - leaving out a vowel or a syllable, or running two vowels together, to make the correct metre in a line of verse.

ellipsis - leaving out words which give the full sense: e. g. "*In wit [he was] a man: [in] simplicity [he was] a child.*" (Pope)

enjambement - running on the sense of one line of poetry to the next:

e.g. I have lived long enough. My way of life
Is fall'n into the sear, the yellow leaf
(*Macbeth*)

epic - a long narrative poem in the grand style, often praising heroic adventures.

epigram - a poem of mourning for someone who is dead. Milton's "Lycidas" was an elegy to his friend who drowned. Gray's "Elegy in a Country Churchyard" is a sad *poem* about mankind's mortality.

epigram - a short, funny, sharp *poem* or remark. Oscar Wilde was famous for his witty epigrams.

epilogue - an ending, or an extra part after the end of a book or play. Some of Shakespeare's plays have an epilogue addressed to the audience.

epitaph - something written on a tombstone, or a *poem* about someone after their death.

essay - a short prose work that is not fiction, often showing the

writer's own ideas on a subject.

fable - a legend; a story which tries to teach something.

fantasy - an imaginative work that might have no basis in the real world; something imagined or dreamed.

farce - a comedy, often with a ridiculous plot which could not possibly be true. (*adjective: farcical*)

fiction - a work invented by the writer, with characters and events that are imaginary. Novels, short stories, etc. are all works of fiction. (*adjective: fictional, fictitious*) **Non-fiction** refers to writing about factual subjects.

fairy tale or fairy story - a popular story usually told to children. These are imaginary stories, often with unreal characters. *Cinderella, Snow White, Mother Goose*, etc. are well-known fairy tales.

foot - a unit of sound in verse, in which there is one stressed syllable, marked /, and one or more unstressed syllables, marked ∪. These are the names for the different kinds of feet: iamb/iambic ∪ /; trochee/trochaic / ∪; anapest ∪ ∪ ∪; dactyl / ∪ ∪; spondee //.

free verse - verse in which the lines can vary in length, with no strict metre.

hero/heroine - a) the main character in a book or play, although not necessarily good.

b) a good and brave man/woman. (*adjective: heroic*)

heroic couplet - a pair of lines in iambic pentametre that rhyme.

heroic play - a grand play written in the Restoration period.

hexametre - a line of verse with six metrical feet, used by the ancient Greek and Latin poets but not often used in English.

iambic pentametre - see *metre*.

idiom - an expression or way of saying something that is typical of a language at a certain time. (*adjective: idiomatic*)

idyll - a short, descriptive, usually sentimental *poem*, often with a pastoral theme.

image - a word picture; the putting into words of a sound, sight, smell, taste, etc. by describing it.

imagery - using images such as metaphors and similes to produce an effect in the reader's imagination.

irony - something that has a second meaning intended by the writer, often the opposite, and often with a bitterly humorous tone. In dramatic

irony, the audience understands a second meaning that the character does not himself understand. (*adjective: ironic*)

legend - a story, usually one that has come down to us from ancient times, so it may not be or seem realistic. (*adjective: legendary*)

lyric - a) a *poem*, originally one meant to be sung, which expresses the poet's thoughts and feelings. (*adjective: lyrical*)

b) *lyrics* is the word now used for the words of a song, especially a pop song.

masque - dramatic entertainment with dancing and music, performed at court and in rich people's houses in the 16th and 17th centuries.

melodrama - a play or story in which the events and feelings are deliberately overdone, to be as exciting as possible. (*adjective: melodramatic*)

metaphor - a way of describing something by saying that it is like something else, without using the words 'like' or 'as': e.g. *That man is a snake*. Compare *simile*.

metaphysical poetry - the poetry of John Donne and others in the early 17th century.

metre - formal rhythm in lines of verse. The verse line is divided into feet which contain different rhythms and stresses (see foot). The commonest English metre is the iambic pentametre, with five iambs or iambic feet:

˘ e.g. So long | as men | can breathe | or eyes | can see, |

˘ Só long | lives this, | and this | gives life | to thee. |

miracle or mystery plays - drama of the late mediaeval times, always with religious subjects.

monologue - a speech by one person. **Interior monologue** is the name given to a prose style used by James Joyce and others, which gave the reader the stream of thoughts and feelings passing through a character's mind.

morality plays - drama of the 15th century, using arguments between different values, such as Youth, Death, etc.

narrative - the telling of a story. Novels, short stories, etc. are narratives. The **narrator** is a person who tells a story, in a play or a book written in the "I" form.

naturalism - trying to be as real as possible, especially in plays.

(*adjective: naturalistic*)

novel - a book-length story whose characters and events are usually imaginary. A writer of novels is a **novelist**.

ode - a poem, originally to be sung, but now a grand lyric poem often in praise of someone or something.

onomatopoeia - using the sounds of words, in poetry, to make the sound of what is being described: e.g. the word "cuckoo" is onomatopoeic, because it is like the sound that the bird makes.

parody - imitating something in such a way as to make the original thing seem ridiculous.

pastoral - style based on an ideal picture of country life, in which the natural world is seen as beautiful and good.

picaresque - style of novels and stories, based on the adventures of men who are often wicked but lovable, and usually including many different places and events.

plot - a set of events, or story-line, of a book or a play.

preface - an introduction, or short piece of writing that comes before a book or play.

prose - written language in its usual form, not in lines of verse.

pun - also **play on words** an amusing use of a word or phrase that has two meanings, or that sound the same although they are spelt differently.

realism - trying to show life as it really is. (*adjective: realistic*)

rhyme - two or more words with the same sound; e.g. "Love" and "dove" are rhymes. "Day" and "weigh" rhyme. "Meat" rhyme with "street".

rhythm - see *metre*. Metre is the formal rhythm of verse, but prose also has rhythm. (*adjective: rhythmic*)

romance - a love story, or an imaginative story usually with love and adventure. (*adjective: romantic*)

Romantic - the writers in England between about 1790 and 1830 are known as Romantic poets and authors.

satire - a work which tries to show how foolish someone or something is. The writer of satire is a **satirist**. (*verb: satirize; adjective: satirical*).

simile - a way of describing something by saying that it is like something else, using the words "like" or "as": e.g. *My love is like a red, red rose*. Compare *metaphor*.

sonnet - a *poem* of 14 lines with a fixed form. In the **Petrarchan sonnet** the first eight lines (the *octave*) have a rhyme scheme of *abbaabba* and the next six lines (the *sestet*) rhyme *cdecde*. The **Shakespearean sonnet** is in iambic pentametre and ends with a couplet. The rhymes are *abab cdcd efef gg* or *abba cddc effe gg*.

stanza - a group of verse lines with a rhyme pattern, such as a *quatrain* (four lines), a *sestet* (six lines), an *octave* (eight lines), etc.

structure - the plan of a work, especially a novel or a play, including the plot, the design, etc.

style - a way of writing; an author's special way of using language.

symbol - something that has a deeper meaning or that represents something else: e.g. A snake may be a symbol of evil. (*adjective*: **symbolic**)

Приложение 11

Примеры идейно-художественного анализа произведений

Идейно-художественный анализ стихотворения Р. Киплинга «Если»

История создания

Стихотворение Киплинга «Если» является отражением универсальных, общечеловеческих ценностей. Существуют писатели и вместе с ними их произведения, которые «на века». «Если» является фактически «педагогической поэмой» о самовоспитании и рисует все те жизненные соблазны и испытания, через которые человек должен пройти, чтобы стать Человеком с большой буквы.

Анализ произведения следует начать с краткого экскурса в историю и в биографию писателя. Впервые «Если» было напечатано в журнале «American Magazine» в 1910 году, где оно было представлено как вступительное стихотворение к рассказу «Братец Педант» из книги «Награды и чудеса».

Это было время, когда Киплинг находился на вершине славы, всего три года назад ему была присуждена Нобелевская премия, и он по праву именовался «национальным писателем». «Если» было воспринято читателями с восторгом. Но не зря многие исследователи

творчества Кипплинга именуют его пророком. В своем знаменитом стихотворении он, словно прорицатель, предсказывает и себе, и Британии грядущее время испытаний. Через четыре года разразилась Первая мировая война, во время которой погиб сын Кипплинга. Поэт страстно хотел вернуть Британской империи былую славу, но родная страна Британия того времени не поняла идей поэта и на время войны «забыла» о своем национальном писателе.

Тема, проблематика, идеи

Стихотворение Р. Кипплинга «Если» уникально как по своему смысловому содержанию, так и по своей художественной структуре.

Ведущей темой произведения является тема нравственного становления человека. Кипплинг не привязывает свою заповедь к какой-то конкретной исторической эпохе, он верит, что моральные и нравственные идеалы неизменны и должны наследоваться из поколения в поколение.

Следует отметить, что в проблематике произведения можно выделить два основных типа. Во-первых, это национальная проблематика. И хотя «Если» формально обращено к сыну писателя, в действительности это завет всей молодежи Великобритании. Подтверждением тому служит тот факт, что в стихотворении находят свое отражение главные черты и ценности британского национального характера.

В стихотворении «Если» Кипплинг рисует идеал, некий совершенный образец истинного англичанина, мужчины, джентльмена. Попробуем это доказать, проведя краткий анализ стихотворения.

*If you can keep your head when all about you
Are losing theirs and blaming it on you,*

*(Если ты можешь сохранить здравый смысл, когда все вокруг тебя
Теряют головы и обвиняют тебя в этом,)*

В этих двух строчках отчетливо прослеживается прославление автором главных и основополагающих черт национального характера британцев – стойкости, самообладания. Даже в самую тяжелую минуту продолжать идти с поднятой головой, не позволить себе растеряться, не показать другим свою слабость – следовать этим принципам необычайно важно для британцев. Эта характерная черта жителей Соединенного Королевства уходит своими корнями в глубокое прошлое, в богатейшую историю страны. Британия неоднократно

подвергалась нашествиям извне, но каждый раз стоически сопротивлялась любому вторжению.

*If you can trust yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting too;*

(Если ты можешь верить себе, когда все люди в тебе сомневаются,

Но при этом позволять им высказывать свои сомнения;)

Британская самостоятельность также является краеугольным камнем культуры представителей народа этой страны. В Англии родители не привыкли «возиться» с детьми, они с малых лет учат своих отпрысков полагаться только на себя. «*If you want a thing well done, do it yourself*» - распространенная британская поговорка. Идеальный англичанин, которого поднимает на пьедестал в своем стихотворении Киплинг, не только верит в себя, но еще и находит в себе силы противостоять чужому мнению, негативному настрою окружающих. При этом он не требует от других людей изменить свою точку зрения, позволяет им открыто выражать свои сомнения, поскольку терпимость и уважение к мнению другого также является широко признанной чертой британского национального характера. Этим объясняется знаменитая британская лояльность и корректность в общении, поскольку британец никогда прямолинейно не сообщит собеседнику, что тот неправ, и постарается как можно больше смягчить контраргумент.

*If you can wait and not be tired by waiting,
Or being lied about, don't deal in lies,*

*(Если ты можешь ждать и не уставать от ожидания,
Или, будучи оговоренным, не прибегать ко лжи,)*

Поскольку британцев с ранних лет учат самостоятельности, умению полагаться только на себя, то они как никакая другая нация отчетливо осознают, что все в жизни приходит постепенно, зарабатывается тяжелым трудом. И именно на эту черту национального характера указывает Киплинг. «*Everything comes to him who waits*» - говорят в Британии. Ведь известно, что ожидание – самая утомительная часть любого дела, поэтому не устать от ожидания, не опустить руки, не потерять веру в себя – главные ориентиры истинного британца.

Вторая строка данного отрывка отражает отношение британцев ко лжи. Британцев часто упрекают в неискренности, но на самом деле это

всего лишь уважение к мнению окружающих. В их культуре не принято открыто выражать недовольство или резко высказываться против чьей либо точки зрения. Однако это не показатель того, что британцы готовы достаточно легко прибегнуть ко лжи. Честность всегда была основной ценностью в кодексе британского джентльмена. И даже сейчас британцы любят повторять: «*Honesty is the best policy*» «Честность – лучшая политика».

*Or being hated, don't give way to hating,
And yet don't look too good, nor talk too wise;*
(Или будучи ненавидимым, не уступать ненависти,
И притом не выглядеть слишком хорошим, не говорить слишком мудро;)

Две последующие строки составляют с предыдущими единое смысловое целое.

*If you can dream - and not make dreams your master;
If you can think - and not make thoughts your aim;*
(Если ты можешь мечтать - и не делать мечты своим хозяином;
Если ты можешь думать - и не делать мысли своей целью;)

А вместе они выражают центральную черту национального характера британцев – стремление во всем соблюсти меру. Англичане считают, что в жизненных ситуациях порой важно не переусердствовать. Об этом также говорят многочисленные пословицы: «*Better a little fire to warm us, than a great one to burn us*» «Лучше маленький огонь, который нас согреет, чем большой, который нас сожжет», «*Bind the sack before it be full*» «Завяжи мешок прежде, чем он заполнится доверху», «*Enough is as good as feast*» «Иметь достаточно – все равно, что пировать».

*If you can meet with Triumph and Disaster
And treat those two impostors just the same;*
(Если ты можешь встретиться с Триумфом и Бедствием
И обращаться с этими двумя обманщиками одинаково;)

Известно, что британцы – нация, в которой живет дух спортивного соревнования, психологический результат которого отражается в их постоянном желании победить, преодолеть трудности, способности выстоять, умении твердо стоять на земле. Знаменитый девиз английского спортсмена: «*Win as if you were accustomed to it; lose as if you like it*» - «Выигрывай, словно ты привык к этому; проигрывай,

будто тебе это нравится». И этот девиз не относится исключительно к спорту. Это особая британская идея, концепция, отражающая ситуацию взлетов и падений и то, как нужно к ним относиться.

*Or watch the things you gave your life to, broken,
And stoop and build'em up with worn-out tools:*

(Или видеть те дела, которым ты посвятил свою жизнь,
разрушенными,

И сутулиться, и выстроить их заново изношенными
инструментами;)

Английский характер полон противоречий. Еще одним ярким примером, подтверждающим данный тезис, будет являться стремление британцев к риску. Жители Туманного Альбиона любят повторять: «*Sink or swim*», что соответствует по своему смысловому значению русскому «*Пан или пропал*». На первый взгляд, кажется, что желание поставить все на карту не вписывается в картину рационального британца, твердо стоящего на ногах. Однако если мы посмотрим на историю этой великой страны, данная черта становится очевидной. Именно британцы завоевали себе славу великих первопроходцев и первооткрывателей. Многие из них покидали свой родной остров и все, что им было дорого, чтобы плыть далеко за горизонт, в неизвестность, обживать вновь открытые земли. У англичан бытует мнение, что, если хочешь чего-то добиться, придется для начала чем-то пожертвовать. «*You cannot make an omelet without breaking eggs*» - «Невозможно сделать яичницу не разбив при этом яиц», «*There is no pleasure without pain*» - «Нет удовольствий без огорчений».

If you can fill the unforgiving minute

With sixty seconds' worth of distance run,

(Если ты можешь заполнить непрощающую минуту

Шестьюдесятью секундами, стоящими длительного забега,)

На наш взгляд широко распространенная английская пословица «*Life is but a span*» «Жизнь – один миг» может стать ключом к пониманию данных строк. Лишь в зрелом возрасте мы начинаем осознавать, насколько наша жизнь коротка, по сравнению с многовековой историей человечества это всего лишь минута. И эту минуту нельзя прожить заново, она не прощает, не позволяет исправить ошибки, ведь время, как поток, нельзя повернуть вспять. Это

англичане понимают очень хорошо, что мы можем видеть из другой английской поговорки «*Time and tide wait for no man*» «*Время и поток никого не ждут*». Но Киплинг продолжает развивать ситуацию. Жизнь Человека должна быть прожита не зря. Очевидно, что эту короткую минуту от начала до конца нужно наполнить смыслом. Все «шестьдесят секунд» человеческой должны стоить того «длительного забега», той многовековой истории, частью которой они являются.

*Yours is the Earth and everything that's in it,
And – which is more – you'll be a Man, my son!*

*(Твоя Земля и все, что на ней есть,
И - что важнее - ты будешь Человеком, мой сын!)*

Очевидно, что идея обладания всем миром, которая звучит в первой из этих строк, близка английской нации как никакой другой. Не так много времени прошло с тех пор, как Англия владела чуть ли не половиной мира и ее называли «страной незаходящего солнца». Именно поэтому наивысшей наградой человека, истинного героя, сумевшего соблюсти кодекс джентльмена от начала до конца, является весь земной шар.

Истинного джентльмена Киплинг называет Человеком, Мужчиной с большой буквы. «Если» – это призыв ко всей мужской половине английской нации, а возможно, и мира.

Но хотя стихотворение Киплинга имеет очевидную национальную окрашенность, тем не менее, проблемы, которые рисует перед нами автор, в большей степени универсальны и характерны для всех эпох и всех народов (второй тип – философская проблематика).

В последней строке (*And – which is more – you'll be a Man, my son!*) заключен центральный смысл всего творчества Киплинга, и как бы парадоксально это не звучало для многих, но «Стать Человеком – вот та главная цель, ради которой человек рождается на свет!». По мнению Киплинга, в его время человек находится почти на грани животного мира, и это представление он очень ярко отражает во многих своих произведениях, главным из которых является знаменитая «Книга Джунглей». Человеку – представителю людского племени – нужно совершить тяжкую работу, чтобы стать Человеком с большой буквы. Эта работа заключается в преодолении жизненных испытаний и часто соблазнов, которые встречаются на его пути. В «Если» мы находим

отражение этого изнурительного восхождения по лестнице становления Человека. Проследим этот путь.

Первая ступень этой лестницы и, следовательно, первое испытание, которое должен пройти человек – так называемый «эффект толпы». Суть данной проблемы широко известна в современном мире. Центральным словосочетанием, описывающим ситуацию, в данном случае является словосочетание «*when all*» – «когда все». Иными словами, речь идет о характерном для многих «ложном коллективизме», когда человек действует «как все». Это действительно очень сложно – противопоставить себя окружающему миру.

Вторая ступень – искушение жить по принципу «око за око, зуб за зуб»: «если меня ненавидят, то и я буду ненавидеть в ответ, если меня оболгали, то и я отвечу тем же». При этом Киплинг отнюдь не проповедует нам христианские истины самопожертвования: «если тебя ударили по левой щеке, подставь правую», но убеждает читателя в необходимости сдерживать свою руку и не ударить в ответ, ибо ты Человек, ты выше своего обидчика.

Третье испытание – соблазн кинуться из крайности в крайность, поскольку Человек должен уметь чувствовать «золотую середину» во всем. Он должен уметь думать и мечтать, но не ограничиваться лишь мыслями и мечтами и в нужный момент, освободившись от собственных грез, начать действовать.

Следующая ступень – искушение победой и поражением. В данной ситуации очень важно сохранить себя, ведь история пестрит примерами, насколько радикально может изменить человека триумф и известность и как сильно может сломать любое, даже самое незначительное поражение. Киплингу, как никакому другому писателю, такая ситуация была знакома и близка. Как уже было отмечено, хотя «Если» написано в зените славы поэта, но Киплинг уже чувствовал, что мир вокруг него начинает быстро меняться и эти перемены повлекут за собой неизбежное поражение.

Пятое препятствие – это жизненные перипетии, которые могут разрушить или искалечить все, что тебе дорого. В целом, главными качествами Человека, по мнению Киплинга, являются именно стоицизм и воля. Прославление данных качеств проходит красной нитью сквозь все стихотворение. Уметь выстоять, осознать, что жизнь не

закончилась, и вновь приняться создавать все с самого начала – к этому должен быть готов любой Человек.

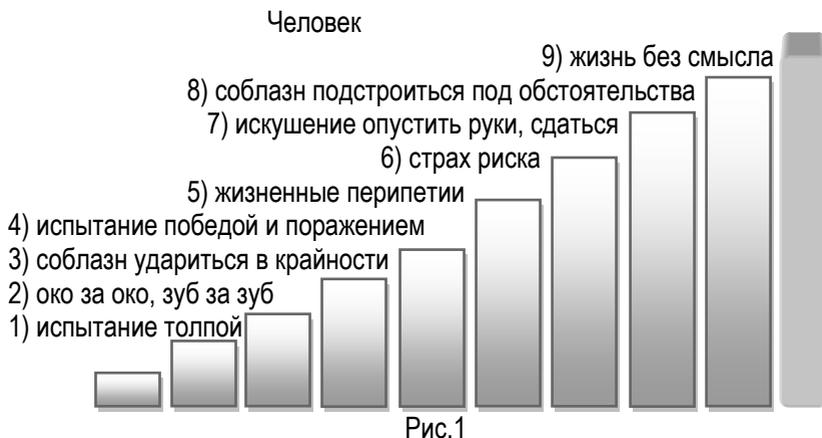
Шестая ступень – умение рисковать. Это, пожалуй, одно из самых тяжелых испытаний. Суметь рискнуть всем, что копил годами, всем, что доставалось потом и кровью, – на такое способен далеко не каждый. Но Киплинг не останавливается на этом и продолжает разворачивать эту невообразимую по трагизму ситуацию: а если ты все-таки решился, если рискнул и проиграл, то что дальше? И вновь выступает на первый план прославляемая Киплингом воля – Человек не только не должен сдаваться в данной ситуации, но еще и никогда не пожалеть о совершенном шаге.

Данная ситуация достигает апогея трагизма на седьмом рубеже. Теряя, жертвуя чем-то при прохождении каждой ступени, человек остается ни с чем, и даже сердце в его груди уже не пылает. У него не осталось ничего, кроме Воли, которая заставляет его идти вперед.

Восьмая ступень – это соблазн подстроиться под обстоятельства, чтобы сделать жизнь легче и удобнее, даже если при этом придется изменить самому себе. Киплинг – ярый противник такого «упрощения». Что бы ни случилось, Человек – Личность, которая имеет собственное мнение, с которым остальные обязаны считаться. И задача Человека – уметь его отстаивать, а не менять в зависимости от ситуации, что, по мнению Киплинга, просто недостойно.

Последнюю девятую ступень Человек сможет преодолеть только в том случае, если наполнит свою жизнь смыслом. Каждая минута, каждая секунда жизни человека не должна быть прожита бесцельно, поскольку она для этого слишком дорога.

Если Человек сможет подняться на эти девять ступеней, если сумеет преодолеть все соблазны, пройти все «круги Ада» (не случайно в самом знаменитом русском переводе название стихотворения звучит как «Заповедь»), только в этом случае весь мир и все, что есть в нем будет принадлежать Человеку (Рис.1).



Таким образом, мы можем сделать вывод: Киплинг в своем стихотворении «Если» рисует некий собирательный идеальный образ английского джентльмена. Великий классик умело собирает в единое целое самые значимые, центральные черты британского национального характера. Тем не менее, несправедливо будет утверждать, что «Если» по своей смысловой содержательности выступает напутствием исключительно к английской молодежи. Напротив, те проблемы, которые автор поднимает в своем произведении, являются вечными и универсальными, не теряющими своей значимости вне зависимости от страны или времени.

Что касается структуры стихотворения, то для «Если» характерны потрясающая простота, подчеркивающая стремление писателя донести свои идеи до широкой аудитории.

Художественные особенности

Киплинг использует минимум изобразительных средств, в большинстве своем это яркие эпитеты, олицетворения и метафоры. Например, *unforgiving minute* (*непрощающая минута*) выступает в качестве всех трех выше упомянутых тропов. Под минутой в данном случае подразумевается жизнь каждого отдельного человека, которая «не простит тебе», если ты проживешь ее бесцельно. В понимании Киплинга главная цель существования человека на земле – прожить свою жизнь достойно (следующая метафора) *distance run*. В данном случае дальний забег, марафон – это история родной страны, нации, а быть может, и мира в целом.

В первой же строке *if you can keep your head* мы находим метонимическое сравнение, «голова» в произведении ассоциируется с сознанием, разумом, здравым смыслом.

Кроме того, в стихотворении употребляются такие эпитеты, как: *worn-out tools* (изношенные инструменты), *common touch* (простое обращение), *loving friends* (любящие друзья).

Выразительны олицетворения: *force your heart and nerve and sinew to serve you* (*принудить сердце, нервы, жилы тебе служить*); *meet with Triumph and Disaster* (встречать Триумф и Поражение); *Will which says ... «Hold on!»* (*Воля, что говорит: «Держись!»*). В двух последних Киплинг намерено выделяет слова прописными буквами, словно имена собственные. Это, с одной стороны, подчеркивает значимость одушевляемых образов, с другой – придает им дополнительное сходство с людьми.

Интонационно-синтаксические фигуры, напротив, необычайно разнообразны. В тексте стихотворения мы находим многочисленные лексические повторы:

*Or being **hated**, don't give way to **hating**,
And yet don't look **too** good, nor talk **too** wise;*

В данном произведении разновидностью повтора выступает многосоюзие. Ключевой союз *if* начинается двенадцать из тридцати двух стихов и подчеркивает смысловое отношение условия. Кроме того, в стихотворении часто повторяется союз *and*, который служит средством создания четкого ритма и интонационно помогает выделять наиболее значимые понятия и образы.

Обращение *my son* (*сын мой*) в самом конце произведения подчеркивает значимость концовки, лишней раз придавая стиху сходство с религиозным произведением.

Основным структурным элементом выступает антитеза. С ее помощью Киплинг задает ситуацию и тут же предоставляет правильную модель поведения в ней.

В построении особой ритмики стиха помогает инверсия: *And yet don't look too good or talk too wise*; эллипс: *but none too much*; перенос:

... when all about you
Are loosing theirs...

а также многочисленные параллельные конструкции:

***If you can** dream **and not make** dreams your master;*

If you can think and not make thoughts your aim;

Следует отметить, что ритм стиха отличается предельной четкостью. Он придает произведению торжественность и напряжение. Такой особый ритм достигается автором при использовании силлаботонического стихосложения (отличительной чертой которого является четкая последовательность ударных и неударных звуков), а также ямбического размера стиха. Кроме того, ямб удачно отражает характерный лаконизм английской речи, позволяющий в одной строчке охватить глубокую и законченную мысль.

Что касается строфики произведения, то в «If» Киплинг использует октаву с традиционной перекрестной рифмовкой. Рифмы употреблены в большинстве своем точные, как мужские, так и женские. Кроме того, в стихотворении часто встречается внутрискрестная рифма:

*If you can **meet** with Triumph and Disaster
And **treat** those two impostors just the same*

Также стоит отметить и внутрискрестную паузу (цензуру), подчеркивающую противопоставления, которые являются основой композиции.

Большую роль играет звукопись, а именно звуковые повторы (аллитерация и ассонанс), которые придают стихотворению мелодичность, создают музыкальный эффект.

Or walk with Kings - nor lose the common touch

Произведение Киплинга «Если» является бессмертным и гениальным во многом благодаря синтезу формы и содержания. Киплинг рисует нам мир с четко проведенной границей между черным и белым, хорошим и плохим. Его идеалы вечны и неоспоримы, как заповеди из Библии. И все структурные элементы направлены на то, чтобы подчеркнуть основные мысли автора, сохранить простоту и доступность идей. При этом мелодика стиха помогает произведению проникнуть в душу читателя, запоминаясь ненавязчиво, как песня.

Приложение 12.

**Идейно-художественный анализ эпического произведения
Роман Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!»**История создания романа

Эрнест Хемингуэй писал роман «Прощай, оружие!» в Париже, Флориде, Пиготе, Арканзасе, в Канзас-Сити, Шеридане. Окончательная редакция была завершена в Париже весной 1929 года. В период написания романа в жизни писателя произошли события, которые могли повлиять на общий тон романа. Когда он готовил первый вариант, в Канзас-Сити с помощью кесарева сечения родился его сын Патрик, а во время работы над окончательной редакцией в Оук-Парке, штат Иллинойс застрелился его отец. Знаменательно, что книга вышла из печати в день биржевого краха. Хемингуэю не исполнилось еще тридцати лет, но он с лихвой испытал все невзгоды, которые выпали на долю молодого поколения Первой мировой войны. Все это могло определить ведущий мотив романа – утрату всего дорогого и любимого.

Тема, проблематика, идея

Центральная тема романа – тема хрупкости человеческого счастья. Событие огромного исторического масштаба – Первая мировая война – служит фоном, который обостряет эту тему.

Хемингуэй показывает войну в широком смысле этого слова, а не только как конфликт между государствами и политиками. Ему удается абстрагироваться от конкретики войны и отразить идею вечной войны между добром и злом, что характерно для религиозного мировоззрения, и, хотя напрямую мы не обнаружим в романе религиозного истолкования событий, его проблематика поиска смысла в жизни и уверенности в мире может отчасти считаться религиозной.

Сюжет и композиция

Действие романа разворачивается на итало-австрийском фронте в 1917 году. Американец лейтенант Генри уходит на фронт добровольцем, но очень скоро убеждается в антигуманном характере всемирной бойни. В окопах он начинает понимать лживость лозунгов, под которыми ведется вооруженный передел мира. В госпитале он знакомится с медсестрой Кэтрин Баркли, между ними вспыхивает

чувство, и молодые люди заключают «сепаратный мир». Они дезертируют в Швейцарию. Роман заканчивается трагически: Кэтрин умирает при родах, Генри остается один.

Композиция романа отличается разорванностью. Нет подробного жизнеописания героев, истории их жизни. Все происходит в настоящем, прошлое лишь изредка упоминается героями, будущее тоже неопределенно. Персонажи появляются неизвестно откуда, и неизвестно, что будет с ними. В определенной степени композиция романа соотносится с ветхозаветным Пятикнижием, когда смерть – предел всему, и она еще не побеждена искупительной жертвой Христа.

Система художественных образов

Герои романа оказываются перед гибелью. Но и в поражении, и даже в смерти им удастся что-то обрести. Главными чертами героев Хемингуэя выступают верность, искренность и глубина чувств. Они не нытики и не трусы. Даже дезертируя, они остаются борцами, и это – своего рода победа в столь непростых обстоятельствах.

Художественные особенности

Художественная манера романа сдержана и лаконична. Здесь Хемингуэй добивается совершенства в использовании своего знаменитого стиля «айсберга». Он пишет просто, но за этой простотой скрывается сложное содержание, глубинный смысл мира мыслей и чувств, что создает неповторимый подтекст произведения, позволяющий без лишних слов сопереживать героям, домысливать, видеть события, интерпретировать прочитанное. Излюбленный прием писателя – преуменьшение. Так, героиня умирает при родах со словами: «Я ни капельки не боюсь. Это только скверная штука».

Диалог героев в романе несет особую смысловую нагрузку. Здесь каждое слово не только выражает прямую мысль, но подразумевает скрытый, тайный смысл, что может быть достигнуто лишь при тщательном отборе языковых средств. Внутренний монолог помогает выявить истинное отношение героев к событиям.

В романе, как это часто можно встретить у Хемингуэя, есть образ, который, повторяясь, несет особую нагрузку, вырастая до символа. Это холодный промозглый дождь как символ вселенской непогоды не только в природе, но и в душе у героев.

Место романа в творчестве писателя

Творчество любого писателя всегда имеет глубинные связи с эпохой, ее проблемами и событиями. Хемингуэй отразил в своем творчестве эту связь своеобразно, наполнив ее художественным осмыслением эпохи и личными переживаниями. Поэтому Хемингуэя нельзя считать летописцем времени, в котором он жил. Роман «Прощай, оружие!» во многом отражал личные переживания автора, которые он вынес из своего опыта участия в Первой мировой войне, но эти переживания в романе интерпретированы с позиции автора и дают широкую возможность для интерпретации с позиции читателя.

Место произведения в истории литературного процесса

Хемингуэй занимает особое место не только в литературе США, но в мировой литературной практике. Он стал выразителем взглядов своего поколения, ставшего «потерянным». Это роман-предостережение о страшных последствиях, которые несет в себе любая война.

Приложение 13

Идейно-художественный анализ трагедии В. Шекспира «Король Лир»

История создания

Сказание о короле Лире и его дочерях принадлежит к числу древнейших легендарных преданий Британии. К этому сюжету неоднократно обращались английские поэты эпохи Возрождения. Один из предшественников Шекспира, чье имя не сохранилось, написал пьесу, которая 1594 г. была зарегистрирована в Палате книготорговцев под названием "Прославленная история Лира, короля Англии, и его трех дочерей".

Текст шекспировского "Короля Лира" дошел в двух вариантах. Первое издание появилось при жизни драматурга, в 1608 г. с пространством заглавием: "Г-н Уильям Шекспир: его правдивая хроника об истории жизни и смерти короля Лира и его трех дочерей, с несчастной жизнью Эдгара, сына и наследника графа Глостера, принявшего мрачный облик Тома из Бедлама, как это игралось перед

его королевским величеством в ночь на св. Стефана во время рождественских праздков слугами его величества, обычно выступающими в "Глобусе" на Бенксайде в Лондоне".

Трагедия была напечатана в 1623 г.

Шекспир воспользовался для основной линии сюжета пьесой своего предшественника, также он использовал кое-что из рассказа о Лире в "Хрониках" Холиншеда, отдельные детали взял из поэмы Спенсера "Королева Фей". Вторая сюжетная линия – история Глостера и его сыновей – заимствована Шекспиром из романа Сиднея "Аркадия" (напечатанного в 1590 г.).

Тема, проблематика, идеи

Главная тема трагедии Шекспир – разделение общества и всеобщее отчуждение. Это не семейная драма, какой была анонимная дошекспировская драма о короле Лире и его дочерях. Тема неблагодарности детей играет большую роль и у Шекспира. Но она служит лишь толчком в развитии сюжета. "Король Лир" – трагедия социально-философской тематики. Шекспира интересует природа общественных отношений в целом, сущность человека, его место жизни и цена в обществе. Общество времени Шекспира было сословным.

Тема природы не менее важна в трагедии. В нашем понимании "природа", как правило, обозначает нечто противостоящее обществу. Люди эпохи Шекспира и, в частности, сам Шекспир были неизмеримо ближе к природе, и этим словом они охватывали всю жизнь, включая и общественные отношения. Поэтому, когда персонажи Шекспира говорят "природа", они отнюдь не всегда подразумевают под этим поля, леса, реки, моря, горы; природа для них – весь мир и в первую очередь самое интересное для них существо этого мира – человек во всех многообразных проявлениях и отношениях.

Но уже в эпоху Возрождения, и в частности в произведениях Шекспира, обнаруживаются два различных понимания природы. Появление двух концепций природы отражало в сфере идеологических понятий конфликт различных социальных укладов и соответствующих им норм морали и поведения.

Традиционным был взгляд на природу как на благотворительную силу жизни. Принадлежность к царству природы означала для человека неразрывную связь со всем строем жизни, включая природу в

собственном смысле слова. Каждому существу было предназначено свое место в природе. Средневековая идеология особенно настаивала именно на предопределенности места для каждого в системе мироздания.

Общественные взаимоотношения – еще одна тема трагедии. Существовали связи семейные, сословные, государственные. Подчинение детей родителям, подданных государю, забота родителя о детях и государя о подданных были формами естественной связи между людьми. Это один из центральных мотивов, проходящих через всю трагедию Шекспира, он выступает идеологической формой, в которую облечено ее социально-философское содержание.

В "Короле Лире" с самого начала очевидно, что законы природы нарушены. Ключ к тому, что происходит в трагедии, дан в словах Глостера: "...Эти недавние затмения, солнечное и лунное! Они не предвещают ничего хорошего. Что бы ни говорили об этом ученые, природа чувствует на себе их последствия. Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми. Либо это случай, как со мною, когда сын восстает на отца. Либо как с королем. Это другой пример. Тут отец идет против родного детища. Наше лучшее время миновало. Ожесточение, предательство, гибельные беспорядки будут сопровождать нас до могилы".

"Природа" тяжело страдает, и мы видим подтверждение этого в картине полного распада всех естественных и общественных связей между людьми. Король Лир изгоняет дочь, Глостер – сына; Гонерилья и Регана восстают против отца, Эдгар обрекает своего отца на страшную казнь; сестры Гонерилья и Регана готовы каждая изменить своему мужу, и в порыве ревнивого соперничества в борьбе за любовь Эдмонда Гонерилья отравляет Регану; подданные воюют против короля, Корделия идет войной против своей родины.

В "Короле Лире" с самого начала можно видеть, как рушится всякий порядок. Может показаться, что виной этому безумное своеволие Лира. Но это не так. Своеволье, которое мы наблюдаем в поведении Лира, свойственно всем действующим лицам трагедии.

Существует мнение, будто в "Короле Лире" представлено общество, живущее по патриархальным законам, которые только

начинают рушиться. На самом деле уже в начале трагедии перед нами мир, в котором сохранились только внешние признаки патриархальности.

Никто из действующих лиц уже не живет по законам патриархального строя. Никого из них не интересует общее, ни у кого нет заботы о государстве, каждый думает только о себе. Это ясно видно на примере старших дочерей Лира, Гонерилье и Регане, готовых пойти на любой обман, лишь бы получить свою долю королевских земель и власти.

Эгоизм, сочетающийся с жестоким коварством, сразу же обнаруживает и незаконный сын Глостера Эдмонд. Но не только эти люди, одержимые эгоистическими стремлениями, лишены добродетелей покорности и повиновения. Благородный граф Кент обнаруживает не меньшую независимость, когда смело упрекает короля за неразумный гнев против Корделии. Сама же Корделия также своенравна и упряма, что проявляется в ее нежелании унижить свое личное достоинство не только лестью, но и вообще публичным признанием в чувствах, которые она считает глубоко интимными. Она не хочет участвовать в ритуале лести, затеянном королем Лиром, даже если ей это будет стоить не только наследства, но и любви отца.

Все действующие лица трагедии – люди с ясным сознанием личных интересов и целей. Это относится не только к главным персонажам, но и к таким третьестепенным фигурам, как, например, дворецкий Гонерильи Освальд и слуги Корнуэла и Реганы. Освальд, наблюдая царящий вокруг хаос, рассчитывает, что и сам он сможет возвыситься. Что же касается слуг Корнуэла и Реганы, то их независимость от господ проявляется в том, что, возмущенные их жестокостью по отношению к Глостеру, они открыто заявляют об этом, а один из слуг даже вступает в борьбу с Корнуэлом и наносит ему смертельную рану.

Сюжет и его композиция. Этапы развития драматургического конфликта

Место действия — Британия. Время действия — IX в.

Сюжет пьесы построен на истории легендарного короля Лира, который на склоне лет решает удалиться от дел и разделить своё королевство между тремя дочерьми. Для определения размеров их частей он просит каждую из них сказать, как сильно она его любит. Две

старшие дочери используют этот шанс, а младшая — Корделия — отказывается льстить, говоря, что её любовь выше этого.

Разгневанный отец отрекается от младшей дочери и прогоняет графа Кента, пытавшегося заступиться за Корделию. Лир делит королевство между старшей и средней дочерьми.

Однако вскоре после ужасного приёма, оказанного ему дочерьми, Лир понимает, что ошибался и что лишь Корделия любила его по-настоящему. Но поздно: королевство готово вот-вот исчезнуть.

В пьесе Шекспиром вплетён дополнительный сюжет с графом Глостером и его побочным сыном Эдмондом, не желающим мириться со своим положением. Эдмонд оговаривает законного сына Глостера — Эдгара, которому удаётся бежать от расправы.

Две дочери выгоняют короля Лира, который с шутком уходит в степь. Вскоре к нему присоединяются Кент и Глостер. Сын Глостера Эдгар притворяется сумасшедшим и тоже присоединяется к Лиру. Две дочери хотят поймать отца и убить его. Побочный сын Глостера Эдмонд желает поймать своего отца и казнить его, чтобы занять его место. Они ловят Глостера, и дочь Лира Регана вырывает ему глаза. Вскоре Глостер уходит с сыном Эдгаром, который продолжает выдавать себя за другого.

Корделия приводит войска, чтобы начать войну с сестрами. Надвигается бой. Солдаты Корделии дерутся с солдатами Реганы и Гонерильи. Но Корделию и Лира ловят и сажают в тюрьму. Эдмонд подкупает стражников, которые убивают Корделию. Гонерилья посылает своего слугу Освальда к ослеплённому Глостеру, чтобы тот его убил. Но в бою сопровождающий отца Эдгар убивает Освальда. Две сестры кончают жизнь самоубийством. Лир выходит из тюрьмы, держа на руках труп задушенной Корделии, и умирает. Эдмонд тоже умирает. Эдгар с отцом Глостером уходят из этих мест. Трагедия закончена. Кровавому хаосу пришел конец. В нем было много жертв. Погибли все, кто, презрев человечность в погоне за мнимыми жизненными благами, причиняли страдания и истребляли стоявших на их пути. Пали Корнуэл, Гонерилья, Регана, Эдмонд, но погибли также Глостер, Корделия и Лир. Это та высшая мера справедливости, которая доступна трагедии.

Погибают невинные и виновные. Но гибель тысяч Гонерилий и Реган не уравнивает гибель одной Корделии. Зачем человеку страдать так много и так сильно, как страдал Лир, если в конце концов

он все равно теряет все лучшее, ради чего стоило терпеть пытку жизни? Таковы те трагические вопросы, которыми завершается трагедия. Ответа на них она не дает. Но Шекспир, познавший и раскрывший самые большие глубины страданий, оставляет проблеск надежды.

Трагедии создаются не для утешения. Они возникают из сознания глубочайших противоречий жизни. Не примирить с ними, а осознать их хочет и должен художник. Нужно обладать великим мужеством, чтобы посмотреть этой правде в лицо так, как смотрел Шекспир. Не примирить с трагизмом жизни хотел он, а вызвать возмущение злом и несправедливостью, обрекающими людей на страдания.

Действующие лица: основные сценические персонажи, второстепенные сценические персонажи, внесценические персонажи

Хотя все персонажи "Короля Лира" обладают феодальным титулами и званиями, тем не менее общество, изображаемое в трагедии, не является в чистом виде средневековым. За феодальным обличем скрываются качества, присущие людям новой исторической формации. При этом, как и в других произведениях Шекспира, новое самосознание личности имеет у действующих лиц трагедии два ясно выраженных направления. Одну группу персонажей составляют те, в ком индивидуализм сочетается с хищническим эгоизмом. В первую очередь это Гонерилья, Регана, Корнуэлл и Эдмонд, который наиболее ярко жестко выступает как выразитель жизненной философии, которой руководствуются все люди такого склада.

Эдмонд сродни всем другим представителям хищнического дуализма, изображенным Шекспиром. Он человек такого же характера, как Ричард III и Яго. Все они явные злодеи. Роднит их то, что каждый обделен природой или обществом.

Эдмонд – незаконный сын, и, следовательно, ему не приходится рассчитывать на то, что жизненные блага и почетное положение в обществе не достанутся ему по наследству, как его брату Эдгару, законному сыну Глостера. Его возмущает эта несправедливость. Но не звезды предначертали Эдмонду быть злодеем. Он родился в мире, где для него не было уготовано место, и он намерен сам завоевать его для себя любыми средствами, не считаясь с принятыми в обществе законами. Психология Эдмонда и его

философия жизни – порождение новых общественных условий, развившихся в результате буржуазного прогресса. Это уже становится нормой жизненного поведения. Но над умами людей тяготеют старые понятия. Это особенно ярко проявляется в монологах Глостера и Эдмонда. Они выражают мировоззрение двух разных социальных укладов, двух разных эпох. Для Глостера природа – это извечный мировой порядок, где каждому определено свое место. Слова о нарушении законов природы характеризуют Глостера как выразителя традиционного мировоззрения. В противоположность ему в понимании Эдмонда природа означает право человека на восстание против существующего порядка вещей. Глостеру кажется, что на его стороне вечный закон и что всякие нарушения его есть следствия индивидуального произвола, но он заблуждается. Глостер воплощает этот старый порядок, верит в свою правомерность, тогда как Эдмонд – человек, которого уже осенила идея свободы от старых патриархальных связей. Он настолько далеко заходит в своем отрицании их, что не только становится врагом короля и нарушает долг подданного, но борется против брата и предаёт отца, разрывая, таким образом, самую священную кровную связь родства.

Два персонажа в трагедии, из которых один принадлежит к миру власти, а другой – к миру отверженных, сначала стоят несколько в стороне от борьбы, а под конец становятся самыми активными, и на их долю выпадает честь восстановления порядка и справедливости.

Один из них Альбани. Обстоятельства складываются так, что он не сразу определяет свое место в борьбе двух лагерей. Он не знает всех планов и проделок своей жены Гонерильи, и лишь в конце перед ним раскрывается, что он был орудием в ее руках. Когда он узнает подлинный характер своей жены и всю массу злодейств, невольным пособником которых он был, Альбани решительно порывает с этим миром и становится тем человеком, который восстанавливает порядок в государстве.

Второй персонаж – Эдгар. Оклеветанный братом, он скрывался и бездействовал, пока несправедливость касалась лишь его, но когда он увидел, как поступили с Лиром и его отцом, Эдгар проникся решимостью бороться. Случай сталкивает его с Освальдом, и он убивает надменного придворного. Письмо, найденное им на теле убитого, раскрывает сговор Гонерильи и Эдмонда против Альбани.

Этот документ открывает глаза Альбани, и тот узнает, что чуть не стал жертвой коварства своей изменницы жены. Но главная цель Эдгара – отомстить брату, который погубил отца и хотел погубить его. Он вызывает Эдмонда на поединок и сражается против него с опущенным забралом. В этом есть нечто символическое, как и в том, что Гамлет уничтожил своих противников их же собственным оружием. Ведь Эдмонд тоже боролся против Эдгара маскируясь, но то была бесчестная маскировка, ибо, строя козни против брата, Эдмонд выдавал себя за его друга и защитника. Хотя Эдгар и сражается с закрытым лицом, но он борется с братом в честном поединке и побеждает его.

Лир, который вначале был крайним воплощением деспотизма, превратился затем в его жертву. Видя нечеловеческие страдания Лира, читатель проникается ненавистью к строю жизни, обрекающему людей на такие бедствия. Хочется, чтобы нашлась в мире сила, которая положила бы конец мукам Лира и всех, кто страдает, как он. Такая сила есть – это Корделия. Не помня обиды, движимая одним лишь желанием спасти отца и восстановить его в правах, она спешит из Франции во главе войска. Перед нами уже не одинокая беззащитная девушка. Теперь мы видим Корделию-воительницу.

Корделия – один из самых прекрасных образов, созданных Шекспиром. В ней сочетаются женственность, красота, душевная сила и стойкость, непреклонная воля и способность бороться за то, во что она верит. Как и другие женщины-героини Шекспира, Корделия – свободная личность. В ней нет ни грана тупой и бессловесной покорности. Она живое воплощение гуманистического идеала человечности. Шекспировская героиня не поступилась истиной даже тогда, когда ее собственное благополучие зависело от того, насколько она сумеет подольститься к отцу, дошедшему до крайнего неразумия в своем самообожании. Как светлый образ чистой человечности предстает она перед нами в начале трагедии, затем Корделия надолго исчезает из действия. Она первая жертва несправедливости, деспотизма, предстающая перед нами в трагедии. В несправедливости, которую совершил по отношению к ней Лир, символически воплощается сущность всей несправедливости вообще. Она символ страдания за истину. И Лир знает, что его самая великая вина – это вина перед Корделией. Корделия является, чтобы спасти отца, пострадавшего от

несправедливости. То, что она выше личных обид, делает ее облик еще более прекрасным.

Корделия, простившая отца и пришедшая ему на помощь, выражает дорогой для гуманиста Шекспира принцип милосердия. Но это не христианское милосердие, ибо Корделия не из тех, кто отвечает на зло безропотной покорностью. Она явилась, чтобы с оружием в руках восстановить справедливость, поправленную ее старшими сестрами. Не христианская покорность злу, а воинствующий гуманизм воплощен в Корделии.

Ужасны были те испытания, через которые прошел Лир, дорогой ценой купил он стоическое спокойствие по отношению к бедам, обрушившимся на него. Ему кажется, что не осталось ничего, что могло бы теперь разрушить ту новую гармонию духа, которую он обрел, когда к нему вернулась младшая дочь. Но Лири ждет еще одно, самое страшное, самое трагическое испытание, потому что прежние испытания расшатывали его заблуждения, а это испытание, которое придет, будет ударом по истине, обретенной им ценой стольких мук. Здесь в судьбу Лири и Корделии вмешивается злой дух трагедии – Эдмонд. Он знает, что, даже пленные, они опасны, и решает уничтожить их. Он отдает распоряжение убить их в тюрьме. Позднее, когда брат побеждает в поединке и Эдмонд сознает, что его жизнь уходит, в последний миг "своей природе вопреки" он хочет сделать добро и спасти Корделию и Лири, которых перед этим приказал умертвить. Но его раскаяние приходит слишком поздно: Корделию успели повесить. Ее вынимают из петли, и перед нами появляется Лир, который несет на руках мертвую Корделию. Это самая страшная потеря Лири.

Жанр произведени.

«Король Лир», как и «Гамлет» – трагедия, вызвавшая множество споров в литературоведении. Анализ «Короля Лири» невозможен без учета как идейного, так и художественного экспериментаторства Шекспира. В «Короле Лири», как и в «Гамлете», в основу положен заимствованный языческий сюжет. Однако перед нами, прежде всего, бродячий сюжет сказки, какие есть у многих народов (например, английская «Тростниковая шапка», французская «Ослиная шкура», обработанная Шарлем Перро, чешская сказка про соль и т.д.). Шекспир точно следует сказочной завязке, что вызывало

многочисленные упреки в нелогичности и непоследовательности поведения короля Лира. Однако перед нами нелогичность и непоследовательность сказочного короля, который совершает не продуманные и психологически оправданные поступки, но некие ритуальные шаги, необходимые, чтобы совершились события в жизни его дочери. В сказке читатель не стал бы возражать против поступков Лира, потому что ничего другого от него не ждут. Однако первый эксперимент Шекспира – это скрещение сказочного сюжета, традиционно рассчитанного на благополучный конец в большинстве случаев, и жанра трагедии, предполагающего конец совершенно противоположный. Затем Шекспир сдвигает акцент с Корделии и ее благополучной в сказке истории на трагическую историю короля Лира.

Художественные особенности

«Король Лир» признан наряду с «Гамлетом» вершиной трагического у Шекспира. Мера страданий героя превосходит здесь все, что выпало на долю тех, чьи трагедии были изображены Шекспиром как до, так и после этого произведения. Но не только сила трагического напряжения отличает это произведение. Она превосходит другие творения Шекспира своей широтой и подлинно космической масштабностью. Пожалуй, нигде творческая смелость Шекспира не проявилась с такой мощью, как в этом творении. Мы ощущаем это в языке трагедии, в речах Лира, в поэтических образах, превосходящих смелостью все, что мы до сих пор встречали у Шекспира. Но смелость и оригинальность поэтического языка – лишь одно из проявлений гения художника.

Различные линии многопланового сюжета трагедии охвачены единой творческой мыслью. Как и в "Отелло", в "Короле Лире" нет никаких сверхъестественных элементов. Действие происходит в реальном мире, и в него не вторгаются пришельцы из мира потустороннего.

Образ бури, грозы является доминирующим в трагедии. Ее действие – это череда потрясений, сила и размах которых возрастают с каждым разом. Сначала мы видим семейную дворцовую драму, затем драму, охватившую все государство, наконец, конфликт перехлестывает за рубежи страны и судьбы героев решаются в войне двух могучих королевств.

Такие потрясения должны были долго назревать. Но мы не видим, как собирались тучи. Гроза возникает сразу, с первой же сцены трагедии, когда Лир проклиная младшую дочь и изгоняет ее, а затем порывы вихря человеческих страстей охватывают всех действующих лиц, и перед нами возникает страшная картина мира, в котором идет война не на жизнь, а на смерть, и в ней не щадят ни отца, ни брата, ни сестры, ни мужа, ни старческих седин, ни цветущей молодости.

Шекспир использует в трагедии множество иносказаний. «Грубый скиф или дикарь, который пожирает свое потомство...» – Геродот рассказывает об обычае древних скифов съедать своих престарелых родителей и дедов, но не детей.

«Том из Бедлама» – После закрытия монастырей в Англии (XVI в.) в бывшем Вифлеемском (Bethleem, сокращ. Bedlam) монастыре в Лондоне был устроен сумасшедший дом. Хронических больных переставали "лечить" (то есть сажать на цепь, лить воду на голову и проч.) и отпускали на все четыре стороны, разрешая им бродить по всей стране, выпрашивая милостыню. Народ прозвал их Toms of Bedlam.

«Если бы я взял монополию на глупость...» – При Иакове I раздача торговых монополий частным компаниям и отдельным лицам (особенно из числа придворных) достигла размеров, которые вызвали всеобщее недовольство и неоднократные протесты со стороны парламента.

«Мальчик мой» – В подлиннике Глостер называет Эдмонда loyal and natural, то есть своим верным и "естественным" сыном. Второй эпитет содержит два смысла: "натуральный" (в противоположность "законному" сыну Эдгару) и "любящий", "сердечный" (в противоположность "бессердечному" Эдгару).

«Крестник моего отца..» – Один из типичных анахронизмов Шекспира.

«Если б ты попался мне в Липсберийском загоне...» – Так как местности под названием Липсбери не существует, то полагают, что это просто шуточный образ: Lipsbyrg может быть переведен как "город губ" (lip - губа); в таком случае "Липсберийский загон" означает "рот". Кент хочет сказать: "Попадись ты мне на зубок".

«Портной смастерил тебя» – Иными словами, "ты обязан сходством с человеком только платью, сшитому портным".

«Ижица, лишняя буква в азбуке» – В подлиннике – Z (zed), которое считалось грамматиками того времени "лишней" буквой, поскольку передаваемый ею звук может быть изображен с помощью буквы S.

«Попался б ты мне, гусь» – Сравнение с гусем подсказано смехом (гоготанием) Освальда.

«Столько огорчений от дочерей, что в год не сочтешь» – В подлиннике каламбур: *dolour* (скорбь, печаль) и *dollar* (доллар).

«Надо отдать тебя в ученье к муравью» – Эта тирада шута – ответ на первый вопрос Кента. Иронический смысл ее: «Если ты не знаешь, почему при короле нет свиты, то ты не знаешь и следующих простых истин». Пример муравья показывает, что состоявшие при Лире слуги знали, когда можно было от него пожить: в пору его благополучия, а не в пору зимних невзгод.

«Святая вода светского общенья в сухом доме» – В подлиннике - *court holy-water* – священная вода, которой кропили при дворе.

«Смолкин, Модо и Мего» – Называемые Эдгаром могли быть известны Шекспиру из фольклора и из современной ему демонологии.

«Какой тоской душа ни сражена» – Последняя реплика пьесы вложена в уста герцога Альбанского, но она приписывается Эдгару в соответствии с одной из ведущих мыслей пьесы: будущее принадлежит молодому поколению, и поэтому последнее слово произносит его представитель.

Место произведения в творчестве драматурга

Трагедия «Король Лир» была написана во второй период творчества Шекспира (1601-1608), когда создаются четыре великих трагедии: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет». Гуманизм Шекспира вступил в критическую полосу прозрений, когда стало видно не только торжествующее пробуждение Человека, но и надвигающееся «море бед». В этих трагедиях проходила великая идея сопротивления наступающему веку алчного эгоизма, преступной жадности власти и золота, бесчеловечного индивидуализма. В ожесточенных боях, падая жертвами своих коварных противников, шекспировские герои – Гамлет, Отелло, Лир – отвоевали правду гуманистического идеала и сохранили навеки веру в человека и в его светлую судьбу.

Место произведения в отечественной и зарубежной литературе

Люди нескольких поколений, обращаясь к наследию английского классика, находили в его произведениях глубокое созвучие с вопросами, над которыми бьется мысль человека, неравнодушного к судьбе эпохи.

Трагедия «Король Лир», показывая образ обманутого короля, через его муки и прозрения говорит о трагических коллизиях нынешнего века.

В этом произведении выражена высшая формула трагического единства судьбы человеческой и судьбы народной через трагедию и мужество. В трагедии выделяются два мира: мир корысти, зависти и злобы и другой мир – дно, где обитают бездомные горемыки.

«Есть высшая смелость, – писал Пушкин, – смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслью, – такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в Фаусте, Мольера в Тартюфе».

Содержание

Введение.....	3
Раздел 1. Художественное произведение и его свойства.....	5
Раздел 2. Структура художественного произведения и ее анализ	
2.1. Содержание и форма литературного произведения...13	13
2.2. Тематика произведения и ее анализ.....	15
2.3. Анализ проблематики.....	18
2.4. Идеиный мир.....	23
2.5. Изображенный мир.....	34
2.6. Художественная речь	49
2.7. Анализ композиции.....	59
Список литературы.....	72
Глоссарий.....	74
Приложение 1. Алгоритм анализа изображенного мира в произведении	81
Приложение 2. Схема анализа эпического произведения.....	82
Приложение 3. План разбора лирического стихотворения.....	83
Приложение 4. План анализа драматического произведения.....	84
о значении творчества писателя.....	85
Приложение 5. Примерный план характеристики художественного образа-персонажа.....	84
Приложение 6. Общий план ответа на вопрос о значении творчества писателя.....	85
Приложение 7. Как вести краткую запись о прочитанных книгах..	85
Приложение 8. Схема анализа проблематики произведений.....	86
Приложение 9. Алгоритм анализа композиции произведений.....	86
Приложение 10. Glossary of Literary Terms.....	
Приложение 11. Примеры идейно-художественного анализа произведений. Идеино-художественный анализ стихотворения Р. Киплинга «Если».....	88
Приложение 12. Идеино-художественный анализ эпического произведения. Роман Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!».....	103
Приложение 13. Идеино-художественный анализ трагедии В. Шекспира «Король Лир».....	106

Учебное издание

Елена Владиленовна Семенова
Марина Леонидовна Ростова
Екатерина Васильевна Петрова

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРЫ АНГЛИИ И США)

Редактор и корректор И. А. Вейсиг

Подписано в печать 02.03. 2011 г. Формат 60X84 1/16
Бумага тип. Печать офсетная
Уч.- изд. л. 7,5 п.л. Тираж 100 экз. Заказ.....

Редакционно-издательский отдел Библиотечно-издательского
комплекса Сибирского федерального университета
660041 Красноярск, пр. Свободный, 79

Отпечатано в типографии «ЛИТЕРА-принт»,
т. 295-03-40