

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования
«Минский государственный лингвистический университет»

Факультет английского языка
Кафедра зарубежной литературы

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой
_____ И.К. Кудрявцева
« ___ » _____ 2021 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета
_____ П.М. Леонтьев
« ___ » _____ 2021 г.

**ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»**

для специальности 1-21 06 01 «Современные иностранные языки
(по направлениям); направление специальности 1-21 06 01-01
«Современные иностранные языки (преподавание)»

Составители:

Судленкова О. А.

Кудрявцева И. К.

Ломако Э. В.

Регистрационное свидетельство № 1142228885 от 05.07.2022

Доступ к интерактивному ресурсу по ссылке:

<https://moodle.mslu.by/course/view.php?id=83>

Рассмотрено и утверждено

учебно-методическим объединением

Республики Беларусь по лингвистическому образованию.

Протокол № 6 от 19.05.2020 г.

Минск, 2021

УДК 82.09(075.8)(0.034)
ББК 83я73
Э45

Р е ц е н з е н т ы: кандидат филологических наук, доцент *Н. Л. Сержант* (БГПУ им. М. Танка); кандидат филологических наук, доцент *Д. О. Половцев* (БГУ)

Э45 **Электронный учебно-методический комплекс** по учебной дисциплине «Введение в литературоведение» для специальности 1-21 06 01 «Современные иностранные языки (по направлениям); направление специальности 1-21 06 01-01 «Современные иностранные языки (преподавание)» / сост. О. А. Судленкова, И. К. Кудрявцева, Э. В. Ломако. – Минск : МГЛУ, 2021. – 186 с.

ISBN 978-985-28-0144-7

Электронный учебно-методический комплекс «Введение в литературоведение» предназначен для студентов специальности 1-21 06 01 «Современные иностранные языки (по направлениям); направление специальности 1-21 06 01-01 «Современные иностранные языки (преподавание)». Содержание ЭУМК предполагает ознакомление студентов лингвистической специальности с важнейшими литературоведческими категориями, формирование у них представления о функционировании литературы как вида искусства, выработку практических навыков анализа и интерпретации художественных произведений с учетом их родовой и жанровой принадлежности, характерологических и сюжетно-композиционных особенностей, языковой организации. Комплекс объединяет все виды занятий по дисциплине «Введение в литературоведение».

УДК 82.09(075.8)(0.034)
ББК 83я73

ISBN 978-985-28-0144-7

© УО «Минский государственный
лингвистический университет», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
1.1. Курс лекций.....	7
ЛЕКЦИЯ 1. Предмет и задачи литературоведения. Художественная литература как вид искусства.....	7
ЛЕКЦИЯ 2. Литературное произведение как художественное целое. Содержание и форма произведения.....	12
ЛЕКЦИЯ 3. Пространственно-временная организация произведения. Композиция литературного произведения.....	18
ЛЕКЦИЯ 4. Литературные роды: эпос, лирика, драма. Виды, жанры художественной литературы. Жанры эпических произведений.....	21
ЛЕКЦИЯ 5. Жанровые разновидности романа.....	29
ЛЕКЦИЯ 6. Лирический род литературы.....	35
ЛЕКЦИЯ 7. Драматический род литературы.....	43
ЛЕКЦИЯ 8. Особенности художественной речи.....	48
ЛЕКЦИЯ 9. Периодизация мирового литературного процесса. Художественные методы и литературные направления. Системный анализ художественного произведения.....	52
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	60
2.1. Планы семинарских занятий.....	60
2.2. Художественные тексты для аудиторной работы и СРС.....	94
2.3. Художественные тексты для системного анализа.....	113
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	131
3.1. Промежуточный контроль знаний.....	131
3.2. Контроль СРС.....	136
3.3. Самоконтроль выполнения заданий для самостоятельной работы.....	141
3.4. Итоговый контроль знаний (зачет).....	149
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	150
4.1. Программа «Введение в литературоведение».....	150
4.2. Методические указания по изучению дисциплины «Введение в литературоведение».....	154
4.3. Рекомендуемая литература.....	156
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Периодизация и ключевые фигуры мирового литературного процесса.....	158
Даты жизни известных писателей, поэтов, драматургов.....	160
Лауреаты Нобелевской премии в области литературы.....	163
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Терминологический словарь.....	167

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Задача подготовки лингвистов предусматривает обучение студентов умению глубоко понимать и интерпретировать произведения художественной литературы с учетом особенностей их содержания и формы. Для этого студентам необходимо овладеть основными теоретическими понятиями, охватывающими такие области науки о литературе, как теория литературы, рассматривающая природу и общие принципы художественного творчества, история литературы, изучающая основные этапы и закономерности развития литературного процесса, литературная критика, анализирующая и оценивающая социальное и эстетическое значение художественного произведения.

Учебная дисциплина **«Введение в литературоведение»** входит в компонент учреждения высшего образования цикла общенаучных и общепрофессиональных дисциплин для студентов первой степени высшего образования, обучающихся специальности 1-21 06 01 «Современные иностранные языки (по направлениям); направление специальности 1-21 06 01-01 «Современные иностранные языки (преподавание)». **Цель** данного курса состоит в том, чтобы сформировать у студентов представление о литературе как виде искусства и основных литературоведческих категориях, а также выработать практические навыки анализа и интерпретации художественных произведений, что поможет им успешно решать задачи в профессиональной деятельности. **Актуальность** изучения учебной дисциплины обусловлена тем, что преподавание иностранного языка в современных условиях требует от специалиста комплексных знаний, в том числе в области науки о литературе. Художественные тексты являются уникальным дидактическим материалом, способствующим развитию лингвистических знаний и эмоционально-ценностной сферы обучаемых. Знания, умения и навыки в области теории литературы, периодизации мирового литературного процесса и системного анализа художественного произведения позволят специалисту подбирать художественные тексты в соответствии с конкретными задачами обучения и наиболее полно реализовывать коммуникативный, образовательный, воспитательный потенциал художественной литературы в учебном процессе и внеклассной работе.

Задачами изучения дисциплины «Введение в литературоведение» являются:

- дать студентам общетеоретическое представление о базовых категориях науки о литературе, периодизации мирового литературного процесса;
- ознакомить студентов с ключевыми элементами содержания и формы художественных произведений, их родо-видовыми и жанровыми характеристиками;
- дать представление о принципах и приемах анализа художественных произведений;

- обеспечить студентов необходимым теоретическим и терминологическим инструментарием.

В результате усвоения дисциплины «Введение в литературоведение» студенты должны:

- **знать** особенности художественной литературы как вида искусства и ее связь с другими искусствами; характеристики и классификации родов, видов и жанров литературы; познавательные-эстетические возможности языка как основного средства создания литературных образов; основные элементы структуры литературного произведения; ключевые литературные направления и художественные методы; принципы системного анализа литературного произведения;

- **уметь** определять род, вид и жанр литературных произведений; соотносить произведения с теми или иными художественными методами и направлениями в литературе; выявлять особенности композиции, пространственно-временной организации литературных произведений, средства создания образов героев; определять способ повествования и тип художественного конфликта; определять и формулировать тему и идею произведения; рассматривать произведение в его связи с другими контекстами, как конкретно-историческими, так и литературно-художественными;

- **владеть** навыками выявления в художественном произведении лексических, лексико-синтаксических, синтаксических и фонетических стилиевых средств; навыками системного анализа художественного произведения; понятийным и терминологическим аппаратом, необходимым для обсуждения литературного процесса в целом и идейно-эстетической специфики отдельных произведений.

Курс «Введение в литературоведение», с одной стороны, опирается на знания студентов, полученные ими при изучении истории белорусской, русской и мировой литературы в школе, с другой стороны, является необходимой основой для успешного освоения в дальнейшем дисциплин «Зарубежная литература» (государственный компонент, цикл общенаучных и общепрофессиональных дисциплин) и «Тенденции развития современной зарубежной литературы» (компонент учреждения высшего образования, цикл специальных дисциплин), а также таких дисциплин специализации 1-21 06 01-01 06 «Зарубежная литература», как «Интерпретация художественного текста», «Современный зарубежный роман в контексте времени» и «Филологический анализ произведений современной зарубежной литературы». Кроме того, знания, умения, навыки, приобретаемые в ходе изучения данной дисциплины, формируют основы научного литературоведческого мышления, необходимые для подготовки курсовых и дипломных проектов по литературоведческой тематике.

Электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) «Введение в литературоведение» разработан на основе образовательного стандарта высшего образования I ступени по специальности 1-21 06 01 «Современные

иностранные языки (по направлениям)», утвержденного и введенного в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь № 88 от 30.08.2013 г., и учебной программы дисциплины «Введение в литературоведение» для студентов второго курса МГЛУ, обучающихся по специальности 1-21 06 01 «Современные иностранные языки (по направлениям); направление специальности 1-21 06 01-01 «Современные иностранные языки (преподавание)». Он является основой для формирования академических, социально-личностных и профессиональных компетенций специалиста в области преподавания иностранных языков и может быть использован для организации учебного процесса и самостоятельной работы студентов.

В соответствии с «Положением об электронном учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования» Республики Беларусь № 167 от 26.07.2011 основу структуры ЭУМК «Введение в литературоведение» составляют 4 раздела: *теоретический, практический, раздел контроля знаний, вспомогательный*. *Т е о р е т и ч е с к и й* раздел содержит материал лекционных занятий по дисциплине, позволяющий обеспечить усвоение основных понятий и категорий науки о литературе, закономерностей развития литературного процесса и принципов построения художественных произведений. *П р а к т и ч е с к и й* раздел содержит планы семинарских занятий, включающих в себя основные вопросы каждой темы и задания для отработки навыков и умений на аудиторных занятиях и самостоятельной работы студентов (последние – с возможностью самоконтроля), а также необходимые для этого художественные тексты. *Р а з д е л к о н т р о л я з н а н и й* содержит задания для промежуточного контроля и контроля самостоятельной работы студентов, а также итогового контроля. *В с п о м о г а т е л ь н ы й* раздел включает элементы учебной программы по дисциплине «Введение в литературоведение», в частности, содержание учебного материала, методические рекомендации, перечень основной, дополнительной и справочной литературы для изучения данной учебной дисциплины. ЭУМК также включает два приложения, содержащих информацию, знание которой будет способствовать более успешному усвоению материала и выполнению заданий.

Электронная форма подачи материала в ЭУМК учитывает необходимость визуализации, облегчающей понимание и усвоение новых понятий. Иерархическая структура ЭУМК позволяет обеспечить последовательность изучения учебной дисциплины, а возможности навигации между представленными блоками информации будут способствовать формированию у обучаемого индивидуальной траектории изучения учебной дисциплины.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Курс лекций

ЛЕКЦИЯ 1

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА

Филология (от греч. *phileo* – люблю, *logos* – слово) – это совокупность гуманитарных дисциплин – языкознания, литературоведения, источниковедения и других, изучающих духовную культуру человека и общества через содержательный, языковой и стилистический анализ письменных текстов. Исходный материал филологии – текст во всей совокупности своих внутренних элементов и внешних связей. «Не должно представлять себе, – пишет Д. С. Лихачёв, – что филология связана по преимуществу с лингвистическим пониманием текста. Понимание текста есть понимание всей стоящей за текстом жизни своей эпохи. Поэтому филология есть связь всех связей. Она нужна текстологам, источниковедам, историкам литературы и историкам науки, она нужна историкам искусства, ибо в основе каждого из искусств, в самых его «глубинных глубинах» лежит слово и связь слов. Она нужна всем, кто пользуется языком, словом; слово связано с любыми формами бытия, с любым познанием бытия. Отсюда ясно, что филология лежит в основе не только науки, но и всей человеческой культуры. Чем шире круг эпох, круг национальных культур, которые входят ныне в сферу образованности, тем нужнее филология. Каждый интеллигентный человек должен быть хотя бы немного филологом. Этого требует культура»¹.

Две основные науки, входящие в понятие филологии, – **языкознание** и **литературоведение**. У них есть много общего, так как они обе изучают искусство слова, но различаются по своим целям и методам. Языкознание (лингвистика) изучает явления словесности, чтобы установить закономерности языка; литературоведение – художественную литературу, ее особенности и закономерности. У них разные предметы, а значит, и разные методы исследования. Но они взаимодействуют и дополняют друг друга: язык запечатлевается в письменной форме, а литературное произведение пишется языком, который является способом фиксации и передачи явлений реальной действительности. Язык меняется, так как меняется жизнь, отражающаяся в произведениях литературы. Литературоведение может многое пояснить языкознанию, а языкознание, в свою очередь, помогает литературоведам

¹ Лихачёв, Д. С. Письма к молодым читателям. Письмо сорок четвертое. Об искусстве слова и филологии / Д. С. Лихачёв [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.facets.ru/edu/lichachev16.htm.

глубже понимать художественный текст, ведь слово «литература» само по себе означает ‘буквенность’, ‘письменность’ (от лат. *litera* – буква, *tura* – суффикс, соответствующий русскому –*ость*). Кстати, термин *литература* возник сравнительно недавно и стал широко употребляться лишь в XVIII веке. До этого пользовались терминами *поэзия*, *поэтическое искусство*, которые теперь обозначают только стихотворные формы. В XIX веке употреблялся также термин *изящная словесность*, что соответствует французскому словосочетанию «*belles lettres*», от которого произошло слово «беллетристика», имеющее в настоящее время несколько уничижительное значение «легкой литературы». (В белорусском литературоведении используется термин *прыгожае пісьменства*, в английском языке «художественная литература» обозначается также словом «*fiction*», а писателей иногда называют «*men of letters*»).

Литературоведение изучает не только письменные тексты, но и произведения фольклора (англ. *folk* – народ, *lore* – знания). Но для того, чтобы изучить фольклорные произведения, их следует запечатлеть в письменной форме, используя тот язык, на котором они созданы.

Итак, литературоведение – это наука о художественной литературе, об истории и закономерностях ее развития, о сущности, принципах и особенностях художественного творчества.

Так как литература – словесное искусство, то она является одним из видов искусства, а литературоведение – одна из искусствоведческих наук. Гегель назвал литературу «всеобщим искусством, способным в любой форме разрабатывать и высказывать любое содержание»². По его мнению, литература распространяется на все, что так или иначе интересует и занимает ум. Одна из задач искусства – создавать красоту, дарить людям эстетическое наслаждение. Задача же литературоведения как искусствоведческой науки – постигать законы, по которым создается произведение и достигается эстетический эффект. Задачи литературы: информативная (когнитивная), этическая, коммуникативная, эстетическая.

Если другие произведения искусства – живописи, скульптуры, архитектуры – создаются с помощью материальных средств и относятся частично к произведениям материальной культуры, то литературные произведения – явления сугубо духовной культуры, удовлетворяют духовные запросы общества и являются формой общественного сознания. В этом литература, как и искусство в целом, сродни **точным и естественным** наукам по своей познавательной (когнитивной) функции. В отличие от литературы эти науки, особенно естественные, имеют поступательный характер, т. е. каждый новый этап в развитии данных наук уточняет, меняет или совсем отменяет прежние представления об их предмете. Идеи же, выраженные в произведениях литературы, остаются в силе и не отменяются последующим развитием искусства слова. Кроме того, иногда художественное познание мира опережает

² Цит. по : Введение в литературоведение. Хрестоматия : учеб. пособие для ун-тов / под ред. П. А. Николаева. – М. : Высш. школа, 1979. – С. 104.

открытия в области других наук, а художественное предвидение предваряет события в научной и технической областях. Так, технические и научные идеи, положенные в основу фантастических романов Ж. Верна, Г. Уэллса, А. Н. Толстого, на несколько десятилетий опередили реальные изобретения и открытия. Литература близка **социологии**, так как регистрирует состояние общества на разных этапах существования, **религии** и **философии**, поскольку предлагает человеку систему взглядов на мир, природу, общество и место человека в нем. Многие писатели (Вольтер, Лессинг, Сартр, Мердок и др.) сочетали занятия литературой с написанием философских работ.

Литература также тесно связана с **этикой**, так как она имеет важнейшую воспитательную функцию, оказывая огромное нравственное воздействие на читателей. Каждое литературное произведение несет определенный, явно или косвенно выраженный моральный заряд. Величайшие произведения литературы не только дают человеку знания и наслаждение, но и через сопереживание и сострадание очищают, возвышают его ум и душу. «Нет выше поэзии, чем поэзия, проникнутая этическим пафосом, как нет на земле ничего, достойнее правды, в основе которой лежат высокие нравственные принципы»³, – подчеркивал Дж. Г. Байрон.

Так как литература запечатлевает события общественной жизни и их преломление через сознание личности, то литературоведение тесно связано с такой наукой, как **история**. Основное различие между ними – в антропоцентрическом (от греч. *anthropos* – человек) характере литературы, т. е. в том, что в центре литературного произведения находится человеческая личность, и история преломляется через индивидуальное сознание и судьбу. Человек является главным объектом литературы. Недаром А. М. Горький называл литературу «человековедением». Отсюда близость литературоведения к **психологии**, так как предметом исследования обеих наук является внутренний мир человека, его мысли, чувства и переживания. В XX веке исследования и достижения в области психологии дали новый толчок литературе, что особенно отразилось в творчестве писателей-модернистов.

Кроме вышеуказанных наук, литературоведение пользуется результатами таких вспомогательных дисциплин, как **палеография** («старинное письмо» от греч. *palaios* – древний, *grapho* – пишу) – наука, изучающая древние тексты: рукописи, манускрипты, а также материалы, на которых записаны тексты (камень, пергамент, береста, папирус, бумага); **текстология** – наука, которая занимается изучением вариантов письменного текста в творческом процессе и соотношения между первым и окончательным вариантами; **библиография**, т. е. составление указателей имеющихся литературоведческих работ.

Литературоведение связано также с **историографией** (отрасль, изучающая историю исторической науки), **фольклористикой**, **классической филологией**

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков : хрестоматия ; сост. А. С. Дмитриева [Электронный ресурс]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с. – Режим доступа : http://texts.news>literaturovedenie_1041>perepiski-52800.

Древней Греции и Рима, **герменевтикой** (наукой об интерпретации текста) и другими гуманитарными дисциплинами.

Литературоведение, как и другие науки, располагает научными методологическими принципами, понятийным и терминологическим аппаратом и имеет свои разделы. Оно делится на **теорию литературы**, изучающую сущность, специфику, роль литературы, **историю литературы**, которая занимается изучением общих закономерностей развития мирового литературного процесса, и **литературную критику**, где рассматриваются произведения прошлого с точки зрения современности или современная литература.

Основы литературоведения как науки были заложены еще в Древней Индии и Греции. Платон (V–IV вв. до н. э.) рассмотрел некоторые общие проблемы эстетики, в том числе проблему прекрасного, дал первые сведения о делении литературы на роды – эпос, лирику и драму. Краеугольным камнем литературоведения явились труды Аристотеля (IV в. до н. э.), в частности «Поэтика», откуда были взяты многие понятия, до сих пор сохраняющие свою актуальность. В «Поэтике» впервые была высказана мысль о подражательном характере (мимезисе) искусства. Искусство и литература подражают жизни, воспроизводят и отражают ее. В «Поэтике» были также поставлены вопросы о сюжете, жанрах, воспитательном значении (катарсисе) литературы, о двух основных способах изображения реальности, которые теперь принято называть реалистическим и романтическим, и т. д. Он выдвинул идею о характере как выражении этической стороны произведения, предъявив к нему четыре условия: *качество, примерность, сходство и последовательность*.

В трудах Платона и Аристотеля излагаются взгляды на природу художественного творчества. Платон считал его результатом божественного вдохновения, в то время как Аристотель, склонный, в отличие от идеалиста Платона, к материализму, рассматривал искусство как дело техники, а необходимым качеством поэта считал не одержимость, а разум и мудрость. Недаром древние поэты взывали к богам, чтобы те послали им вдохновение. Обращением к Музе – богине искусств – начинаются поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея»:

*Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который,
Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен,
Многих людей города посетил и обычаи видел...*
(«Одиссея», кн. 1, ст. 1–5)

Взывает к Богу и английский поэт-классицист XVII века Джон Мильтон в поэме «Потерянный рай»:

*Но прежде ты, о Дух Святой! – ты храмам
Предпочитаешь чистые сердца, –
Наставь меня всеведеньем твоим! –*

Мысли Платона о боговдохновенности поэзии, о поэте как любимце богов разделяли романтики. Вспомним пушкинское:

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

Расцвет литературоведения произошел в XVII–XVIII веках, т. е. в эпоху Просвещения. Никола Буало в своем трактате «Поэтическое искусство» (1647) попытался создать стройную систему жанровых и стилистических норм. Он уделял большое значение общественной функции поэзии, вопросу ответственности поэта перед обществом. Его стремление поддержали такие литераторы и теоретики искусства, как А. Поуп в Англии, А. П. Сумароков в России.

Во второй половине XVIII века, однако, началось движение против нормативности и строгой регламентации искусства. Так, Готфрид Лессинг в «Гамбургской драматургии» решительно выступил против нормативной эстетики, что создало почву для возникновения романтической литературы и критики. В XIX веке теория литературы получила философскую основу в трудах Гегеля, Канта, Шлегеля, Шелли. Все они подчеркивают огромную воспитательную роль литературы и ее общественную значимость. В духе своих идеалистических концепций они пытались распространить собственное понимание искусства на знание о мире вообще. В это время появляются различные литературоведческие школы и методы (биографический, культурно-исторический и другие).

Развитие исторической науки, а также достижения в области естественных наук и материалистической философии в XIX веке обусловили новый этап в развитии литературоведения. Важную роль здесь сыграли труды таких русских критиков и теоретиков искусства, как В. Г. Белинский и Н. Г. Чернышевский, подчеркивавших социальную, историческую основу литературного творчества. С трудами К. Маркса и Ф. Энгельса литературоведение приобрело новое направление. Марксистский подход к изучению литературы как формы общественного сознания не утратил своей актуальности и в XX веке. Параллельно ему возникали и сменяли друг друга иные подходы и методы (психоанализ, формализм и т. д.).

Сущность и цели литературного творчества, содержание и форма художественного произведения, роды, виды и жанры литературы, этапы и направления литературного процесса, особенности художественной речи, методология литературоведческой науки – вот основные вопросы, которые рассматривает дисциплина «Введение в литературоведение».

ЛЕКЦИЯ 2

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Литературоведение как наука оперирует рядом терминов и понятий, цель которых – объяснить и описать литературный процесс в целом и конкретные литературные произведения, составляющие его. Ключевыми понятиями в отношении произведения являются *форма* и *содержание*, определяющие разные его аспекты.

В истории литературоведения проблема соотношения содержания и формы ставилась и решалась по-разному. Это зависело от взглядов на общественное назначение искусства, от уровня развития самого искусства и т. д. Уже в «Поэтике» Аристотеля (IV в. до н. э.) есть указание на то, что в литературе, которую, как известно, он рассматривал как подражание, есть «что», т. е. предмет подражания, и «как», т. е. форма, способ подражания. Однако разграничение понятий формы и содержания было произведено лишь в XVIII–XIX вв., прежде всего в немецкой классической эстетике. Так, Гегель ввел сами категории содержания и формы. Это было огромным шагом вперед в истолковании природы литературы, но в то же время таило в себе опасность разрыва формы и содержания. В XIX веке литературоведение сосредотачивалось в основном на содержательной стороне литературных произведений, что объяснялось в значительной мере социальным характером литературы. В XX веке, наоборот, появились литературоведческие школы, сосредоточившие внимание на формальной стороне произведения (т. н. формальный метод и структурный анализ).

Оба подхода страдают от односторонности, так как в первом случае игнорируется роль литературы как искусства, в другом литературное произведение рассматривается лишь как факт языка или речи. Реально форма и содержание нерасчленимы. В пределах одного художественного произведения они сосуществуют, взаимодействуют и переходят друг в друга.

Подлинное произведение литературы – это сложное целое, в котором содержание и форма тесно связаны друг с другом. Ведущим, приоритетным началом в понятийной паре «форма – содержание» является содержание. По Гегелю, содержание носит в себе принцип и способ своего проявления, и оно свободно созидает собственную форму. В процессе творчества содержание переходит в форму, а форма в содержание. Воспринимая форму, мы воспринимаем содержание.

Содержание «взрывает» форму изнутри, т. е. изменение содержания влечет за собой изменение формы. Так, Л. Н. Толстой задумал написать повесть о жизни декабриста 30 лет спустя после восстания. Затем он почувствовал, что для объяснения судьбы человека следует вернуться к событиям 1825 года. Но и этого оказалось недостаточно, чтобы вскрыть истоки и причины положения вещей. Пришлось расширить хронологические рамки, ввести большее

количество персонажей, изменить жанр. Так появилась его знаменитая эпопея «Война и мир».

Содержание – это тема, идея, сюжет, система образов в художественном произведении. **Художественная форма** – это совокупность жанрово-композиционных, лексико-стилистических и интонационно-ритмических поэтических средств, направленных на раскрытие данного содержания (жанр, композиция, элементы сюжета, язык, изобразительные средства). Содержание и форму в произведениях искусства мы различаем только теоретически. А практически же они находятся в нерасторжимом органическом единстве в произведении. Их трудно отделить друг от друга.

Анализ формальной стороны произведения, в первую очередь языка, возможен в стилистике, языкознании; в литературоведении к нему можно прибегать как к одному из этапов изучения литературного произведения. При этом литературовед не должен упускать из виду содержательную сторону произведения. С другой стороны, анализ произведения лишь на уровне содержания обедняет его сущность, не раскрывает всей картины авторского замысла. Отсюда следует важность изучения и анализа художественного произведения в оригинале, т. к. никакой, даже самый лучший перевод не способен передать все нюансы стиля и языка произведения, а значит и мыслей автора.

Для обозначения различных сторон содержания и формы литературного произведения в науке о литературе существуют специальные термины-понятия – тема, идея, композиция, сюжет, жанр, художественная речь и др.

Горький говорил, что художественное произведение является живым творческим решением трех постоянно возникающих перед писателем задач: о чем писать, как и для чего писать. А поскольку нейтрального искусства нет и никогда не было, и успех художественного произведения обуславливается прежде всего тем, какие вопросы в нем поднимаются и какое решение они получают, то вопросы, о чем писать и для чего писать, можно считать определяющими для темы и идеи художественного произведения.

Тема (от греч. *thema*, букв. то, что положено в основу) – это та сторона действительности, которая становится предметом изображения в художественном произведении. Поскольку основным объектом изображения в литературе является человек, то ключевой темой являются человеческие отношения, т. е. проблемы, которые возникают в жизни человека, в его взаимодействии с другими людьми, с обществом в целом.

Идея (от греч. *idea* – понятие, представление) произведения – это мысль, заключенная в нем. Иными словами это можно выразить так: свои идеи, обобщения писатель раскрывает не путем их отвлеченных формулировок, а на определенном жизненном материале, в рамках избранной темы. Следовательно, мы можем говорить, что идея – это авторское решение вопроса, заключенного в теме.

Раскрытие темы зависит от идейного кругозора писателя, от знания жизни; именно поэтому два произведения на одну и ту же тему, например, о

гражданской войне, могут содержать разные идеи, так как само понимание событий, отбор и освещение фактов не будут в них совпадать. Сравним, например, романы «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Чапаев» Д. Фурманова, посвященные событиям в России во время Гражданской войны. События, представленные в них, показаны с точки зрения людей, находящихся по разные стороны баррикад: в первом случае война – это крах всех надежд, трагедия русской интеллигенции того времени, а во втором – героический пафос борьбы пролетариата, вдохновленного революционными идеями всеобщего равенства и братства и т. п. Другой пример – различное воплощение в литературе темы диктатуры: шекспировская пьеса «Ричард III» сосредоточена на одной личности, в центре внимания Роберта Пенна Уоррена в романе «Вся королевская рать» – личность и ее окружение, роман У. Голдинга «Повелитель мух» – это притча, философское обобщение темы.

Есть «вечные» темы – любовь, смерть, тщеславие, грубость, мужество, конфликт поколений, война, т. е. вопросы человеческой жизни. Но произведение редко строится вокруг одной темы. Наряду с главной, ведущей темой в нем поднимается ряд других. Множественность тем принято называть тематикой или проблематикой. Так, в поэме «Новая Земля» Якуба Коласа есть темы свободы человека, положения белорусского крестьянства, патриотизма, семейных отношений.

Чаще всего тема выступает в творчестве писателя как некая **проблема**, т. е. жизненно важный вопрос, требующий своего осмысления и решения. Древнегреческое слово *problema* означает ‘задача, задание’, т. е. задача, которая, по мнению автора, требует внимания общественности. Проблемный характер содержания своих произведений писатели порой подчеркивают в названиях: «Война и мир», «Отцы и дети», «Хождение по мукам», «Мещанин во дворянстве», «Война миров», «Смерть героя», «Новая земля», «Потерянный рай», «Что делать?», «Кому на Руси жить хорошо?», «А хто там ідзе?».

Идейное содержание литературного произведения существует как образное содержание, т. е. оно раскрывается не в форме прямых высказываний, а в виде художественных образов. Гегель писал: «Мы можем обозначить поэтическое представление как образное, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность»⁴. **Художественный образ** – это форма познания и отражения действительности, передающая отношение автора к жизненным явлениям. Центром образной системы художественного произведения является образ человека, но кроме образов-персонажей в литературе также есть образы животных, вещей, пейзажей, событий и ряд других.

Каждый художественный образ представляет собой некое единство общего и индивидуального. Общее раскрывается через индивидуальное. Поэтому в

⁴ Цит. по : Пивоев, В. М. Эстетика : учеб. пособие / В. М. Пивоев. – 2-е изд. – М. : Директ-Медиа, 2013. – С. 217.

искусстве, которое является имитацией внешнего мира, для достижения достоверности индивидуальное должно впитать в себя максимум черт общего, т. е. должно быть типичным. Понятие типичного возникло только в XIX веке. Вот как его выразил английский поэт Уильям Блейк:

*В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность,
И небо – в чашечке цветка.*

В статье «О том, как я учился писать» М. Горький так поясняет процесс типизации: литературные типы создаются по законам абстракции и конкретизации. «Абстрагируются», т. е. выделяются характерные подвиги многих героев, затем эти черты «конкретизируются», т. е. «обобщаются в виде одного героя, скажем – Геркулеса или рязанского мужика Ильи Муромца; выделяются черты, наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике, и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика». Он подчеркивал, что таких людей, как Фауст, Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, «в жизни не было; были и есть подобные им, гораздо более мелкие, менее цельные, и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова додумали, “вымыслили” обобщающие “типы” людей»⁵.

Образ человека в литературе имеет довольно сложную структуру. Чаще всего писатель начинает характеристику героя описанием его внешнего облика. Изображение внешности персонажа называется его *портретом*. У каждого талантливого писателя своя манера изображения портретов героев: в прозе Пушкина портрет предельно лаконичен, у Гоголя, наоборот, представлен со множеством подробностей и деталей. Лев Толстой – непревзойденный мастер психологизированного портрета, в котором изображение внешности героев неразрывно слито с раскрытием их психологии. Некоторые писатели при описании героя акцентируют какую-нибудь одну доминирующую черту характера или внешности. Так, Диккенс, с его тягой к гротескности изображения, в романе «Домби и сын» при описании мистера Домби говорит о его чрезмерной холодности: когда он входил в комнату, все вокруг замерзло.

С портретом персонажа тесно связано воспроизведение *предметной (вещной) обстановки*, которая его окружает. Изображение предметов и вещей, среди которых живет человек и которыми он пользуется, дает возможность не только более наглядно представить образ этого человека, но и понять, оценить его вкусы, привычки, образ жизни, характер. Одними из наиболее показательных в этом отношении являются произведения Гоголя. Так, о характерах героев «Мертвых душ» мы узнаем еще до непосредственного знакомства с ними, читая гоголевское описание их деревень и имений.

В пьесе американского писателя Ю. О’Нила «Долгий день уходит в ночь» много места занимает описание обстановки. Особо выделяется обилие книг,

⁵ Горький, А. М. О том, как я учился писать / А. М. Горький [Электронный ресурс]. – Режим доступа : bookscave.net/read/gorkiy_maksim_o_tom_kak_ya_uchilsya_pisat-29522.html#p1.

авторы которых придерживаются диаметрально противоположных взглядов, что сразу наводит читателя/зрителя на мысль о различии литературных вкусов и мировоззрений членов семьи.

Характер человека проявляется в его *поступках*. Но если в жизни некоторые действия человека могут носить случайный характер, то в литературном произведении они всегда обоснованны, закономерны. Даже непредсказуемые действия персонажа демонстрируют определенные черты его характера.

Неотъемлемым свойством образа персонажа также является *речевая характеристика*, поскольку речь – важнейший показатель национальной и социальной принадлежности человека, свидетельство его темперамента, ума, одаренности, степени и характера образованности и т. д. В разных жанрах речевые характеристики играют то большую, то меньшую роль. Особенно велика эта роль в драматических произведениях, в которых персонажи в первую очередь раскрываются через действие, включающее в себя в качестве важнейшего элемента высказывания героев, их диалоги и монологи. Социальная значимость речи человека прекрасно показана в пьесе Б. Шоу «Пигмалион».

Не менее важным, чем речь, способом всесторонней обрисовки образа персонажа является непосредственное изображение его *внутреннего мира*, психической жизни. Воссоздание духовной жизни персонажа называется психологическим анализом. У каждого писателя и в каждом произведении психологический анализ принимает свои неповторимые формы. У Толстого и Достоевского, например, изображение внутренней жизни персонажей дано предельно развернуто, и психоанализ нередко господствует над другими компонентами образа персонажа. Излюбленный прием этих писателей при изображении духовной жизни персонажей – внутренний монолог, в котором фиксируется поток мыслей, чувств, впечатлений, владеющих в данный момент душой героя.

Наряду с внутренним монологом писатели применяют и другие приемы психологизированного анализа: авторские комментарии к словам и действиям персонажей, передачу изображаемого через восприятие героя, описание снов и воспоминаний героев и т. д.

Важную характерологическую нагрузку может нести *имя или фамилия* персонажа; с их помощью автор может подчеркивать какую-либо особенность человека. «Говорящие имена» дают читателю представление о персонажах еще до знакомства с ними, например, Васса Железнова в одноименной пьесе Горького, Молчалин в «Горе от ума» А. Грибоедова, Дикой в «Грозе» А. Островского.

В зависимости от роли, которую персонажи играют в литературном произведении, они делятся на *центральных (главных)*, *второстепенных* и *эпизодических*. Центрального персонажа принято называть героем, однако если он является воплощением отрицательных качеств, то уместнее говорить об «антигерое». Если герой вступает в конфликт с другим

персонажем, то он является протагонистом, а его противник или оппонент – антагонистом. Второстепенные персонажи играют вспомогательную роль в произведении, придавая ему дополнительный смысл и способствуя развитию действия. Эпизодические персонажи, как правило, появляются в произведении мимоходом.

Значительное место в образной системе большей части литературных произведений занимают **образы-пейзажи**, т. е. описания природы. Они могут иметь самостоятельное значение как изображение красоты и богатства жизни, которая никогда не прекращается в природе. Образы природы также могут создавать эмоциональный фон, на котором разворачивается основное содержание произведения, выражать не только настроение, но и мировоззрение автора и героев произведения.

Иногда писатели прибегают к прямому сопоставлению каких-либо существ и явлений из мира природы с образами людей. Например, в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» образ героя соотнесен с образами грозы, барса, гор. Особенно часто природа выступает как символ свободы у романтиков, например, Кавказ у русских поэтов, море, водная стихия у Байрона, облако у Шелли, тучи у Лермонтова. В хрестоматийном стихотворении У. Вордсворта «Нарциссы» содержится мысль о природе как вечном источнике творческого вдохновения.

Изображения природы, образы животных, птиц, насекомых, растений могут получать иносказательное значение – **аллегорическое** или **символическое**. Древнегреческое слово *allegoria* означает ‘иносказание’. Аллегорическими называются образы, в которых отвлеченные понятия иносказательно выражены через конкретные предметы и явления. Так, в баснях хитрость изображают в образе лисы, жадность – в облике волка, трусость – в виде зайца и пр. Слово же «символ» первоначально служило названием условного опознавательного знака для членов тайной организации у древних греков. Символическим называется образ, в котором изображение явления (чаще всего из мира природы) иносказательно служит обозначением какой-либо стороны человеческой жизни. Символический характер имеет образ сада в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», дождя в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие», гнезда в пьесе Я. Купалы «Раскіданае гняздо». Значительное место в системе образов литературного произведения занимают образы-события. Таковы, например, картины военных сражений в «Войне и мире» Л. Н. Толстого. Можно говорить также об образах-эпизодах и образах-сценах, например, эпизод с дубом в романе «Война и мир».

Символы, как правило, индивидуальны, в то время как аллегорические образы носят чаще универсальный характер.

ЛЕКЦИЯ 3

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Как указывалось выше, к **художественной форме** относятся такие понятия, как пространственно-временные рамки, композиция и сюжетная организация художественного произведения, а также его родовая и жанровая принадлежность, его язык и стиль.

Пространственно-временная организация литературного произведения, или **хронотоп**, связана со способом изложения событийного материала. Любые события, изображаемые в литературном произведении, имеют свои пространственные и временные рамки, которые могут значительно варьироваться в зависимости от замысла автора. Так, время действия в произведении может быть ограничено несколькими мгновениями или растягиваться на годы и даже столетия; все события могут происходить в одном месте, например, в гостиной, или в разных местах, даже значительно удаленных друг от друга. Существуют две основные разновидности категории времени и пространства – конкретное и абстрактное, которые различаются степенью условности. Термин *хронотоп*, предложенный М. М. Бахтиным, подчеркивает тесную взаимосвязь пространственных и временных параметров произведения и их важность для раскрытия его содержания.

Под **композицией** (от лат. *componere* – составлять) литературного произведения понимается его построение, художественная структура: деление текста на части, главы и т. д. (архитектоника); сочетание разных форм организации словесного материала (повествование, описание, диалог, рассуждение); способ изложения событийного материала (линейное/последовательное или нелинейное изложение, строгая или свободная композиция, одна сюжетная линия или разветвленный сюжет). Повествование может быть организовано по принципу матрешки – один рассказ вставлен в другой (рамочное/обрамленное повествование); могут быть переключки между началом и концом произведения (кольцевая композиция). Кроме того, в повествовании могут присутствовать вставные новеллы, басни, притчи, сказки, сюжетная линия может прерываться лирическими или философскими отступлениями. Среди наиболее распространенных композиционных приемов – повтор, противопоставление (контраст), монтаж (соположение разнородных элементов), усиление (подбор однородных образов или деталей).

Важным элементом композиции является **сюжет**, который объединяет всех действующих лиц произведения. Сюжет определяется как «цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющихся друг друга положениях и обстоятельствах»⁶. Есть и другие определения, но все они включают два

⁶Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – С. 249.

взаимосвязанных компонента – событийный ряд и характер персонажа. Сюжет присущ любому эпическому и драматическому произведению; лирические произведения, как правило, бессюжетны или имеют лишь элементы событийного ряда, например: «Я встретил вас и все былое // В отжившем сердце ожило» (Ф. Тютчев).

В реальном мире причина предваряет следствие, но такой порядок необязателен для литературы, где следствие может быть представлено ранее причины, а жизнь человека может показываться в обратном направлении – от смерти к рождению. Поэтому следует различать понятия *сюжет* и *фабула*: **фабула** (лат. *fabula* – рассказ) – это простое изложение событий в той последовательности, в которой они происходят в реальном мире, в то время как **сюжет** – это то, как эти события подаются в художественном произведении. Эти два понятия могут совпадать в произведении, но гораздо чаще писатели прибегают к нарушению временной последовательности, совершая экскурсы в прошлое своих героев, делая отступления в повествовании, вводя параллельные сюжетные линии, меняя местами изложение причины и следствия и т. д.

Так или иначе, действие движется от своего начала к концу, проходя ряд этапов, которые принято называть компонентами (элементами) сюжета. К ним относятся экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. **Экспозиция** (от лат. *expositio* – изложение, объяснение) – предыстория событий, лежащих в основе произведения, а также информация о месте и времени действия. В ней могут даваться характеристики персонажей, их портретные зарисовки. Экспозиция может быть прямой (краткой или подробной) и даваться в начале произведения, но может быть задержанной или рассеянной по всему произведению; она может быть представлена в авторском повествовании или становиться известной из разговоров действующих лиц. **Завязка** – исходный момент или эпизод, с которого начинается действие произведения, завязываются отношения героев. Обычно завязка происходит в начале произведения, но может возникать и в его середине или даже конце. В сложных произведениях с несколькими сюжетными линиями имеется ряд завязок.

Развитие действия движет сюжет, раскрывает характеры персонажей, выявляет их взаимоотношения. Сложности в развитии действия принято называть **перипетиями**.

Самый напряженный момент в развитии действия называется **кульминацией** (от лат. *culmen* – вершина), после которой сюжет движется к **развязке**, знаменующей разрешение конфликта. Случайная, неожиданная концовка, особенно связанная с появлением нового лица, которое способствует решению конфликта, получила название *deus ex machina* («бог из машины») из-за принятого в античном театре вмешательства богов во взаимоотношения людей. Развязка не обязательно происходит в конце произведения, она может даваться и в его начале, что особенно характерно для детективных романов.

В литературном произведении могут присутствовать внесюжетные элементы. К ним относят **эпиграф** (от греч. *epigraphe* – надпись) –

предваряющая текст цитата из другого произведения, **пролог** (от греч. *prologos* – предисловие) – краткое изложение сюжета или событий, которые предшествовали основному действию, **эпилог** (от греч. *epilogos* – послесловие) – сведения о дальнейшей судьбе персонажей. Внесюжетными компонентами являются также **вставные новеллы** (самостоятельные рассказы, не имеющие прямого отношения к сюжету) и **авторские отступления**, в которых автор излагает свое мнение о героях, описываемых ситуациях или явлениях. К внесюжетным элементам относится и **заголовок** произведения (если он имеется), который, тем не менее, тесно связан с его содержанием.

В основе сюжета литературного произведения лежит **конфликт**, который понимается как противоположность, противоречие во взаимоотношениях действующих в нем сил. Именно развитие конфликта ведет действие от завязки через кульминацию к развязке.

В зависимости от характера противоборствующих элементов конфликты в художественных произведениях делятся на **внешние** и **внутренние**. В свою очередь **внешние** конфликты подразделяются на следующие типы: межличностный, социальный, природный, провиденциальный и др.

Межличностный конфликт представлен столкновением персонажей с разными мировоззрениями, жизненными позициями и целями. О такой разновидности составляющих конфликта говорит А. С. Пушкин: «Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень...».

Социальный конфликт связан с противостоянием героя обществу с его законами и предрассудками. Конфликт строится на стремлении героя реализовать свои возможности, что оказывается трудным или невозможным, поскольку взгляды и принципы героя противостоят ценностным ориентациям персонажей, которые воплощают общественные устои.

В *природном* конфликте герой вступает в борьбу с природными, физическими силами, чаще всего превосходящими его возможности. Конфликт такого характера является основой развития сюжета в повести Эрнеста Хемингуэя «Старик и море».

Составляющими *провиденциального* конфликта выступают персонаж и судьба – конфликт строится на противостоянии человека законам судьбы или божеству. Конфликт такого типа лежит в основе подавляющего большинства античных трагедий.

При **внутреннем** (внутриличностном, или психологическом) конфликте противоборствующими силами выступают противоположные черты, качества, устремления самого героя. Источником конфликта может стать необходимость выбора между долгом и желанием, совестью и потребностями, возможностью и необходимостью и т. п. Таковым является, например, конфликт в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

В художественном тексте разные по типу конфликты могут пересекаться, вытекать один из другого, находиться в причинно-следственной зависимости. Побудительным началом внутреннего конфликта может выступать внешний конфликт и наоборот.

Конфликт ставит в положение выбора не только героев, но и автора, определяя, таким образом, авторскую позицию в отношении изображаемых персонажей, ситуаций, событий и, в конечном счете, идею произведения.

Тип и характер конфликта, способы его разрешения, а также авторское отношение к нему сказываются на тональности произведения, которую принято определять термином *пафос* (греч. *pathos* – страсть, воодушевление). **Пафос** – это чувство, которое писатель вкладывает в свое творение и которое он стремится вызвать у читателя. В литературе существуют несколько видов пафоса: *героический, драматический, трагический, сатирический, сентиментальный, романтический*. Героический пафос характерен для произведений, изображающих высокородные стремления героя при ограниченности физических и других возможностей. Он, в частности, присущ многим произведениям античности и Средневековья – мифам, эпическим поэмам, рыцарским романам, а также произведениям на военную тему. Драматический пафос возникает тогда, когда желания и стремления героев вступают в конфликт с какими-то внешними силами (обществом, природой, судьбой) или с собственными моральными установками, как, например, в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого. Трагический пафос порождается глубокими неразрешимыми конфликтами межличностного, социального или психологического характера, что, в первую очередь, свойственно трагедийным произведениям. Сатирический пафос вызван желанием автора через осмеяние общественных пороков и человеческих недостатков способствовать совершенствованию миропорядка, как это делают Дж. Свифт и Н. В. Гоголь, Я. Гашек и К. Крапива. Сентиментальный пафос призван вызвать сочувствие и сострадание к униженным и слабым, умиление наивностью и благородством. («Бедная Лиза» Н. Карамзина, «Идылия» В. Дунина-Марцинкевича). Романтический пафос характеризуется возвышенностью чувств, идеализацией отношений, благородством стремлений и поступков героев («Мцыри» М. Лермонтова, «Яна і я» Я. Купалы).

ЛЕКЦИЯ 4

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ: ЭПОС, ЛИРИКА, ДРАМА. ВИДЫ, ЖАНРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ЖАНРЫ ЭПИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Существует традиционное разделение литературы на **три рода** в зависимости от отношения художественных произведений к объекту и субъекту творчества. Оно восходит еще к «Поэтике» Аристотеля, где роды различаются по тому, каким образом подражает писатель, то есть в каком отношении он находится к предмету подражания. «Одними и теми же средствами можно, – пишет Аристотель, – отобразить одни и те же объекты трояким способом: иногда рассказывая от своего лица, а иногда становясь другим, как делает Гомер, или только будучи самим собой и не перевоплощаясь, или когда все

отображаемые суть включенные в действие и осуществляющие его персонажи»⁷. В первом случае имеется в виду эпическая литература, во втором – лирическая, в третьем – драматическая.

Традиция деления литературы на три рода была продолжена представителями французского классицизма, закрепившего различия литературных родов в духе нормативной поэтики, и впоследствии развита в «Эстетике» Гегеля, который дал ей развернутое философское обоснование. Вслед за Гегелем подобного принципа придерживался и В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды».

Литературный род – это ряд литературных произведений, сходных по типу своей речевой организации и познавательной направленности на объект или субъект, или сам акт художественного высказывания: слово либо изображает предметный мир, либо выражает состояние говорящего, либо воспроизводит процесс речевого общения.

Все произведения художественной литературы, как уже говорилось, делятся на три основных литературных (поэтических) рода: **эпос**, **лирику**, **драму**. Основой существования литературных родов являются три возможных способа воспроизведения действительности посредством слова. Первый способ – это спокойный и последовательный рассказ о событиях, внешних по отношению к рассказчику и отошедших в прошлое. Подобное повествование называется **эпическим**, или **эпосом** (от греч. *epos* – рассказ, повествование).

Форма эпического повествования открывает огромные возможности для воспроизведения жизни как объективной реальности, не ограниченной ни временем, ни пространством. В произведениях большой эпической формы, например, в романах или эпических поэмах, образно воссоздается жизнь десятков и сотен людей на протяжении многих лет и даже десятилетий, изображаются целые эпохи в жизни народов («Илиада» Гомера, «Слово о полку Игореве», «Война и мир» Л. Н. Толстого). Эпический способ также дает возможность создавать произведения, повествующие об отдельных эпизодах и сценах человеческой жизни в форме предельно краткого рассказа или очерка. Между этими двумя крайностями находятся переходные эпические формы.

Но одного эпического способа недостаточно для полного воспроизведения жизни, ибо нашу жизнь составляют не только предметы, события, но и внутренние переживания людей, их мысли и чувства. Поэтому наряду с эпосом в литературе существует **лирический род**, суть которого заключается в непосредственном выражении чувств и переживаний, вызванных событиями внутренней и внешней жизни человека. Лирик, в отличие от эпического рассказчика, спокойно повествующего о прошлом, взволнованно говорит о том, что его волнует в момент высказывания:

*Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,*

⁷ Аристотель. Поэтика / Аристотель ; пер. на рус. яз., примеч. М. Л. Гаспарова ; пер. на рус. яз., вступ. ст. М. М. Позднева ; вступ. ст. А. В. Ахутина. – М. : РИПОЛ классик, 2017. – С. 71.

*Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье...*
У. Шекспир. «Сонет 66»

Если необходимыми условиями эпических произведений являются система характеров и сюжет, а оценка жизни в них дается не прямо, а через события и характеры, то в лирике, как правило, есть изображение изолированного характера, представленного через его переживания, и дана непосредственная, субъективно сформулированная оценка жизни («Я помню чудное мгновенье» А. С. Пушкина, «Парус» М. Ю. Лермонтова, «Если» Р. Киплинга).

Третий основной способ воспроизведения жизни в литературе называется **драматическим родом**. Аристотель говорил, что драма – это подражание действию посредством действия, а не рассказа. Этот способ предполагает обязательное наличие диалога, т. е. беседы, разговора, спора между двумя или несколькими людьми. Диалог составляет основу действия драматического произведения, которое предназначается не столько для чтения одним читателем, сколько для исполнения актерами, это так называемая сценичность драмы – манера речи, жесты. Следовательно, драматические произведения, или пьесы, надо относить не только к литературе, но и к искусству театра.

Для драмы характерна ограниченность времени, поскольку сюжетное время должно укладываться в сценическое. Поэтому попытки перенести роман на сцену редко удаются. Ф. М. Достоевский считал, что для этого надо перерабатывать все произведение. Драматическому действию присущи напряженность, насыщенность событиями, в драме нет моментов умиротворенности («Ревизор» Гоголя, «Пинская шляхта» Дунина-Марцинкевича, «Вишневый сад» Чехова, «Пигмалион» Б. Шоу, драмы Шекспира).

Для всей пьесы характерна конфликтность ситуаций, причем происходящая в настоящем. А общий конфликт уже делится на частные в каждом отдельном эпизоде. Герои находятся в непрерывном состоянии тревоги, горя, страсти, радости.

В конкретных литературных произведениях эпос, лирика и драма постоянно взаимодействуют. В любом эпическом произведении есть элементы авторского лиризма. Нередко этот лиризм автора (или героя-рассказчика) приобретает настолько ярко выраженный характер, что произведение становится **лиро-эпическим** (таковы, например, поэмы «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Дон Жуан», «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона).

В свою очередь лирические произведения нередко включают в себя эпическо-повествовательные компоненты:

*Когда время мое миновало
И звезда закатилась моя,
Недочетов лишь ты не искала
И ошибкам моим не судья.*
Дж. Г. Байрон. «Стансы к Августе»

В эпических, а иногда и в лирических произведениях писатели прибегают к форме диалога, т. е. используют приемы драматического способа изображения жизни (драматические диалоги в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского).

В свою очередь в драматургических жанрах писатели широко используют приемы эпоса и лирики. Так, в монологах герои или выражают свои чувства (лирика), или рассказывают о своем прошлом или о прошлом других лиц (эпос). Отелло, рассказывая об истории своей любви к Дездемоне, говорит:

*Она меня за муки полюбила,
А я ее – за состраданье к ним.*
У. Шекспир. «Отелло»

Таким образом, эпос, лирика и драма не существуют изолированно друг от друга: они находятся в постоянном взаимодействии, что обеспечивает полноту, многогранность изображения жизни в произведении любого вида. Но как бы ни сочетались в пределах конкретного произведения все эти три способа, один из них чаще всего бывает ведущим, главным, и это дает основание отнести произведение или к эпосу, или к лирике, или к драме.

В пределах трех поэтических родов литературные произведения распределяются по исторически сложившимся и устойчивым видам и разновидностям, или жанрам. Если под **родом** понимается способ изображения (эпический, лирический, драматический), то под **видом** – одна из двух форм эпической, лирической и драматической литературы: поэтическая или прозаическая. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические – с прозой. Но это не всегда так, ибо каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Под **жанром** понимается какая-либо разновидность существующих родов и видов (роман, ода, комедия и т. д.). Деление литературных произведений на жанры (*genre* – от фр. «род, вид») зависит не только от их принадлежности к одному из трех родов литературы, но и от их объема, композиции и характера содержания. Для каждой литературной эпохи и направления характерны определенные виды и жанры.

Эпос на ранних этапах развития художественной словесности был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах («Песнь о Роланде»), английские баллады, например, о Робин Гуде, русские былины и исторические песни). Эпические произведения, написанные стихами, нередки в литературе нового времени («Песнь о купце Калашникове» М. Ю. Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Новая земля» Я. Коласа, «Бандароўна» Я. Купалы, «Василий Тёркин» А. Т. Твардовского). Однако большинство эпических произведений нового времени, т. е. начиная с Возрождения, написаны прозой.

Термин *эпос* имеет два значения. В историко-литературном плане эпосом называют народные поэмы и сказки (античный эпос, русский народный эпос и т. д.). В теоретическом смысле «эпос» означает род литературы, основной

чертой которого является развернутое повествование и изображение человеческих характеров. В отличие от лирики, отражающей переживания, и драмы, где персонажи действуют непосредственно на сцене, в эпических произведениях рассказывается о жизненном пути человека, обрисовываются события, в которых он принимает участие, изображаются совершаемые им поступки, показываются его взаимоотношения с другими людьми.

Эпический образ – это образ, в основе которого лежит человеческий характер, представляющий собой определенную индивидуальность, показанный на определенном отрезке жизненного пути и, таким образом, отражающий в своей судьбе характерные черты мирового процесса. От лирического образа, сосредоточенного на отдельном переживании, он отличается не только многогранностью, но и динамикой развития; от драматического образа его отличает то, что он изображается путем рассказа о нем, а не в представлении на сцене.

Объем эпического произведения неограничен – он может занимать несколько строчек или простираться на сотни страниц. Так же варьируется и количество действующих лиц – от одного до нескольких сотен.

В эпосе присутствуют **4 основных формы изображения:**

1. Повествование, т. е. рассказ о событиях и о взаимодействиях героев. Повествованию присущ динамический характер, что находит выражение в наличии в нем глаголов, обозначающих действия.

2. Описание (внешности, природы, пейзажа, интерьера и т. д.). Описание статично, лексически выражается наличием прилагательных и наречий, обозначающих качества и состояния.

3. Прямая речь, или высказывания персонажей, представленная диалогами, монологами, полилогами. Для нее характерны вопросно-ответная форма, использование разговорной лексики и конструкций, эмоциональность.

4. Рассуждения (авторские или персонажные), которым присущи риторические вопросы и абстрактная лексика. Рассуждения персонажа могут быть представлены в форме прямой речи, внутреннего монолога, несобственно-прямой речи.

Существует несколько **форм и типов повествования**. Две основные повествовательные формы – это повествование от третьего лица и от первого лица. Того, кто ведет повествование от третьего лица, не называя себя, обозначают термином *повествователь*, а ведущего рассказ от первого лица принято называть *рассказчиком*.

В повествовании **от первого лица** рассказ ведется от имени одного из героев произведения, который рассказывает о том, что сам наблюдал, испытывал. Рассказчик может быть либо главным героем произведения (например, в «Джейн Эйр» Ш. Бронте), либо второстепенным («Великий Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда), либо эпизодическим, практически не принимающим участия в действии («Грозовой перевал» Э. Бронте). Повествование от первого лица придает рассказу впечатление правдивости и

достоверности («Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Капитанская дочка» А. С. Пушкина).

В редких случаях повествование ведется от первого лица во множественном числе, когда используется «мы» вместо «я», как, например, в рассказе У. Фолкнера «Роза для Эмили». Иногда автор вводит в повествование нескольких рассказчиков, т. е. прибегает к полифоничности, или многоголосию, чтобы подчеркнуть субъективность человеческого мировосприятия или чтобы всесторонне осветить какое-либо явление или проблему, как в романах «Черный принц» А. Мердок или «Коллекционер» Дж. Фаулза. Разновидностью повествования от первого лица является имитация в художественном произведении дневников, писем или иных документов, как, например, в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо.

Повествование **от третьего лица** иногда называют авторским; следует, однако, помнить, что повествователь, как всякий образ, представляет собой некоторую художественную условность, поэтому не стоит полностью отождествлять повествователя с биографическим автором даже в тех случаях, когда они очень близки. Повествователь не всегда является рупором идей автора, более того, он может быть противоположностью автора. В таких случаях в произведении возникает двойное видение – автора и повествователя.

Существуют два типа повествователя от третьего лица – всезнающий (всевидящий) автор и автор-наблюдатель. *Всезнающий* автор воспроизводит события объективно, дает свою оценку поступкам персонажей. Он всюду следует за ними и проникает в их чувства и мысли, придавая им форму внутреннего монолога или несобственно-прямой речи («Война и мир» Л. Толстого, «Домби и сын» Ч. Диккенса). Возможно *ограниченное всезнание*, при котором автор дает подробное изображение состояния только одного из героев («Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза, «Американская трагедия» Т. Драйзера). *Автор-наблюдатель* дает объективное, бесстрастное, лишённое всяких комментариев изображение событий (рассказы Э. Хемингуэя, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Повелитель мух» У. Голдинга).

Самый редкий способ повествования в литературе – повествование **от второго лица**, в котором рассказчик употребляет местоимение *ты*. Таким образом он приближает изображаемое к читателю, заставляет его почувствовать себя персонажем произведения, делает описываемое более ярким, наглядным, достоверным, как в романе Ю. Кавалеца «Танцующий ястреб».

Эпические произведения могут быть написаны как в *поэтической*, так и в *прозаической* форме. Поэтический вид эпических произведений включает такие жанры, как песня, басня, былина, баллада, поэма, а также лимерик; в прозаический вид входят анекдот, сказка, притча, очерк, рассказ, новелла, повесть, роман.

Следует различать **песню** лирическую, выражающую чувства лирического героя, и эпическую, повествовательную, т. е. имеющую сюжет, изображающую события и поступки, например, «Из-за острова на стрежень». Считается, что в

древности отдельные песни слагались в циклы, из которых составлялись античные и средневековые **эпические поэмы**. В них изображались какие-либо события национальной истории и героические деяния их участников («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Песнь о Беовульфе», «Песнь о моем Сиде», «Песнь о Роланде»). Эпические поэмы создавались и позднее; этот жанр по-прежнему популярен и в наше время («Неистовый Роланд» Л. Ариосто, «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло, «Курган» и «Могила льва» Я. Купалы, «Василий Тёркин» А. Твардовского, «Родные дети» Н. Гилевича).

Баллада – жанр англо-шотландской фольклорной поэзии (например, баллады о Робин Гуде, собрания «Памятники старинной английской поэзии» Т. Перси, «Песни шотландской границы» В. Скотта), получивший распространение в других странах в форме литературной баллады (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, И. В. Гёте, В. Шиллер, А. Мицкевич). В русском фольклоре балладам соответствуют былины, сочетавшие рассказ об исторических событиях с фантастикой (об Илье Муромце), в скандинавском – руны, в ирландском – саги.

Басня – короткий рассказ в стихах с ясно сформулированным моральным выводом, придающим повествованию аллегорический смысл. Героями басен чаще всего выступают животные, растения или неодушевленные предметы, наделенные человеческими свойствами (басни Эзопа, А. Крылова, К. Крапивы).

К эпическому роду литературы зачастую относят и **лимерик** – пятистрочное стихотворение-нелепица со схемой рифмовки *аабба*. Считается, что термин происходит от названия города Лимерик (Ирландия), где, возможно, этот жанр и возник. Самый известный создатель лимериков на английском языке – Э. Лир, на белорусском – А. Хаданович.

Анекдот (от греч. *anecdotos* – неизданный) – 1) короткий рассказ о незначительном, но характерном происшествии, преимущественно из жизни какого-то известного лица; 2) краткий устный рассказ злободневного бытового или общественно-исторического содержания с шутливой или сатирической окраской и неожиданной остроумной концовкой («История государства советского в преданиях и анекдотах» Ю. Борева).

Сказка – жанр фольклорной прозы, известный у всех народов мира. Сказкам присуща фантастика, но они сохраняют правдоподобие и полны правдивых бытовых деталей. Сказки отражают природные и исторические условия жизни каждого народа, но сюжеты многих из них совпадают или близки. Самыми частыми героями сказок являются животные: в мировом фольклоре известно около 140 таких произведений. Более 200 мировых сказок повествуют об испытаниях, которые приходится преодолевать молодым героям в поисках своего счастья. Среди самых знаменитых сказок – «Золушка», «Красная шапочка», «Дюймовочка». Литературные сказки создавали Э. Гофман, А. С. Пушкин, Ч. Диккенс, О. Уайльд, Р. Киплинг, К. Чуковский, С. Маршак, Я. Колас. Популярен этот жанр и у современных писателей.

Притча – небольшой рассказ с относительно простым содержанием, но глубоким философским или религиозным смыслом, преподносимым в

иносказательной форме. Особенно известны библейские – ветхо- и новозаветные притчи (притчи царя Соломона, притчи Христа о сеятеле, о блудном сыне, о заблудшей овце и т. д.). Притча популярна и в новой литературе («Миф о Сизифе» А. Камю, «Процесс» Ф. Кафки, «Повелитель мух» У. Голдинга). В притчах содержание имеет вневременной, универсальный характер.

Очерк (эссе) – это небольшое произведение повествовательно-описательного характера, затрагивающее проблемы гражданского и нравственного состояния общества и отличающееся большим познавательным разнообразием. Очерки делятся на художественные, публицистические, документальные. Этот жанр возник в Англии в эпоху Просвещения (в нравоучительных журналах Дж. Аддисона и Р. Стиля) и распространился в других странах. Очерки часто складываются в серии. Широкую известность приобрели «Очерки Боза» Ч. Диккенса, «Книга снобов» У. М. Теккерея. Как серия очерков создавались повесть «Гобсек» О. де Бальзака, «Господа Головлёвы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Ночной полет» А. де Сент-Экзюпери.

Рассказ – это относительно небольшое эпическое произведение с естественно развивающимся сюжетом и ограниченным количеством действующих лиц. Его сюжет строится, как правило, вокруг одного события. Рассказ может быть включен в более крупное произведение – роман. Рассказ начал интенсивно развиваться в эпоху Возрождения, часто при этом слагаясь в циклы (из рассказов состоят такие произведения, как «Декамерон» Бокаччо, «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера). В современном виде рассказ возник в XIX веке (Э. Гофман, В. Ирвинг, Ч. Диккенс, М. Твен). Самым известным автором рассказов был Э. А. По, который изложил в 1842 году свое понимание этого жанра и ввел в литературу несколько его разновидностей: детективный, психологический, фантастический рассказ. Рассказы писали Ч. Диккенс и П. Мериме, Ги де Мопассан и А. Чехов, О. Генри и М. Горький, Э. Хемингуэй и Я. Колас. Рассказ является одним из самых популярных жанров и в современной литературе.

К жанру рассказа близка **новелла**. Различие между ними, по мнению некоторых литературоведов, состоит в наличии в ней более острого и динамично развивающегося сюжета и неожиданной концовки. По словам Гёте, новелла – это рассказ о «новом невиданном происшествии»⁸. Классический образец новеллы – «Пиковая дама» А. С. Пушкина.

Повесть – эпическое произведение средней формы, стоящее между новеллой или рассказом («малая форма») и романом («большая форма»). В повести часто основное внимание сосредоточено на статических компонентах сюжета – душевных состояниях персонажей, описаниях пейзажей и т. д. («Капитанская дочка» А. С. Пушкина, «Казачьи» Л. Толстого, «Дрыгва»

⁸ Эккерман, И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И. П. Эккерман ; пер., примеч. и указ. Е. Т. Рудневой. – М. ; Л. : Academia, 1934. – С. 344.

Я. Коласа, «Альпийская баллада» В. Быкава, «Башня из черного дерева» Дж. Фаулза).

Самым объемным и распространенным эпическим жанром является **роман**.

ЛЕКЦИЯ 5 ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ РОМАНА

Роман – это многоплановое, многопроблемное эпическое произведение, как правило, с большим количеством действующих лиц, со сложным и остро развивающимся сюжетом. Первоначально, в позднее Средневековье, романами называли самые различные как по содержанию, так и по форме нестихотворные произведения, написанные на романских языках, а не на латинском (франц. *roman*, нем. *Roman*, англ. *romance*). Но потом этимологическое значение этого слова перестало учитываться, и романами стали именовать большие повествовательные сюжетные произведения. (Английское слово *novel* вошло в обиход в XVIII веке с легкой руки писателя У. Конгрива и изначально означало ‘новый’).

Зачаточную форму романа представляет собой созданный в начале нашей эры так называемый **античный роман**, представляющий собой, как правило, бытовые варианты традиционных мифических сюжетов. Событийная динамика заслоняет здесь анализ внутреннего мира. Но в **любовно-буколическом** романе «Дафнис и Хлоя» (II–III вв. н. э.) приключениям отведена уже второстепенная роль, а анализ чувств столь подробен, что длительное время произведение Лонга считалось образцовым психологическим романом. Последовательно развито личностное начало и в «Метаморфозах, или Золотом осле» Апулея, романе, имеющем нравоучительный характер. Однако внешний характер приключений и неглубокая прорисовка характеров в античном романе оказали относительно небольшое влияние на последующее литературное развитие, хотя, конечно, найденные жанровые формы вошли в арсенал художественной литературы и стали использоваться в дальнейшем.

В средние века романическая тенденция полнее всего проявляется в жанре **рыцарского романа**, который принес с собой свободу повествования, живость диалогов, психологическое «портретирование» персонажей. Характерными для Средневековья явились циклы сказаний, из которых составлялись романы о рыцарях Круглого стола, об исполнении рыцарями Святого Грааля своего христианского долга, о любви Тристана и Изольды. (В «Сказании о Тристане и Изольде» тема любви получила глубокое гуманистическое звучание: герои романа вступают в конфликт с нормами своей среды, их любовь поэтизируется, она оказывается сильнее смерти). Повествовательные традиции французского рыцарского романа на долгое время предопределили ведущее положение французской литературы в развитии романа.

Идеи и идеалы Возрождения подготовили благоприятную почву для развития романа. Его жанровое содержание вначале находит выражение в новеллах (например, в «Декамероне» Бокаччо), в романизованных поэмах («Неистовый Роланд» Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Тассо) и драмах (прежде всего Шекспира). Едва ли не единственным произведением, близким к романному жанру, была психологическая повесть «Фьямметта» Бокаччо. Роман же как таковой, непосредственно связанный с идейно-философскими исканиями, со всем духом Ренессанса, возникает лишь на закате эпохи – это «Дон Кихот» М. Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле. В жанровой форме рыцарского романа есть и ироническое отношение к средневековому рыцарству, и безмерное ренессансное возвеличивание естественной природы человека, и грустная самоирония.

Начиная с XVIII века, роман становится одним из ведущих литературных жанров. Но расцвет романа в характерном для него единстве формы и содержания происходит в XIX веке. В эпоху реализма роман приобретает и наибольшее сюжетное разнообразие, освобождаясь от накопленных традиций и разрабатывая новые, подсказанные жизнью сюжеты. При этом многие романы объединяет глубокое проблемное сходство. Конфликт личности с окружающей средой выявлял разлад между стремлениями личности к идеалу и невозможностью его достижения. Сходство конфликта объединяет такие разные произведения, как «Страдания юного Вертера» Гёте, «Утраченные иллюзии» Бальзака, «Большие надежды» Диккенса, «Анна Каренина» Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Красное и черное» Стендаля, «Мадам Бовари» Флобера.

В отличие от средневекового рыцарского романа, где главный персонаж – героическая личность, а события вымышленные, роман – это повествование о частной жизни, в котором показаны ежедневные будничные события, связанные, однако, с общественной жизнью; т. е. художественное освоение общественной жизни происходит через призму индивидуальной судьбы отдельного человека.

Одна из первых форм европейского романа – это **авантюрно-бытовой**, или **плутовской / пикарескный роман (Räuberroman)**, оформившийся еще в XVI–XVIII веках. Он зародился в Испании, и его первым примером считается анонимное повествование «Ласарильо с Тормеса». Плутовской роман повествует обычно о похождениях ловкого пройдохи, авантюриста (пикаро), выходца из низов или деклассированного дворянства (слуга, бездомный бродяга, «рыцарь удачи»). Этот образ возник на почве захватившего всю Европу бродяжничества, ставшего в период экономического и культурного переворота эпохи Возрождения для ряда стран (Испании, Англии) национальным бедствием. В плутовском романе нет сложной композиции, события развиваются строго хронологически, повествование строится как рассказ героя о своей жизни, как его воспоминания или записки. К жанру плутовского романа относятся «История Жиль Блаза из Сантьяны» А. Лесажа, «Молль Флендерс» и «Счастливая куртизанка, или Роксана»

Д. Дефо, «История жизни покойного Джонатана Уайльда Великого»
Г. Филдинга.

В XVIII веке господствующее положение занимает **эпистолярный роман** (от греч. *epistole* – послание, письмо) – переписка, оформленная как художественная проза, предполагающая широкий круг читателей. Именно ориентация на адресата, пусть и воображаемого, выступает важным опознавательным признаком эпистолярного жанра. Особо следует выделить «Дневник для Стеллы» Дж. Свифта – собрание писем частного характера, открывающее пути для становления английского социально-психологического романа. После «Персидских писем» Монтескье эпистолярный жанр становится все более популярным в европейских литературах: романы «Памела» и «Кларисса» С. Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте.

Еще один жанр, ставший популярным в эпоху Просвещения, – **семейно-бытовой роман**, в котором реалистически описывается обычная жизнь общества через призму повседневной жизни семьи. Вышеперечисленные романы С. Ричардсона являются и первыми образцами семейно-бытового романа.

Из семейно-бытового романа возник **социально-бытовой роман**, в котором поднимаются большие, жгучие проблемы современного общества и подчеркивается связь человека, его характера и поступков со средой. К этой разновидности относятся почти все романы Ч. Диккенса, Э. Тrolлопа, Э. Гаскелл, О. де Бальзака (цикл романов под названием «Человеческая комедия»), И. С. Тургенева («Дворянское гнездо»), Г. Флобера («Мадам Бовари») и др. В русском социально-бытовом романе второй половины XIX века, прежде всего в произведениях Л. Толстого, Ф. Достоевского, проявилось одно из главных свойств реалистической литературы – ее способность воплотить в частных судьбах и личных переживаниях героев всеобщий, общечеловеческий смысл. В XX веке реалистический роман продолжал существовать и развиваться, отражая новые общественные тенденции и явления. Это романы Дж. Голсуорси, Г. Грина, Ч. П. Сноу (Англия), С. Льюиса и Дж. Стейнбека (США), Т. Манна (Германия), М. Шолохова и А. Солженицына (Россия), В. Быкова и Я. Брыля (Беларусь) и многие другие.

Разновидностью реалистического романа является **сатирический роман**, в заостренной, подчас гротескной форме дающий критическую оценку человеческих недостатков и общественных пороков. Это романы Дж. Свифта, У. Теккерея, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, А. Франса, Дж. Оруэлла и М. Спарк, Ильфа и Петрова, Я. Гашека и К. Чапека и т. д.

В XIX веке стал популярным жанр **исторического романа**. Его авторы ставили своей целью не только осмысление фактов прошлого, но и яркое, живое изображение событий. Интерес к истории проявился еще в античности. Вершиной античной историографии считается «История Пелопоннесской войны» Фукидида. Начинателем исторического романа в современном

понимании считается Д. Дефо (романы «Журнал чумного года» и «Мемуары кавалера»). На рубеже XVIII–XIX веков в эпоху романтизма исторический роман переживает расцвет и выступает как своего рода синтез романа в собственном смысле слова и эпической поэмы прошлого (романы В. Скотта, В. Гюго, Дж. Ф. Купера, И. Лажечникова). В XX веке исторические романы создавали Г. Манн и Л. Фейхтвангер, Г. Синкевич и Б. Прус, Р. Грейвс и М. Стюарт, М. Дрюон, А. Толстой, В. Короткевич, О. Ипатова и др.

Значимое место среди романских разновидностей занимает **авантюрно-приключенческий роман**, где основная задача повествования заключается в занимательном сообщении о реальных или вымышленных происшествиях. Для этого романа характерны линейность сюжета, стремительность развития действия, переменчивость и острота сюжетных ситуаций, мотивы похищения и преследования, тайны и загадки. Одними из первых его образцов стали «морские» романы Дж. Ф. Купера и Ф. Марриета, историко-приключенческие романы А. Дюма и социально-приключенческие романы Э. Сю. Наиболее известные авторы приключенческих романов рубежа XIX–XX веков – Р. Л. Стивенсон, Т. М. Рид, Ж. Верн, Дж. Лондон. Авантюрно-приключенческий роман сохраняет свою популярность и в XXI веке.

Готический роман – это произведение с элементами мистики, сюжет которого развивается в мрачной обстановке, наводящей ужас на читателя. Его действие, как правило, происходит в старинных замках и поместьях. Первый готический роман – «Замок Отранто» Г. Уолпола, за ним последовали романы А. Радклиф, М. Шелли, Ч. Мэтьюрина и др. К авторам готических романов XX века относят Г. Ф. Лавкрафта, Дж. К. Оутс, В. Короткевича.

Развитие естественных наук, в том числе психологии, на рубеже XIX–XX веков стимулировало появление **психологического романа**, основной темой которого является изображение внутреннего мира человека. Психологические портреты встречаются и у писателей Просвещения (С. Ричардсона и Л. Стерна), и у писателей-реалистов XIX века Диккенса, Мопассана, Бальзака, Толстого и др., но именно с начала XX века анализ душевного состояния персонажа становится самоцелью в произведениях модернистов. М. Пруст в книге «Поиски утраченного времени» глубоко проник в психологию личности, демонстрируя при этом сложную ассоциативную связь процесса мышления. В период между двумя войнами многие писатели Запада стали ориентироваться на З. Фрейда и его идею подсознательного, которая легла в основу художественной техники «потока сознания». Вершиной психологического письма в технике «потока сознания» считается роман Дж. Джойса «Улисс». Психологические романы писал и Ф. Кафка.

Фантастические романы связаны с удвоением мира: писатель или моделирует невероятный, существующий по своим законам мир (т. е. сюжет полностью строится вне пределов реальной жизни, как, например, в «Путешествиях Гулливера»), или создает два параллельных потока – действительного и сверхъестественного ирреального бытия. Во втором случае сильны мистические мотивы, в судьбу персонажа вмешиваются потусторонние

силы, которые влияют на его поведение и ход событий всего произведения («Портрет Дориана Грея» О. Уайльда или «Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Разновидностью фантастического романа является **научно-фантастический** роман, авторам которого удавалось предсказать многие научные достижения и технологические открытия (Ж. Верн, И. Ефремов, А. Азимов и др.). Некоторые писатели в своих фантастических романах ориентировались на предсказание социальных последствий технического и научного прогресса, создавая **антиутопии**, или **дистопии** (Г. Уэллс, Р. Брэдбери, К. Исигуро и др.).

Философский роман – это произведение, в котором в художественной форме иллюстрируются какие-либо философские концепции. Особое распространение этот жанр получил в XX веке, но и в предыдущие века создавались произведения с глубоким философским содержанием. К философским причисляют такие произведения, созданные в эпоху Просвещения, как «Кандид, или Оптимизм» Вольтера, «Племянник Рамо» Д. Дидро, «Новая Элоиза» и «Эмиль, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо. В XX веке философские проблемы ставились в «Волшебной горе» Т. Манна, «Степном волке» Г. Грасса, «Тошноте» Ж.-П. Сартра, «Мастере и Маргарите» М. Булгакова и многих других. Фашизм, сталинизм, Вторая мировая война с особой остротой заново поставили вопросы о природе человека, о цели и сути человеческого существования. Ответы на них пыталась дать философия экзистенциализма, в русле которой написаны романы «Посторонний» и «Чума» А. Камю. Есть две основные разновидности философского романа – роман-притча (например, «Повелитель мух» У. Голдинга, где в кажущемся простым авантюрно-приключенческом романе заложены серьезные философские вопросы) и роман-полемика (как в «Черном принце» А. Мердок, где два главных героя воплощают разные взгляды на основополагающие философские проблемы). Философские романы часто сочетаются с фантастикой, как, например, в «Солярисе» С. Лема или «Чужаке в чужой стране» Р. Хайнлайна.

Еще один романский жанр – **документальный роман**, в котором исторические события или явления общественной жизни исследуются путем анализа документальных материалов, воспроизводимых целиком или полностью. Вымысел в таких произведениях сведен к минимуму, а авторская роль состоит в отборе и обработке материала, его комментировании. Возник этот жанр в XIX веке, и к первым опытам его создания относят «Историю Пугачёва» А. С. Пушкина, «Былое и думы» А. Герцена. В XX веке документалистика стала основой различных произведений («Десять дней, которые потрясли мир» Дж. Рида, «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова, «У войны не женское лицо», «Цинковые мальчики» и другие произведения С. Алексиевич).

Помимо вышеуказанных разновидностей существует ряд других, названия которых отражают либо форму произведения, например, **Ich-Roman**, т. е. роман, написанный от первого лица, либо его тематику. Так, **роман воспитания (Bildungsroman)** – это произведение, в котором осмысливается

процесс психического, нравственного, социального формирования главного героя. Как правило, такой роман изображает три первые фазы человеческой жизни, как это сделал Л. Н. Толстой в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» или Дж. Джойс в романе «Портрет художника в юности». Последний является и **романом о художнике (Künstlerroman)** – произведением, в котором главный герой ищет свое место в жизни и после многих сомнений и испытаний приходит к творчеству как к единственно возможному призванию. Первым романом этого жанра принято считать «Годы учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте. «Жан-Кристоф» Р. Роллана, «Свет погас» Р. Киплинга, «Могила крестonosца» А. Кронины изображают конфликт творческого человека с обществом.

Романы с широким и глубоким изображением национально-народной жизни в переломные исторические эпохи получили название **романов-эпопей**. Они состоят из циклов и связаны между собой образами героев. Их размер может варьироваться от двух (дилогия) до нескольких десятков (трилогия «Детство», «В людях» и «Мои университеты» М. Горького, 11-томная эпопея «Чужие и братья» Ч. П. Сноу и т. д.).

Меняющаяся реальность, возникающие новые жизненные явления находят отражение в романе, как в самом гибком и «чутком» литературном жанре. Ведь как писал М. М. Бахтин: «...роман – единственный становящийся и еще неготовый жанр, <...> и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей».⁹

Так, в последние десятилетия XX века, в эпоху постмодернизма, поставившего под сомнение возможность постижения абсолютной истины, возник жанр **метаромана** (самосознающего романа) – произведения, в котором осмысливается процесс литературного творчества, прослеживается способ творения и воздействия на читателя. Метароман может принимать форму романа в романе, как в «Черном принце» А. Мердок, или романа о романе («Дэниэл Мартин» Дж. Фаулза); вопросы литературного творчества могут затрагиваться в авторских отступлениях, как в «Женщине французского лейтенанта» этого же автора.

Озабоченность человечества состоянием окружающей среды, ухудшающаяся экологическая обстановка привели к появлению жанра **экологического романа** и его разновидности, получившей название **cli-fi** (по аналогии с sci-fi). В таких романах затрагиваются проблемы экологии нашей планеты, которые могут стать причиной разрушительных катаклизмов, вызванных изменением климата, загрязнением воздуха и воды, вредными производствами, вырубкой лесов и другими факторами. Среди авторов этого жанра отмечают М. Макинтайра, Дж. Балларда, И. Макьюэна и многих других.

⁹ Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 447.

Способность романа реагировать на новые общественно-политические и социокультурные тенденции может в ближайшее время привести к возникновению его новых жанровых разновидностей.

ЛЕКЦИЯ 6 ЛИРИЧЕСКИЙ РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Лирика (греч. *lyra* – музыкальный инструмент) – литературный род, выражающий мысли, чувства и переживания субъекта, провоцирующий у читателя иллюзию сопереживания и тяготеющий к стихотворной форме. «Все, что занимает, волнует, радует, печалит, услаждает, мучит, успокаивает, тревожит, словом, все, что составляет содержание духовной жизни субъекта, все, что в него входит, возникает в нем, – все это приемлется лирикою, как законное ее достояние», – писал В. Г. Белинский в работе «Разделение поэзии на роды и виды»¹⁰.

В отличие от эпических произведений лирика не претендует ни на объективное отражение событий и явлений внешнего мира, ни на анализ отношений между людьми. Основное – это выражение переживаний человека, вызванных внешним миром. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд, то весьма скупо, без какой-либо тщательной детализации.

В лирике система художественных средств полностью подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души. Но лирика отнюдь не замыкается на сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Существуют философские, пейзажные, гражданские стихотворения. Лирическое творчество, одним из предвестников которого в европейской литературе являются библейские псалмы, может обретать религиозный характер (ода «Бог» Г. Державина, «Молитва» М. Лермонтова, «Пророк» А. Пушкина). Религиозные мотивы весьма настойчивы и в лирике XX века: у В. Ходасевича, Н. Гумилева, А. Ахматовой, Б. Пастернака, Я. Купалы. В зависимости от содержания различают любовную, пейзажную, гражданскую, философскую, политическую лирику и т. д. Выразить можно как мысли, так и чувства. Так, любовная лирика, лирика дружбы – это лирика чувства, а лирика мысли – это гражданская, философская, политическая лирика.

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике по-разному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (шедевр С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно, в форме изображения внешней реальности (описательная лирика, прежде всего пейзажная). Но едва

¹⁰ Цит. по : Осьмакова, Л. Н. Хрестоматия по теории литературы : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Русский язык и литература» / Л. Н. Осьмакова ; сост. Л. Н. Осьмакова ; вступ. ст. П. А. Николаева. – М. : Просвещение, 1982. – С. 266.

ли не в любом лирическом произведении присутствует медитация, т. е. взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо. Речь лирического произведения исполнена экспрессии, которая дает о себе знать и в подборе слов, и в синтаксических конструкциях, и в иносказаниях, и, главное, в фонетико-ритмическом построении текста. Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой. На ранних этапах развития искусства лирические произведения пелись, словесный текст сопровождался мелодией, ею обогащался и с ней взаимодействовал.

Если необходимым условием эпоса является наличие сюжета и системы персонажей, то неотъемлемая часть лирики – присутствие в ней лирического героя, т. е. носителя переживания, выраженного в произведении. О лирическом герое говорят, рассматривая не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Это весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и от персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя. Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мировосприятием, душевным настроением, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотделимым. Так, вникая в стихотворения Пушкина, Лермонтова, Есенина, Пастернака, Ахматовой, Цветаевой, Богдановича, мы получаем весьма яркое и многоплановое представление об их духовно-биографическом опыте, умонастроениях, личной судьбе. Таким образом, лирика в основном автопсихологична.

Вместе с тем образ лирического героя не стоит отождествлять с личностью поэта, хотя между ними существует тесная связь. Чувства лирического героя могут быть шире и богаче, чем переживания поэта. В процессе творчества автор нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Многие в лирическом произведении создаются с помощью воображения, как это было в сонетах Шекспира. Например, в Сонете 73 поэт, тогда еще молодой человек, говорит о чувствах, которые испытываются, скорее, на склоне лет.

*То время года видишь ты во мне,
Когда один-другой багряный лист
От холода трепещет в вышине –
На хорах, где умолк веселый свист.*

*Во мне ты видишь тот вечерний час,
Когда поблек на западе закат,
И купол неба, отнятый у нас,
Подобьем смерти – сумраком объят.*

*Во мне ты видишь блеск того огня,
Который гаснет в пепле прежних дней,*

*И то, что жизнью было для меня,
Могилою становится моей.*

*Ты видишь все. Но близостью конца
Теснее наши связаны сердца!*

Пер. С. Маршака

Как видно из приведенного примера, для лирических произведений характерно наличие особого ритма, который создается делением произведения на строки и строфы (двустопные, четверостишие и т. д.), использованием рифмы (парной, перекрестной, кольцевой/охватной), стихотворного размера (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест, а с учетом количества стоп в стихотворной строке – пятистопный ямб, четырехстопный дактиль и т. д.) и других ритмообразующих факторов.

Самые древние известные образцы лирики – египетские, датируются III веком до н. э. Тексты на пирамидах содержат образцы погребальных песен, восхваляющих фараонов. В Древней Греции стихи исполнялись во время танца. Сам термин *лирика* произошел от греческого слова *lyra*, означающего музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись ритуальные танцы и песни. Лирика в современном понимании возникла в VII веке до н. э. Сапфо, Алкей, Архилох и др. создали ряд произведений сольной лирики.

*Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос
И прелестный смех.*

Сапфо. Пер. В. Вересаева

Образцами хоровой лирики считаются оды Пиндара (VI–V вв. до н. э.). Оды, т. е. хвалебные стихи, сочиняли и древнегреческие драматурги Эсхил, Софокл, Еврипид. Считается, что лирика древнеримских поэтов (Катулла, Овидия, Вергилия, Марциала) более субъективна и автобиографична по сравнению с древнегреческой.

*Я ненавижу и люблю. Как это случилось, я не знаю,
Но это так: я сознаюсь, и мучусь этим, и страдаю.*

Катулл. Пер. Згадай-Северского

Средневековая лирика имела, в основном, религиозное содержание. Ее образцами являются анонимные английские стихотворения «Деор», «Жалоба женщины». Одновременно развивается лирическая поэзия стран Востока – Китая, Японии, Персии. Вот рубаи (четырёхстрочник с рифмой *ааба*) Омара Хайяма:

*Много лет размышлял я над жизнью земной.
Непонятного нет для меня под луной.
Мне известно, что мне ничего не известно! –
Вот последняя правда, открытая мной.*

В позднем Средневековье в разных европейских странах появляются профессиональные поэты – труверы и трубадуры, менестрели, миннезингеры, гуслиеры, исполнявшие свои песни, аккомпанируя себе на каком-нибудь инструменте.

Эпоха Ренессанса дала разнообразие лирических жанров, однако самым популярным стал сонет. Известнейшими авторами сонетов были Данте, Петрарка (Италия), Шекспир, Донн (Англия), Ронсар и Вийон (Франция).

Просвещение (XVIII век) с его тенденцией к рационализму было менее склонно к лирике. Лишь во второй половине века в период сентиментализма появляется ряд поэтов, в творчестве которых преобладают элегические мотивы, что особенно ярко проявилось в произведениях т. н. кладбищенских поэтов Т. Грея и Э. Юнга. К XVIII веку относится и творчество самобытного шотландского поэта Р. Бёрнса. Большинство лирических произведений Гёте и Шиллера также были созданы в XVIII веке.

*Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.*

И. В. Гёте

В конце XVIII – начале XIX века в период романтизма происходит расцвет лирической поэзии (в России это поэзия Пушкина, Лермонтова, Тютчева, во Франции – Мюссе, Ламартина, Гюго, в Германии – Гёльдерлина, Гейне, в Англии – Вордсворта, Байрона, Шелли, Китса, в Беларуси – Мицкевича).

*Вечерний звон, вечерний звон.
Как много дум наводит он.
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом.*

Т. Мур

Во второй половине XIX века появились разные поэтические школы – символизма, импрессионизма, имажинизма (Суинберн, Россетти, Теннисон, Уайльд, По, Лонгфелло, Уитмен, Бодлер, Верлен, Малларме и др.).

Поэты XX века – Элиот, Йейтс (Англия), Аполлинер, Элюар (Франция), Вайнерт, Бехер (Германия), Богданович, Купала, Колас (Беларусь) и многие другие.

*О Беларусь, мая шытшына,
Зялены ліст, чырвоны цвет!
У ветры дзікім не загінеш,
Чарнобылем не зарасцеш!
У. Дубоўка*

В лирике различаются два типа жанров: один представляет собой жесткое единство формы и содержания (т. н. твердые формы), другой – довольно свободное сочетание этих составляющих. Жанры первого типа сложились в ранние эпохи художественного развития и имеют свои названия. Это такие лирические жанры, как ода, элегия, канцона, пастораль, альба, сонет и др. В лирике XVIII–XX веков преобладают свободные формы. Чаще всего это просто лирические стихотворения или песни, очень разные по содержанию – от сложнейших размышлений до тончайших переливов чувств, субъективной реакции на самые разные стороны бытия и окружающей человека природы.

Как и в эпосе, в разделении лирики на жанры значение имеет объем произведения. Лирические произведения могут быть малой, средней и крупной формы. Так, среди жанров малой формы выделяют эпиграмму, эпитафию и мадригал. Древнегреческая **эпиграмма** (греч. *epigramma* – надпись) ведет свое начало от надписей на предметах культа (алтарях, треножниках); она могла заключать в себе описание какого-нибудь предмета или лица, поучение, насмешку или излияние любовных чувств. Но всегда от нее требовалась емкость мысли при лаконизме формы. Современное значение, закрепившееся за эпиграммой с I века н. э., – короткое юмористическое или сатирическое стихотворение, чаще всего высмеивающее определенное лицо. Острота в эпиграмме достигается тщательным словесным оформлением; широко используются ирония, каламбур, сравнения и т. д. Эпиграмма должна поражать меткостью, неожиданной концовкой.

– *Змея ужалила Маркела.*

– *Он умер?*

– *Нет, змея, напротив, околела.*

В. Л. Пушкин

Или:

Знакомство с газетой не делает чести:

В ней мысли-временки и дохлые вести.

И. В. Гёте

Блестящими эпиграмматистами были А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Р. Бёрнс, С. Маршак, Я. Купала, М. Танк и др.

Полу-милорд, полу-купец,

Полу-мудрец, полу-невежда,

Полу-подлец, но есть надежда,

Что будет полным наконец.

А. С. Пушкин

Видом эпиграммы была **эпитафия** – надпись на надгробии. Приметами эпитафии являются малый объем, обращение к покойнику или покойника к прохожим, начало типа «Здесь лежит...».

Дорогой друг, ради Иисуса, берегись

Тревожить прах, погребенный здесь.

Благословен будь тот, кто пощадит эти камни,

И проклят будь тот, кто потревожит мои кости.

Эпитафия Шекспира

Наряду с традиционными похвальными эпитафиями есть сатирические:

Здесь Джон покоится в тиши.

Конечно, только тело...

Но, говорят, оно души

И прежде не имело!

Р. Бёрнс. «Эпитафия бездушному дельцу»

Антиподом эпиграммы является **мадригал** – короткое полушутливое стихотворение комплиментарного характера, чаще всего обращенное к даме. Мадригал был популярен в т. н. альбомной поэзии конца XVIII – начала XIX века.

Как одинокая гробница

Вниманье путника зовет,

Так эта бледная страница

Пусть милый взор твой привлечет.

И если после многих лет

Прочтешь ты, как мечтал поэт,

И вспомнишь, как тебя любил он,

То думай, что его уж нет,

Что сердце здесь похоронил он.

Дж. Г. Байрон. «В альбом»

Одним из лирических жанров средней формы является **эпиталама**, или гимней, – стихотворение или песня, написанные в честь свадьбы. Развилась она из народных обрядовых песен, а литературное оформление получила в античной поэзии, где иногда достигала масштабов целых поэм, написанных как в честь реальных лиц, так и на мифологические темы. Обычные мотивы литературной эпиталамы – похвалы новобрачным, пожелание счастья, благосклонности богов и т. д.

Пою тебе, бог Гимней,

Ты соединяешь невесту с женихом...

Из оперы «Нерон» А. Рубинштейна

Идиллия (пастораль, эклога, буколика) – это разновидность жанра лирического произведения, описывающего прелести сельской жизни или сцены спокойного безмятежного счастья.

Приветствую тебя, пустынный уголок,

Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,

Где льется дней моих невидимый поток

На лоне счастья и забвенья.

Я твой – я променял порочный двор Цирцей,

Роскошные пиры, забавы, заблужденья

На мирный шум дубров, на тишину полей,

На праздность вольную, подругу размышленья.

А. С. Пушкин. «Деревня»

Послание – стихотворение, адресованное какому-либо лицу или лицам. Этот жанр возник в древнеримской поэзии («Послания» Горация). В форме послания написано знаменитое стихотворение А. С. Пушкина «В Сибирь» и ответ на него А. И. Одоевского. Лирическими посланиями являются широко известные стихотворения «Письмо матери» и «Письмо к женщине» С. Есенина и «Послание к Августе» Дж. Г. Байрона.

В Древней Греции зародилась и **элегия**. Это обычно сравнительно небольшое стихотворение, проникнутое грустью. В нем интимно-лирическое начало, как правило, соединяется с пессимистическими размышлениями о смысле жизни, о старости, о смерти. Особенно часто к жанру элегии прибегали сентименталисты и романтики (Гёте, Грей, Байрон, Пушкин). Элегией является знаменитое стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».

Близко к элегии по своему содержанию стоит **дума**. Первоначально этот жанр возник в устной украинской поэзии XVI–XVII веков как песня об исторических событиях и народных героях. Позднее думой стали называть стихотворение, посвященное размышлениям о судьбах родины, своего народа, поколения. Думами называли свои стихотворения Т. Шевченко, К. Рылеев, П. Бровка.

*Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее – иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья
В бездействии состарится оно.*
М. Ю. Лермонтов. «Дума»

Сонет возник в итальянской поэзии раннего Возрождения как жанр любовно-сентиментальной лирики с твердой стихотворной формой в 14 строк, которые распадаются на два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета) или три четверостишия и двустишие (куплет). Первыми известными авторами сонетов были Данте, Петрарка, Ронсар. Но в последующие века сонет стал наполняться и другим содержанием – драматическим и трагическим у У. Шекспира, патриотическим у А. Мицкевича, философским у Дж. Китса, политическим у И. Бехера.

*Не раз теперь средь дум моих встает
То тяжкое, чем мне Любовь бывает,
И горько мне становится – и вот
Я говорю: увы! кто так страдает?*

*Едва Любовь осаду поведет,
Смятенно жизнь из тела убегает;
Один лишь дух крепится, но и тот
Со мной затем, что мысль о вас спасает.*

*В тот миг борюсь, хочу себе помочь
И, мертвенный, бессильный от страданья,
Чтоб исцелиться, с вами встречу ищу;*

*Но лишь добыюсь желанного свиданья,
Завидя вас, вновь сердцем трепещу,
И жизнь из жил опять уходит прочь.*

Данте

Цикл из 15 сонетов образует венок сонетов, где каждая первая строка повторяет последнюю строку предыдущего, а последний сонет, называемый магистром, состоит из первых строк предыдущих сонетов. Венки сонетов есть у В. Брюсова, М. Волошина, И. Бехера.

Ода (от греч. *ode* – песнь) – стихотворение, выражающее восторженные чувства. Она ведет свое происхождение из Древней Греции, где одой называли хоровые песни торжественного содержания. Позже этим термином стали обозначать стихотворение, прославлявшее значительное общественное событие (чаще всего победу) или важное лицо. В русскую поэзию этот жанр был введен В. Тредиаковским и М. Ломоносовым, которые прославляли царствующих особ. А. Радищев включил свою оду «Вольность» в книгу «Путешествие из Петербурга в Москву». В XIX–XX веках это один из жанров высокой гражданской и философской лирики («Ода к молодости» А. Мицкевича, «Взятие Бастилии», «Ода уходящему году» С. Кольриджа, «Ода греческой вазе» и «Ода соловью» Дж. Китса). Иногда ода наделяется сатирическим или юмористическим содержанием («Ода авторам билля, направленного против разрушителей станков» Дж. Г. Байрона, «Ода футбольному мячу» Н. Гилевича).

Лирическая поэма – произведение крупной формы, содержащее мысли, чувства, размышления автора («Прелюдия» У. Вордсворта, «Патрыятачная песня» П. Панченко). Этот жанр встречается довольно редко, так как при отсутствии сюжета нелегко долгое время поддерживать внимание читателя. Гораздо большее распространение получила **лиро-эпическая поэма**, сочетающая повествование о событиях из жизни героев с лирическими отступлениями автора («Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» Пушкина, «Новая зямля» Я. Коласа).

Этим исчерпывается перечень наиболее распространенных лирических твердых поэтических жанров с фиксированным, жестким соотношением формы и содержания. Все остальное богатство и разнообразие лирической поэзии относится к свободным формам. Часто авторы даже не дают им никакого названия.

*Что войны, что чума! – конец им виден скорый,
Их приговор почти произнесен...
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?*

А. Ахматова

Как было сказано, основным видом лирики является поэзия. Но существуют и **стихи в прозе**, т. е. прозаическая лирика, где основными являются не явления, факты действительности, а их осмысление, непосредственное созерцание или воспоминание, обобщение. Стихотворение в

прозе обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания. К лирической прозе относится цикл стихотворений в прозе И. С. Тургенева, стихотворения «С того берега» Герцена, «Думкі ў дарозе» Я. Коласа. В западноевропейской литературе мастером лирической прозы считается М. Пруст. Вот пример стихотворения в прозе:

Нас двое в комнате: собака моя и я. На дворе воеет страшная, неистовая буря.

Собака сидит передо мною – и смотрит мне прямо в глаза.

И я тоже гляжу ей в глаза.

Она словно хочет сказать мне что-то. Она немая, она без слов, она сама себя не понимает – но я ее понимаю.

Я понимаю, что в это мгновенье и в ней и во мне живет одно и то же чувство, что между нами нет никакой разницы. Мы тождественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек.

Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом...

И конец!

Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек?

Нет! это не животное и не человек меняются взглядами...

Это две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга.

И в каждой из этих пар, в животном и в человеке – одна и та же жизнь жметя пугливо к другой.

И. С. Тургенев. «Собака»

Следует отметить, что лирика и эпос могут сосуществовать в одном произведении – в лирическом произведении возможно наличие элементов сюжета, например, «Я встретил вас...», а в эпическом могут присутствовать выражения чувств и мыслей как героев, так и самого автора. Тем не менее, необходимо четко понимать различия этих двух литературных родов.

ЛЕКЦИЯ 7 ДРАМАТИЧЕСКИЙ РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Третьим основным родом литературы является драма (греч. *drama* – действие). Драма возникла в древние века из обрядов, включавших не только драму, но и хор, диалог, пляску, пантомиму. Европейская драма зародилась в Древней Греции, достигла своего расцвета в трагедиях Эсхила («Прометей прикованный», трилогия «Орестея»), Софокла («Антигона», «Царь Эдип», «Электра»), Еврипида («Медея», «Андромаха») и в комедиях Аристофана («Всадники», «Облака»). В «Поэтике» Аристотель изложил свои взгляды на драму, на особенности ее композиции. Главным в драме он считал фабулу, а не характер персонажей, который он считал производным от фабулы, от событий.

Герои в античной драме обладали уже готовыми, сформировавшимися характерами, которые проявлялись по ходу действия.

Примерно с середины первого тысячелетия происходит расцвет драмы на Востоке. Одним из величайших драматургов Востока той эпохи был Калидаса, живший в Индии в IV–V веках (драмы «Шакунтала, или Перстень-примета», «Малавика и Агнимитра» и др.).

В средневековой Европе развитие драматургии подчинялось интересам церкви, что находило выражение в формах литургической драмы, носившей подчеркнуто дидактический и аллегорический характер. Существовало несколько жанров литургической драмы: **мистерии** (от греч. *mysterion* – таинство, служба), которые создавались на библейские сюжеты, **миракли** (от фр. *miracle* – чудо), в основе которых лежали рассказы о чуде, совершенном каким-либо святым или девой Марией, **моралите** (от фр. *moralite* – нравственный), в которых религиозные элементы переплетались с бытовыми, а действующие персонажи-аллегии воплощали абстрактные понятия (дружба, смерть, алчность, зло и т. д.). Позже действующие лица-аллегии встречаются и в драмах ранних гуманистов, а также в творчестве Сервантеса и Шекспира. Однако традиции литургической драмы постепенно разрушаются под влиянием народного, площадного, скоморошеского театра.

Бурный расцвет драмы происходит в эпоху Возрождения (XV–XVI века), особенно в Англии (Кристофер Марло, Бен Джонсон и Уильям Шекспир – величайший драматург всех времен и народов, создавший целую галерею могучих характеров) и в Испании (Лопе де Вега, написавший около 2000 пьес, самые известные из которых – «Собака на сене», «Учитель танцев», а также Кальдерон (комедия «С любовью не шутят»)). В ренессансной драме действие движет уже не фатум, а сам человек с его индивидуальным характером и волей.

В XVII веке, в эпоху классицизма появляется строгая расстановка характеров, т. е. каждый персонаж был призван олицетворять собой зло или добро, тогда как в драмах Шекспира характеры более разносторонние, наделенные множеством различных черт. В драмах классицистов происходит отказ от будничности, прославляются высокие гражданские и патриотические чувства. Но основное – это регламентация драмы, о которой пишет теоретик Н. Буало в своем стихотворном трактате «Поэтическое искусство», например, правило трех единств (единство места, времени, действия). Не допускалось также смешение жанров – трагедия не могла содержать элементы комического и наоборот. На эпоху классицизма приходится творчество Пьера Корнеля (трагикомедия «Сид», трагедия «Медея»), Жана Расина (трагедии «Федра», «Британик»). Эпоха классицизма дала и величайшего комедиографа в мировой литературе – Жана Батиста Мольера, сумевшего, однако, выйти за узкие рамки классицистических норм в своих комедиях «Тартюф, или Обманщик», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп» и др.

В XVIII веке возникает драма Просвещения, отразившая борьбу между простыми горожанами и аристократией. Появляется так называемая «мещанская драма», героями которой становятся представители третьего

сословия. Теоретические принципы нового направления в драме нашли свое отражение в трудах Д. Дидро и Г. Лессинга, которые считали необходимым демократизировать театр, расширить тематику драмы, внести в нее социально-бытовую конкретность. Диапазон просветительской драматургии был очень широк: трагедия «Эмилия Галотти» Г. Лессинга, драма «Разбойники» и мещанская трагедия «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, философская драма «Фауст» И. В. Гёте, комедия «Слуга двух господ» К. Гольдони, сатирическая комедия «Школа злословия» Р. Шеридана, социально-политические комедии «Щеголь из Темпля», «Дон Кихот в Англии» Г. Филдинга, «Ночь ошибок» О. Голдсмита и др.

Наиболее сильным направлением в драме XIX века становится романтизм. Во Франции целая революция в театре связана с именем В. Гюго (исторические драмы «Эрнани», «Король забавляется»). В предисловии к драме «Кромвель» он критикует классицизм с его строгой регламентацией, правилами «трех единств», выдвигая против авторитета Буало великий пример Шекспира. Романтики вносят в драму субъективный элемент, заставляя зрителя почувствовать авторское отношение к изображаемым явлениям. Их герои – люди необычной судьбы и сильных страстей. В XIX веке выделились жанры комедии-сказки («Кот в сапогах» Л. Тика), проблемно-исторической драмы («Борис Годунов» А. Пушкина, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера), исторической драмы (А. Дюма, Ю. Словацкий), философской драмы («Каин» Дж. Г. Байрона, «Горе от ума» А. Грибоедова).

Во второй половине XIX века появляется драма критического реализма, обогащенная психологическим анализом. Это сатирические комедии Н. Гоголя «Ревизор» и «Женитьба», драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» и «Привидения», мифологическая драма Р. Вагнера «Кольцо нибелунга», остросоциальные пьесы Б. Шоу «Дома вдовца», «Пигмалион», пьесы А. Чехова «Вишневый сад» и «Чайка» и др.

В драматургии XX века отразилось все многообразие литературных явлений – реализм, модернизм, авангардизм и т. д. Это творчество Б. Брехта («Мамаша Кураж и ее дети»), Ю. О’Нила («Долгий день уходит в ночь»), Т. Уильямса «Стеклянный зверинец», «Орфей спускается в ад»), философские драмы Ж.-П. Сартра «Мухи» и А. Миллера «Все мои сыновья», драмы абсурда С. Беккета «В ожидании Годо» и Э. Ионеско «Лысая певица».

Жанровые формы в драматургии различаются также по таким признакам, как стихотворная или прозаическая речь пьесы и ее объем. Обычно пьеса идет на сцене около двух-трех часов, но могут быть одноактные пьесы, например, «Маленькие трагедии» А. Пушкина или, наоборот, пьесы, состоящие из нескольких частей (диалогия «Генрих IV» и трилогия «Генрих VI» У. Шекспира, трилогия Ю. О’Нила «Траур – участь Электры»).

В основе любого драматического произведения лежит конфликт, или коллизия, т. е. прямое столкновение и противоборство между изображенными в пьесе противоборствующими силами – характерами и обстоятельствами (внешний конфликт) или разными сторонами одного характера (внутренний

конфликт). Пафос произведения зависит от характера противостоящих сил – конфликт высокого и высокого порождает трагический пафос, конфликт низкого и низкого – комический, высокого и низкого – героический, низкого и высокого – сатирический.

Драматические произведения (пьесы) обычно делятся на действия (акты) и сцены. Сам текст пьесы представлен в виде диалогов и монологов героев и авторских ремарок, в которых автор указывает действующих лиц, место и время действия, поясняет, с какой интонацией произносится та или иная реплика, описывает перемещения героев на сцене, их жесты, мимику.

Драматический род имеет три основных жанра: трагедию, комедию и драму в узком смысле этого слова. **Трагедия** (греч. *tragodia* – козлиная песня) – это драматическое произведение, в основу которого положен непримиримый жизненный конфликт. Весь сюжет пьесы направлен на развитие и разрешение этого конфликта. Герой трагедии может не только находиться в состоянии конфликта с другими персонажами, но и бороться с самим собой, переживая глубокие страдания. Трагедия обычно заканчивается смертью героя, хотя, как сказал В. Г. Белинский, сущность трагического не в кровавой развязке; его сущность в самом конфликте. О страданиях как необходимой стороне трагического содержания много писали со времен Аристотеля, по-разному интерпретируя его слова о том, что трагедия ставит своей целью путем сострадания и страха произвести очищение (катарсис) этих и им подобных страстей. По своему содержанию трагедии могут быть нравоописательными (Эсхил, Софокл), национально-историческими (Эсхил, Шекспир, Пушкин), социально-бытовыми (Шекспир, Островский). Истоки трагедии уводят в античный фольклор, где песни-дифирамбы исполнялись во время обрядовых представлений гибели и воскресения Диониса. В V веке до н. э. в творчестве Эсхила, Софокла, Еврипида трагедия становится драматическим произведением с сюжетами из человеческой жизни, но та большая роль, которая отводилась в пьесах хору, указывает на их связь с обрядом. Музой трагедии у греков была Мельпомена.

Новый расцвет трагедии связан с Возрождением, особенно с творчеством Шекспира. Его трагедии отличаются свободой композиции и речевой организации. Именно в шекспировских пьесах внутренний конфликт достигает наибольшего напряжения.

В отличие от произведений Шекспира трагедии представителей французского классицизма – П. Корнеля и Ж. Расина – написаны по строгим правилам: в пяти актах, с соблюдением единства времени, места и действия, александрийским стихом. Романтизм освободил трагедию от этих сковывающих правил. Свободная композиция и полифонизм речевой структуры отличают пушкинскую трагедию «Борис Годунов» и трагедийную трилогию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис».

Начиная со второй половины XIX века, трагедия постепенно уступает место драме. В современной драматургии трагедия – довольно редкое явление.

Из всех жанров драматургии **драма** (греч. *drama* – действие) – самый разнообразный по тематике и самый плодотворный жанр. Предметом драмы обычно является частная жизнь людей, ситуации, основанные на разрешимых конфликтах, касающиеся судеб отдельных людей. Теоретиками драмы выступили Д. Дидро и, особенно, П. Бомарше, который говорил, что он видит специфику драмы, во-первых, в том, что она строится на современном, а не на античном материале, во-вторых, драма утверждает нового героя, восстающего против своей судьбы.

Подлинный расцвет этого жанра наступил во второй половине XIX – начале XX веков. Он связан с творчеством целой плеяды драматургов. На Западе это Г. Ибсен, М. Метерлинк, А. Стриндберг, Б. Шоу и др., в России – А. Островский, А. Чехов. В XX веке традиции реалистической драмы унаследовали Р. Роллан, Дж. Б. Пристли, Ю. О’Нил, А. Миллер, Э. Олби, Т. Уильямс. Заметное место занимает так называемая интеллектуальная драма, связанная с философией экзистенциализма (Ж.-П. Сартр, Ж. Ануи). Во второй половине XX века сложилась драма абсурда (С. Беккет, Э. Ионеско). Русская драматургия прежде всего связана с именами М. А. Булгакова («Дни Турбиных», «Бег»), Е. Шварца, создавшего жанр философской пьесы-сказки («Дракон», «Обыкновенное чудо» и др.) В белорусской драме – это пьесы «Раскіданае гняздо», «Тутэйшыя» Я. Купалы, «Вечар» А. Дударева и др.

Комедия (греч. *komodia*, от *komos* – веселая процессия и *ode* – песня) – вид драмы, в котором характеры, ситуации и действие представлены в смешных формах или проникнуты комизмом.

Вплоть до классицизма под комедией подразумевалось нечто произвольное, противоположное трагедии, с обязательным счастливым концом; герои комедии, как правило, были из низшего сословия. В эпоху классицизма комедия определялась как «низший жанр» в противовес «высокому жанру» – трагедии. Отцом комедии считается Аристофан, создатель общественно-политической сатирической комедии («Облака», «Всадники», «Лягушки»). В древнегреческой и древнеримской комедии в центре внимания находятся перипетии частной жизни. В средние века смеховое начало проникает в религиозные жанры. В европейских литературах выделяются устойчивые типы комедии: итальянская «ученая комедия» XVI века и комедия масок (комедия дель арте), оказавшая большое влияние на дальнейшее развитие европейского театра; испанская комедия «плаща и шпаги» (Лопе де Вега, Кальдерон); «высокая комедия» французского классицизма. Богатством настроений отмечены любовные комедии Шекспира, в которых сближались комическое и трагическое, смешное уродство сочеталось с жизнерадостным весельем («Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой» и др.) В конце XIX – начале XX века появляются «комедия идей» (Б. Шоу) и «комедия настроений» (А. Чехов). XX век отличается большим разнообразием комедийных жанров: социально-обличительные комедии Б. Брехта, Ш. О’Кейси, трагикомедии Л. Пиранделло, Ж. Ануя, трагифарсы Э. Ионеско, комедия нравов (Я. Купала).

Комедия стремится прежде всего к осмеянию безобразного, противоречащему общественному идеалу или норме. Многовековая история комедии породила самые разнообразные жанровые разновидности: комедия характеров, комедия нравов, комедия положений, комедия интриги, комедия-буффонада, лирическая комедия и др. Комизм положений в большинстве классических комедий (например, у Шекспира или Гоголя) сочетается с комизмом характеров.

Помимо вышеназванных существуют еще некоторые разновидности комедии, в частности, водевиль и фарс. **Водевиль** – это легкая пьеса с занимательной интригой, с песенками и танцами. Как самостоятельный жанр водевиль оформился в годы Великой французской революции, впоследствии утратил свою политическую злободневность, стал развлекательным жанром и получил общеевропейское признание (Э. Скриб, Э. Лабиш). **Фарс** – от лат. *farcio* – начиняю, так как в средние века мистерии «начинялись» комедийными вставками. Образы-маски фарса, лишённые индивидуального начала, являлись первой попыткой создания социальных типов.

ЛЕКЦИЯ 8 ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Следует различать понятия *язык художественной литературы* и *художественная речь*. Язык – это запас слов и грамматические принципы, которые живут в сознании людей и с помощью которых они общаются. Речь – это язык в действии. Для выражения мыслей и чувств люди находят в общем запасе слов и грамматических конструкций те, которые лучше всего служат этой цели. Подбор слов и синтаксических конструкций зависит от особенностей эмоционально-мыслительного содержания высказываний. Отсюда разные виды речи – научно-философская, публицистическая, религиозная, разговорная, художественная. В основе всех их лежит литературный язык, но каждая из разновидностей речи пользуется им по-разному и в разной степени. В художественной речи помимо элементов литературного языка могут использоваться те слои языка, которые не принадлежат ему: диалекты, жаргонизмы, архаизмы, неологизмы, варваризмы, сленг и др.

Речь каждого художественного произведения зависит от многих факторов – от рода и жанра произведения, от вида повествования, от состава действующих лиц, от индивидуальных особенностей автора и т. д. Каждое слово в произведении обладает номинативной функцией, но так как отличительной особенностью художественной речи является ее образность, то многие слова и синтаксические конструкции приобретают в художественном произведении дополнительный изобразительный или выразительный смысл. К образным средствам относятся, в первую очередь, стилистические фигуры, или фигуры речи, придающие художественной речи особую экспрессивность. Они

делятся на лексические фигуры, лексико-синтаксические, синтаксические и фонетические средства.

К лексическим фигурам применим термин *тропы* (от греч. слова *tropos* – оборот). Их суть в употреблении слов в переносном значении. В состав тропов входят сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, эпитет, перифраз, олицетворение, гипербола, ирония, символ и аллегория.

Сравнение представляет собой уподобление одного явления или предмета другому. Не всякое уподобление является тропом, а только такое, которое придает особую яркость и выразительность, например: «Любовь, как роза, роза красная, цветет в моем саду» (Р. Бёрнс). Сравнение выражается разными синтаксическими способами: словами «как», «как будто», «словно», «подобно», «похож на...», а также творительным падежом означаемого слова, например: «И черной проволокой вьется прядь» (У. Шекспир). «Белый, как снег», «черный, как смоль» – это стершиеся (неоригинальные) сравнения.

Метафора (греч. *metaphora* – перенос) – это скрытое сравнение, перенесение свойств одного предмета на другой по принципу их сходства, но без соответствующего сравнению синтаксического оформления. Синтаксически оно может быть выражено заменой одного слова (обозначаемого) другим (означающим). Например: «Человек, сидевший за столом, уже перестал быть человеком. Это был занятый по горло нью-йоркский маклер – машина, приводимая в движение колесиками и пружинами» (О. Генри). Метафоры, как правило, выражены существительным и глаголом. Метафоры, как и сравнения, могут быть простыми и развернутыми.

Метонимия (греч. *metonymia* – переименование) – фигура речи, в которой вместо прямого названия предмета употребляется название другого, связанного с ним какой-то логической связью. Например: «корона» вместо «королевская власть», «прочитал всего Шекспира», «глаголом жечь сердца людей» (А. С. Пушкин). Разновидностью метонимии является синекдоха (от греч. *synekdoche* – соотнесение) – употребление названия целого вместо части и наоборот. Например: «беларус – чалавек памяркоўны», «иметь крышу над головой».

Эпитет (от греч. *epitheton* – приложенное) – это определения и обстоятельства (прилагательные и наречия), в которых выражено субъективное отношение к предмету или действию. Например:

Сквозь волнистые туманы

Пробирается луна,

На печальные поляны

Льет печальный свет она.

А. С. Пушкин

Эпитеты в словосочетаниях «горькие слезы», «дремучий лес» являются стершимися (неоригинальными).

Перифраз (от греч. *periphrasis* – пересказ, окольный оборот) – замена одного слова иноказательным описательным выражением. Например: «автор “Войны и мира”» вместо «Л. Толстой».

К перифразу близки **эвфемизм** (от греч. *eupheteo* – говорю вежливо) – выражение или слово более высокого стиля, используемое вместо грубого, вульгарного или нейтрального, и **дисфемизм** – употребление огрубляющего, резкого слова вместо нейтрального, пристойного. Например, употребление выражения «отправиться к праотцам» вместо нейтрального «умереть» является эвфемизмом, а «сыграть в ящик» – дисфемизмом.

Олицетворение, или персонификация – приписывание неодушевленным предметам и явлениям свойств, мыслей и действий человека. Например:

О чем ты воешь, ветр ночной?

О чем так сетуешь безумно?

Ф. И. Тютчев

Гипербола (греч. *hyperbole* – преувеличение) – прием, суть которого состоит в преувеличении свойств предметов: «В сто сорок солнц закат пылал...» (В. Маяковский).

Ирония (от греч. *eironeia* – притворство) – иносказание, употребление слова в значении, противоположном номинативному. Например, когда «ну и умница!» мы говорим человеку, сказавшему или сделавшему что-то глупое.

Символ (от греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета) – слово или выражение, условно обозначающее сущность какого-нибудь явления. Так, парус, туча у Лермонтова, как правило, означают одиночество. Символы могут приобретать разное значение у разных авторов и интерпретироваться читателем по-разному. Повторяемость – одно из условий превращения образа в символ.

Аллегория (греч. *allegoria* – иносказание) – троп, в котором абстрактная мысль выражена конкретным, предметным образом. Например: лиса – аллегория хитрости, лира означает музыку, змея и чаша – медицину и т. д. В отличие от символа аллегория однозначна. Многие аллегорические образы восходят к античности. Аллегория, как правило, используется авторами басен и притч.

К лексико-синтаксическим стилистическим средствам относятся повтор, антитеза, оксюморон, зевгма, градация, асиндетон, полисиндетон, параллелизм.

Повтор – неоднократное повторение одних и тех же слов и выражений. Есть несколько видов повторов: простой и синонимический повтор, анафора (повтор слова в начале нескольких предложений или фраз), эпифора (повтор слова в конце нескольких предложений или фраз), подхват, или анадиплосис (употребление одного и того же слова в конце одной фразы или предложения и в начале следующей), обрамление (использование одного и того же слова в начале и конце фразы или предложения).

Жди меня, и я вернусь.

Только очень жди...

Жди, когда наводят грусть

Желтые дожди,

Жди, когда снега метут,

*Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.*
К. М. Симонов

*Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них.*
М. Ю. Лермонтов

Антитеза – противопоставление, т. е. подчеркивание контраста между предметами или явлениями. Выражается антонимами, в том числе контекстуальными. Например: «Познай, где свет, – поймешь, где тьма» (А. Блок).

Антитеза часто используется в названиях произведений: «Война и мир», «Отцы и дети», «Чужие и братья».

Оксюморон (оксиморон) (греч. *oxymoron* – остроумно-глупое) – сочетание противоположных по значению слов – прилагательного и существительного, наречия и прилагательного, наречия и глагола. Например:

*Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг.*
М. Ю. Лермонтов

Оксюморон также встречается в названиях произведений: «Горячий снег», «Живой труп».

Зевгма (от греч. *zeugnana* – сочетать, соединять) – сочетание многозначного слова одновременно с двумя или несколькими другими в разных смысловых планах вместо повторения в каждом сочетании по отдельности. При этом многозначное слово реализуется, как правило, в прямом и переносном смысле. Например: «У кумушки глаза и зубы разгорелись...» (И. А. Крылов).

Градация (от лат. *gradatio* – постепенное восхождение) – такое расположение слов, фраз или предложений, при котором каждое последующее превосходит предыдущее значительностью или эмоциональностью. Например: «Не час, не день, не год уйдет...» (Е. А. Баратынский).

Асиндетон (бессоюзиe) – отсутствие союзов в предложении с однородными членами. Эта фигура речи придает речи насыщенность и динамизм. Например:

*Швед, русский – колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет...*
А. С. Пушкин

Полисиндетон (многосоюзиe) – повтор союза в предложении с однородными членами, подчеркивает важность каждого соединяемого слова. Чаще всего используется как анафора. Например: «И блеск, и тень, и говор волн» (А. С. Пушкин).

С и н т а к с и ч е с к и е стилистические средства включают параллелизм, инверсию, риторический вопрос.

Параллелизм (от греч. *parallelos* – находящийся или идущий рядом) – это синтаксический повтор, т. е. повторение типов предложений или их частей. Лексическое наполнение в каждом случае может быть разным. Например:

Твой ум – глубок, что море!

Твой дух – высок, что горы!

В. Я. Брюсов

Инверсия (от лат. *inversio* – переворачивание, перестановка) – нарушение в предложении привычного порядка слов с целью придания высказыванию особой экспрессивности. Слова, вынесенные на первое место или находящиеся в непривычном для них месте, приобретают особое значение. Например: «Синими переливами играл утренний свет» (М. А. Шолохов).

Риторический вопрос – вопрос, не требующий ответа. Может быть обращен к себе, собеседнику, обществу, природе. Он усиливает эмоциональность высказывания. Например:

Что ж ты, милая, смотришь искоса,

Низко голову наклоня?

М. Л. Матусовский

К фонетическим стилистическим средствам относятся эвфония, аллитерация, ассонанс, оноματοпεία.

Эвфония (греч. *euphonia* – благозвучие) – общий термин, обозначающий звуковую организацию художественной речи. Основным элементом эвфонии является звуковой повтор: повтор согласных называется **аллитерацией**, повтор гласных – **ассонансом**. Например: «Пора: перо покоя просит», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (А. С. Пушкин).

Оноματοпεία (звукоподражание) (*onomatopoeia* – производство названий) – имитация звуков действительности. Она создается подбором слов с однородными, подобными звуками. Например:

Знакомым шумом шорох их вершин

Меня приветствовал.

А. С. Пушкин

Без вычленения использованных автором стилистических приемов, выяснения их смысла и эмоционального воздействия невозможно правильно воспринимать художественное произведение.

ЛЕКЦИЯ 9

ПЕРИОДИЗАЦИЯ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ. СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Читая то или иное литературное произведение, мы невольно сравниваем его с другими, устанавливаем сходства и различия в жанре, тематике, содержании, композиции, стилистических приемах и других компонентах. Различия произведений определяются как особенностями стиля их авторов, так

и закономерностями литературного процесса, который состоит в смене художественных методов и литературных направлений.

Стиль (от греч. *stylos* – палочка для письма) – это художественная практика писателя, индивидуальная авторская манера письма. Стиль автора складывается под влиянием многих факторов, он зависит от рода, жанра произведения, личности писателя, его мировоззрения и жизненного опыта, от социально-исторических условий, в которых создается произведение. Стиль включает такие элементы, как словарь, синтаксис, манера повествования, тональность, фигуры речи, способы создания персонажей и т. д. Не каждый писатель имеет свой индивидуальный стиль. Многие начинают с подражания стилю своих авторитетных предшественников или современников. (Так, например, Лермонтов начинал свою литературную деятельность с подражания Пушкину). Но талантливые авторы, усвоив опыт своих учителей, вырабатывают собственный стиль. Другие же из-за нехватки таланта продолжают заниматься эпигонством.

Все знаменитые писатели оригинальны и неповторимы, но ни один писатель, даже самый талантливый, не является одиночкой, не существует в литературно-культурном вакууме; он связан с определенной общественной группой, классом. Он выражает вкусы и взгляды, присущие не только ему, но и характерные для его времени и среды, то есть для определенной эпохи, для конкретного периода литературного процесса. При всей оригинальности авторов в их творчестве может наблюдаться близость как идейных позиций, так и общих принципов изображения жизни. Такая близость ощущается, например, у Байрона и Пушкина, Диккенса и Толстого. Идеино-эстетическая общность, свойственная ряду писателей и непосредственно выражающаяся в их творчестве, называется **художественным методом**. Он представляет собой совокупность стилевых норм, с помощью которых писатель воссоздает действительность в своих произведениях. В литературе существуют следующие основные художественные методы: классицизм, барокко, сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм, модернизм, постмодернизм. Часто сходные черты обнаруживаются у писателей, хронологически удаленных друг от друга, например, у Шекспира и Достоевского, потому что оба писали в рамках реалистического метода.

На каждом этапе исторического развития – в Древней Греции, в средние века, в эпоху Возрождения и т. д. – складывается свой особый способ изображения действительности, связанный с особенностями философского осмысления жизни, мировосприятия писателей и социально-историческими реалиями. Это **литературные направления**, они сменяют друг друга, демонстрируя философский тезис отрицания отрицаний. Названия основных из них совпадают с названиями художественных методов: классицизм, барокко, сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм, модернизм, постмодернизм. Различие в терминах состоит в том, что направления имеют хронологические рамки, т. е. связаны с определенными временными отрезками, в то время как художественные методы не ограничиваются ими, а могут проявляться в разные

периоды литературного процесса. Понятие направления стало в полной мере осознаваться лишь в XIX веке.

Первым из таких осознанных направлений стал **классицизм** (лат. *classicus* – образцовый), существовавший в литературе в XVII–XVIII веках. Одной из важных черт классицизма являлось обращение к образцам и формам античного искусства как к эстетическому эталону. В европейской политике преобладал абсолютизм, в идеологии – культ разума, рационализма и здравого смысла. Личный интерес должен был сочетаться с требованиями гражданского долга. Поэтому в произведениях классицизма преобладали гражданские, патриотические, героические темы. Противопоставление личных и общественных мотивов было основой конфликтов в трагедиях французских классицистов Ж. Расина и П. Корнеля. Эстетика классицизма устанавливает строгую иерархию жанров, которые делятся на «высокие» (трагедия, эпопея, ода, сфера которых – государственная жизнь, исторические события, мифология, их герои – монархи, полководцы, мифологические персонажи) и «низкие» (комедия, сатира, басня, изображающие частную повседневную жизнь людей среднего класса). Не допускалось смешение возвышенного и низменного, трагического и комического, героического и обыденного. Требовалось неуклонное соблюдение трех единств – времени, места и действия. Поэзия должна была служить высоким целям, основываться на принципах разумности, строгости, ясности мысли, четкости композиции. Среди наиболее известных классицистов Ж. Расин, П. Корнель, Ф. Малерб, А. Поуп, М. Ломоносов, В. Тредиаковский.

Контрастом классицизма в XVII веке стало литературное направление **барокко** (исп. *perola barroca* – жемчужина неправильной формы), которому были присущи сложность, метафоричность, изощренность и изменчивость поэтической формы, столкновение высокого и низкого, прекрасного и уродливого (Кальдерон де ла Барка, Л. де Гонгора, С. Полоцкий и др.). В Англии барокко наиболее явно проявилось в творчестве поэтов метафизической школы, самым выдающимся из которых был Дж. Донн.

Наряду с классицизмом в эпоху Просвещения (в XVIII веке) существовали сентиментализм и просветительский реализм. **Реализм** XVIII века отразил подъем буржуазии, ее борьбу против дворянства, что выразилось в выдвигании на первый план героев из демократической среды. Изображение их судеб вытесняет из романа и драмы царственных и высокопоставленных героев. Вместо духовных конфликтов литературы классицизма (борьбы разума и чувства, долга и страсти) изображается борьба за личное достоинство, признание в обществе, материальное благосостояние. Повседневная жизнь нашла отражение в разных жанрах: мещанской драме (Д. Дидро, Г. Лессинг), романе (Г. Филдинг, Т. Смоллетт); просветители-реалисты высмеивали общественные пороки в сатирических комедиях (Р. Шеридан, П. Бомарше) и романах (Дж. Свифт, Вольтер).

Сентиментализм (фр. *sentiment* – чувство, чувствительность) возник как своего рода протест против рационализма и культа разума, которые начали

проявлять свою односторонность. Писатели стали концентрироваться на изображении чувств и переживаний своих героев, апеллируя при этом к эмоциям читателей. В произведениях сентименталистов появляются и элементы демократизации – писатели обращаются к чувствам простого, т. е. незнатного и небогатого человека, как это делали, например, С. Ричардсон (роман «Памела, или Вознагражденная добродетель»), Ж.-Ж. Руссо («Новая Элоиза»), Н. Карамзин («Бедная Лиза»). Сентименталисты первыми ввели в литературу элементы диалектики, изображая своих героев не статичными персонажами, а показывая их развитие.

Культ чувства, характерный для сентиментализма, был подхвачен литературой **романтизма**, но дополнился рядом других черт. Романтизм – это и эпоха, и художественный метод, и литературное направление. Как направление он оформился в конце XVIII века и просуществовал первые несколько десятилетий XIX века. Он явился реакцией на Великую французскую буржуазную революцию, промышленный переворот в Англии и просветительские идеи, связанные с ними. Заслугой романтиков было то, что они освободили литературу от устаревших канонов классицизма. В своих произведениях они протестовали против всего, что мешало свободному развитию личности: сословного и классового неравенства, господства церкви, власти денег и богатства, национального угнетения. Романтические герои – свободолюбивые, гордые, наделенные сильной волей и, как правило, мятущиеся и одинокие личности. В основе романтического метода лежит стремление изображать не обычную повседневную жизнь, а создавать идеальные, возвышенные, необыкновенные образы, прибегая к воображению и вымыслу. Уход от реальности в сферу идеального (эскапизм) проявлялся в интересе к внутреннему миру человека (что обусловило наличие различных жанров лирической поэзии), к прошлому (что проявилось в возникновении жанра исторического романа), к природе (при этом образы природы наделялись символическим смыслом), к искусству (творческая личность чаще всего противопоставлялась обществу). Выдающимися представителями романтизма были У. Вордсворт, Дж. Г. Байрон, Дж. Китс, В. Гюго, Э. Гофман. Л. Тик, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Мицкевич, Ф. Купер. Э. А. По и др.

К середине XIX века романтизм как литературное направление уступил место **реализму**, который больше соответствовал требованиям времени – воспроизведению реальной жизни общества через изображение судеб современников, принадлежащих к различным классам и сословиям. Основной чертой реализма как художественного метода является обобщение, в результате которого каждый литературный персонаж представлен как тип, т. е. образ, характерный для своего времени, для своего класса или социальной группы. По мнению Ф. Энгельса, «...реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах»¹¹.

¹¹ Цит по : Краткий словарь по эстетике [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://esthetics.ru>realism>.

Среди писателей-реалистов – О. де Бальзак, Г. Флобер. Ч. Диккенс, У. Теккерей, Б. Шоу, М. Твен, И. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоевский, В. Дунин-Марцинкевич. Реализм оставался ведущим методом и в XX веке (Р. Роллан, М. Дрюон, А. Чехов, М. Горький, М. Шолохов, Я. Колас, Я. Купала, В. Быков, Г. Грин, Ч. П. Сноу, Г. Свифт, Дж. Стейнбек, Дж. Апдайк и др.).

В последней трети XIX века в западной литературе возник **натурализм** – литературное направление, близкое к реализму, но отличающееся от него точным и бесстрастным изображением самых неприглядных сторон реальности. Как и реалисты, писатели-натуралисты объясняли человеческий характер влиянием окружающей среды, но также подчеркивали значение наследственного фактора. Огромную роль в формировании натурализма сыграло развитие естественных наук, а также книга Ч. Дарвина «Происхождение видов», в которой излагалась теория эволюционного развития природы, суть которой сводилась к идее «выживает сильнейший». Писатели-натуралисты проецировали этот принцип на общество, объясняя им драматические или трагические судьбы своих героев, которые, как правило, были выходцами из низших слоев. Натурализм зародился и оформился во Франции, его основоположником и теоретиком стал Э. Золя, вокруг которого сложилась натуралистическая школа (Ги де Мопассан, братья Гонкуры, А. Доде). Основные черты натурализма явственно проявились и в творчестве Г. Гауптмана, Дж. Лондона, Т. Драйзера и других писателей.

Начало XX века ознаменовалось возникновением **модернизма**, литературного направления, сложившегося под влиянием идей Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда, К. Юнга и других мыслителей. Отличительным свойством литературы модернизма (М. Пруст, Дж. Джойс, В. Вулф, Т. Элиот, А. Жид, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Э. Ионеско, С. Беккет, У. Фолкнер, Ф. Кафка и др.) являлось не изображение событий действительной жизни, а их отражение в кризисном и даже патологическом сознании человека, изначально трагическое мироощущение личности. Как литературное направление модернизм представляет собой сочетание различных течений и школ, соответствующих динамическому характеру действительности XX века – символизма, экспрессионизма, футуризма, сюрреализма, абстракционизма, психологической школы. Модернисты провозгласили лозунг абсолютной независимости художника от действительности; они отказывались в своем творчестве от устаревших взглядов и норм, стремились к поиску новых форм изображения и систем изобразительных и выразительных средств (поток сознания, внутренний монолог, синтез памяти и сиюминутного переживания, ассоциативный монтаж, многоголосие и т. д.). Пик модернизма пришелся на межвоенный период – 20-30-е годы XX столетия.

В 1960–1970-е годы на смену модернизму приходит **постмодернизм**, который, с одной стороны, знаменует разрыв с модернизмом, с другой, наследует его многообразие литературных форм и эстетических экспериментов. Как и модернизм, постмодернизм представляет собой сочетание разнородных явлений, общим для которых было осознание ощущения исчерпанности

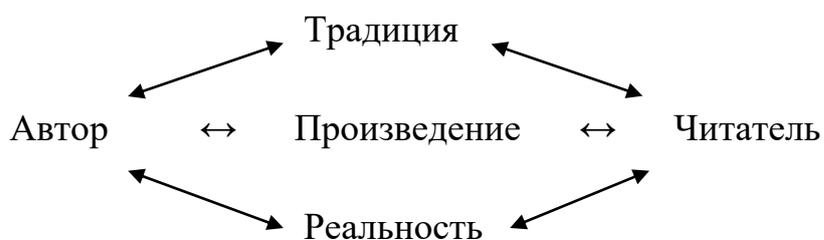
интеллектуальных идей и художественных форм. Литературу постмодернизма иногда называют «литературой подведения итогов века» (*fin de siècle*). Для нее характерна тенденция к переоценке творчества предшественников, выражающаяся в интенсивной интертекстуальности, т. е. использовании тем, мотивов, образов, идей произведений предыдущих поколений с целью их критического пересмотра. Другими особенностями постмодернистской литературы являются жанровый эклектизм, смешение элитного искусства с массовой литературой, синтез искусств, игра с читателем. Наиболее известными представителями литературы постмодернизма являются У. Эко, К. Воннегут, И. Кальвино, Дж. Фаулз, Т. Пинчон, Ж. Леклезлио, А. Рязанов.

Принадлежность произведения к тому или иному литературному направлению в значительной мере предопределяет его содержательные и формальные особенности, поэтому этот фактор необходимо учитывать при **системном анализе** литературного произведения.

Читая и анализируя литературное произведение, мы движемся к главной цели – пониманию его смысла, его сути, которые невозможно постичь, не учитывая максимально все его составляющие и все то, что его окружает. Всестороннее изучение произведения обеспечивается системным подходом к нему. «Системный подход – направление в методологии научного познания и социальной практики, в основе которого лежит рассмотрение объектов как систем»¹². Если целостный анализ художественного произведения предполагает рассмотрение связанности формы и содержания в художественном целом, то системный анализ предполагает подход к произведению литературы как системе, в которой взаимодействуют и влияют друг на друга все вышерассмотренные компоненты – языковые и стилевые характеристики, тематическое содержание, образная система, композиционные особенности и др., а также как к элементу других систем – родов, видов, жанров литературы, литературных направлений, течений. Системный анализ предусматривает и рассмотрение конкретного произведения в контексте всего творчества писателя, а также его места в национальной и мировой литературе. Поскольку любое литературное произведение адресовано читателю, то читательское восприятие, в конечном счете, определяет его художественную ценность. Поэтому рассмотрение читательской рецепции также входит в системный анализ произведения.

Суть системного подхода к изучению произведения может быть представлена следующей схемой, наглядно демонстрирующей взаимосвязь внутри системы «литература» (под *традицией* здесь понимается литературный контекст, то есть литературное направление, в рамках которого создано произведение).

¹² Зинченко, В. Г. Системно-синергетический подход : учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М. : Флинта : Наука, 2011. – С. 28.



Для изучения связи литературного произведения с каждым из остальных элементов системы существует ряд литературоведческих методов (биографический, культурно-исторический и др.), но ни один из них не является универсальным. Можно сказать, что «...системный подход <...> представляет собой не метод, а совокупность методов. Однако каждый из литературоведческих методов <...> может открывать какую-то сторону изучения художественной литературы ...»¹³.

Так, для глубокого понимания произведения необходимо знание биографии писателя, поскольку жизненные обстоятельства так или иначе сказываются на его творчестве. Творческий путь автора часто бывает достаточно сложным, в нем могут быть взлеты и падения, периоды вдохновения и «простоя»; наряду с талантливыми и даже гениальными произведениями у художника слова могут быть посредственные, не получившие признания. При этом отношение автора к собственным работам может не совпадать с общепризнанной читательской оценкой. Так, английский писатель Г. Филдинг выше всего ценил свой роман «Амелия», в то время как самым значительным его достижением считается «История Тома Джонса, найденыша». Рассматривая литературное произведение, желательно узнать историю его создания, выяснить, что послужило толчком или стимулом для его написания, а также определить место произведения в творческом наследии автора.

На творчество любого писателя влияет и его читательский опыт. Автор, являясь в свою очередь читателем, непременно реагирует на предшествующую и современную ему литературу, опираясь на нее или, наоборот, отвергая. Так или иначе творческий акт предусматривает взаимодействие автора с традицией, поэтому, анализируя роман, пьесу или стихотворение, мы должны знать, в русле какого литературного направления они создавались, и увидеть в них черты, характерные для того или иного художественного метода. Изучение зависимости произведения от существующей литературной и шире – общекультурной среды – называется культурно-историческим подходом.

Связь произведения с действительностью, состоянием общества на конкретном этапе проявляется в его тематике, то есть в тех жизненных явлениях, которые автор прямо или иносказательно, реалистически или прибегая к вымыслу и фантастике, изображает в своем творчестве.

¹³ Зинченко, В. Г. Системно-синергетический подход: учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2011. – С. 28.

Исследование этой взаимосвязи осуществляется в результате социологического метода анализа литературы.

Литературное произведение предназначается для читателя, чье восприятие зависит от многих факторов – жизненного опыта, интереса, эрудиции, художественной ценности произведения, его социальной значимости и т. д. В свою очередь читательская реакция сказывается на судьбе произведения, предопределяет его место в человеческой истории. Далеко не все литературные творения выдерживают испытание временем. Но и признанные шедевры не всегда и не везде воспринимаются одинаково, многие из них имели периоды забвения, после которых интерес к ним возрождался снова. Изучением читательского восприятия литературы занимается рецептивная эстетика.

Однако центральное место в системе «литература», как указывалось выше, занимает произведение, поэтому рассмотрению всех его составляющих – темы, идейного замысла, сюжета, хронотопа, образной системы, типа повествования, стилистических особенностей и т. д. – должно уделяться основное внимание при анализе. Желательно также определить актуальность данного произведения, увидеть его связь с современностью, выяснить, насколько это возможно, его место в национальной и мировой литературе, а также выразить собственное отношение к нему.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Планы семинарских занятий

Семинар № 1. Художественная литература как вид искусства. Литературное произведение как художественное целое

Вопросы для обсуждения

1. Литературоведение как одна из искусствоведческих наук. Три составные части литературоведения. Художественный образ.
2. Содержание и форма литературного произведения. Сюжет и фабула. Основные элементы сюжета. Эпиграф, пролог и эпилог.
3. Образная система литературного произведения. Образы героев и способы их создания.
4. Композиция произведения. Художественный конфликт и его типы.
5. Тема и идея художественного произведения. Пафос и его разновидности.

Задания для отработки умений и навыков

I. Определите, к какому из трех разделов литературоведения (литературной критике, теории литературы, истории литературы) относится каждая из тем:

- роды, виды и жанры литературных произведений;
- композиция, тема, идея литературного произведения;
- особенности художественной речи;
- основы стихосложения;
- литературные методы и направления;
- рассмотрение современной литературы.

II. Прочтите стихотворения «Одинокая жница» У. Вордсворта, «Сон» Т. Шевченко и «Жня» Я. Купалы.

- Проанализируйте сюжеты и образные системы каждого из стихотворений, определите их пафос.
- Определите тему и идею каждого стихотворения.
- Сделайте вывод относительно общего и индивидуального в данных произведениях.

<i>У. Вордсворт</i> Одинокая жница Ты слышишь голос там, во ржи, Шотландской девушки простой,	<i>Т. Шевченко</i> Сон Она на барском поле жала И тихо побрела к снопам –
---	---

<p>Но, чтобы песню не спугнуть, Ты на виду не стой. И жнет, и вяжет – все одна, И песня долгая грустна, И в тишине звучит напев, Глухой долиной завладев.</p> <p>Так аравийский соловей В тени оазиса поет, И об усталости своей Не помнит пешеход. Так возвещает о весне Кукушки оклик, нежный зов В пустынной дальней стороне Гебридских островов.</p> <p>О чем же девушка поет, Все заунывней и грустней? О черных днях былых невзгод, О битвах прежних дней, Старинной песней хороня Невзгоды нынешнего дня. А может, боль былых утрат Пришла непрощенной назад?</p> <p>Но песне не было конца, И жница молодая Все пела, пела, над серпом Спины не разгибая. Я молча слушал, а потом Нашел тропинку за холмом. Все дальше в горы я спешу И в сердце песню уношу.</p> <p>Пер. И. Ивановского</p>	<p>Не отдохнуть, хоть и устала, А покормить ребенка там.</p> <p>В тени лежал и плакал он. Она его распеленала, Кормила, нянчила, ласкала И незаметно впала в сон.</p> <p>И снится ей житьем довольный Ее Иван. Пригож, богат, На вольной, кажется, женат И потому, что сам уж вольный.</p> <p>Они с лицом веселым жнут На поле собственном пшеницу, А детки им обед несут. И тихо улыбнулась жница.</p> <p>Но тут проснулась... Тяжко ей! И, спеленав малютку быстро, Взялась за серп – дожать скорей Урочный сноп свой до бурмистра.</p> <p>Пер. А. Плещеева</p>
--	---

<p><i>Я. Купала</i> Жняня</p> <p>Як сама царыца Ў залатой кароне, Йдзе яна ў вяночку Паміж спелых гоняў.</p>	<p>Вецер абнімае Стан яе дзявочы, Сонца ёй цалуе Шью, твар і вочы.</p>
---	--

<p>З каласкоў вяночак – Моладасці сведка – На ёй зіхаціцца, Як у садзе кветка.</p> <p>На грудзях шчаслівых Каптанок ружовы, У руцэ сярпчак Зублены, сталёвы.</p>	<p>Каласкі хінуцца Перад ёй паклонна, Дзівіцца ігруша На мяжы зялёнай.</p> <p>А яна – царыца – Весела, шчасліва Карануе песняй Залатое жніва.</p> <p>Смела йдзе у сонца, Ёся сама – як сонца, Гэта жнейка наша Ё нашаей старонцы.</p>
--	--

Ш. Прочтите рассказы «Ожерелье» Ги де Мопассана и «Роза для Эмили» У. Фолкнера (раздел 2.2.).

- Определите типы повествования в рассказах. Проанализируйте эмоциональную атмосферу, сопровождающую речь повествователя (рассказчика).

- Определите композиционно-речевую форму рассказов (повествование, описание, рассуждение, монологи (диалоги) героев, несобственно-прямая речь).

- Проанализируйте структуру сюжета в обоих рассказах. Какие из типов экспозиции (краткая, распространенная, прямая, задержанная) использованы в них?

- Выстроив событийный ряд рассказа «Роза для Эмили» в хронологическом порядке, раскройте соотношение понятий *сюжет* и *фабула*. Укажите, какое из событий рассказа вы считаете завязкой.

- Определите кульминацию в рассказе «Ожерелье».
- Раскройте суть конфликта в обоих произведениях.
- Сформулируйте тему и идею каждого из рассказов.
- Проанализируйте средства создания образов героев в рассказах.
- Выделите символические образы в рассказах и раскройте их роль.
- Проанализируйте названия рассказов с точки зрения их соответствия содержанию произведений и выражению авторской позиции.

Задания для самостоятельной работы

I. Заполните пропуски необходимыми терминами. Проверьте свои знания, обратившись к разделу 3.3.

а) Художественная _____ – это совокупность жанрово-композиционных, лексико-стилистических и интонационно-ритмических поэтических средств, направленных на раскрытие содержания художественного произведения.

б) Термин _____, предложенный М. М. Бахтиным, подчеркивает тесную взаимосвязь пространственных и временных параметров произведения и их важность для раскрытия его содержания.

в) Художественный _____ – это форма познания и отражения действительности, передающая отношение автора к жизненным явлениям.

г) Значительное место в образной системе большей части литературных произведений занимают _____, т. е. описания природы.

д) Под _____ литературного произведения понимается его построение, его художественная структура.

е) В основе сюжета литературного произведения лежит _____, который понимается как противоположность, противоречие во взаимоотношениях действующих в нем сил.

ж) _____ – это тональность произведения, чувство, которое писатель в него вкладывает и которое стремится вызвать у читателя.

з) _____ – это простое изложение событий в той последовательности, в которой они происходят в реальном мире, в то время как _____ – это то, как эти события подаются в художественном произведении.

и) _____ – исходный момент или эпизод, с которого начинается действие произведения, завязываются отношения героев.

к) Самый напряженный момент в развитии действия называется _____.

II. Изучите текст народной шотландской баллады «Королева Элинора» в переводе С. Маршака. Определите элементы структуры сюжета баллады, композиционные приемы, средства создания образов героев, тему и идею произведения. Проверьте свои знания, обратившись к разделу 3.3.

Королева Британии тяжело больна,
Дни и ночи ее сочтены.
И позвать исповедников просит она
Из родной, из французской страны.

Но пока из Парижа попов привезешь,
Королеве настанет конец...
И король посылает двенадцать вельмож
Лорда-маршала звать во дворец.

Он верхом прискакал к своему королю
И колени склонить поспешил.
– О король, я прощенья, прощенья молю,
Если в чем-нибудь согрешил!

– Я клянусь тебе жизнью и тронем своим:
Если ты виноват предо мной,
Из дворца моего ты уйдешь невредим

И прощенный вернешься домой.

Только плащ францисканца на панцирь надень.
Я оденусь и сам, как монах.
Королеву Британии завтрашний день
Исповедовать будем в грехах!

Рано утром король и лорд-маршал тайком
В королевскую церковь пошли,
И кадили вдвоем и читали псалом,
Зажигая лампад фитили.

А потом повели их в покои дворца,
Где больная лежала в бреду.
С двух сторон подступили к ней два чернеца,
Торопливо крестясь на ходу.

– Вы из Франции оба, святые отцы? –
Прошептала жена короля.
– Королева, – сказали в ответ чернецы, –
Мы сегодня сошли с корабля!

– Если так, я покаюсь пред вами в грехах
И верну себе мир и покой!
– Кайся, кайся! – печально ответил монах.
– Кайся, кайся! – ответил другой.

– Я неверной женою была королю.
Это первый и тягостный грех.
Десять лет я любила и нынче люблю
Лорда-маршала больше, чем всех!

Но сегодня, о боже, покаюсь в грехах,
Ты пред смертью меня не покинь!..
– Кайся, кайся! – угрюмо ответил монах.
А другой отозвался: – Аминь!

– Зимним вечером ровно три года назад
В этот кубок из хрустала
Я украдкой за ужином всыпала яд,
Чтобы всласть напоить короля.

Но сегодня, о боже, покаюсь в грехах,
Ты пред смертью меня не покинь!..

– Кайся, кайся! – угрюмо ответил монах.
А другой отозвался: – Аминь!

– Родила я в замужестве двух сыновей.
Старший принц и хорош и пригож,
Ни лицом, ни умом, ни отвагой своей
На уroda-отца не похож.

А другой мой малютка плешив, как отец,
Косоглаз, косолап, кривоног!..
– Замолчи! – закричал косоглазый чернец.
Видно, больше терпеть он не мог.

Отшвырнул он распятые, и, сбросивши с плеч
Францисканский суровый наряд,
Он предстал перед ней, опираясь на меч,
Весь в доспехах от шеи до пят.

И другому аббату он тихо сказал:
– Будь, отец, благодарен судьбе!
Если б клятвой себя я вчера не связал,
Ты бы нынче висел на столбе!

III. Подготовьте конспект статьи «К вопросу изучения категории пространства в художественном тексте» О. О. Кандрашкиной (Электронный научный журнал «Apriori». Сер. Гуманит. науки. – Режим доступа: <http://apriori-journal.ru/serial/4-2018/Kandrashkina.pdf>).

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академ. бакалавриата / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов, Н. П. Кубарева, М. Н. Сербул ; под общ. ред. В. П. Мещерякова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 381 с.

2. Введение в литературоведение : учебник для академ. бакалавриата / Л. М. Крупчанов [и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 479 с.

3. *Есин, А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – 15-е изд. – М. : ФЛИНТА, 2019. – 247 с.

4. *Фрейденберг, О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 449 с.

5. *Хализев, В. Е.* Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 6-е изд., испр. – М. : Академия, 2013. – 432 с.

Семинар № 2. Роды, виды и жанры литературных произведений

Вопросы для обсуждения

1. Эпос, лирика, драма как роды художественной литературы.
2. Своеобразие эпоса как литературного рода. Поэтические и прозаические виды эпоса. Повествование как характерное свойство эпоса. Типы повествования в эпических произведениях.
3. Жанры эпических произведений. Роман как жанр прозаического эпоса. История термина и историко-литературный контекст в развитии романа. Жанровые разновидности романа.
4. Виды и жанры лирических произведений. Твердые и свободные формы лирики.
5. Основные жанры драматических произведений и их разновидности.

Задания для отработки умений и навыков

I. Доминантной чертой какого из трех литературных родов является а) выражение эмоционального состояния героя; б) деление произведения на акты (или наличие авторских ремарок); в) повествование?

II. Какие из родов литературы В. Г. Белинский называл *объективным*, *субъективным* и *объективно-субъективным*? Почему?

III. Ознакомьтесь с основными разновидностями романа (при необходимости проясните значения терминов, обратившись к Приложению 1).

Античный	Рыцарский (куртуазный)	Плутовской (пикарескный)
Эпистолярный	Семейно-бытовой	Социально-бытовой
Реалистический	Сатирический	Психологический
Документальный	Философский	Детективный
Исторический	Военный	Экспериментальный (антироман)
Готический	Bildungsroman (роман воспитания)	Künstlerroman (роман о художнике)
Авантюрно-приключенческий	Научно-фантастический	Политический
Утопия	Антиутопия (дистопия)	Метароман
Роман «потока сознания»	Нравоописательный	Фэнтези

IV. Изучите аннотации романов и определите, к каким жанровым разновидностям они относятся.

а) «Улисс» – роман, в котором Дж. Джойс предпринял попытку создания эпоса, подобного гомеровской «Одиссее». Прототипами главных героев романа являются персонажи мифа об Одиссее. Подробнейшим образом автор рассказывает о чувствах, о каждом поступке и каждой мысли трех главных героев с момента пробуждения до их отхода ко сну (действие романа занимает всего один день – 16 июня 1904 года). Основное действие разыгрывается в сознании героев, а время и пространство приобретают универсальный характер: все происходит одновременно и все пронизывает друг друга.

б) В романе «Записки Барри Линдона» У. М. Теккерея сосредотачивается на истории ирландского авантюриста Редмонда Барри, женившегося на богатой вдове из высшего света, и его разоблачении.

в) В романе «Замок Отранто» Г. Уолпол соединяет черты средневекового и современного романов. Автор изображает действующих лиц согласно законам правдоподобия. При этом он удачно сочетает сверхъестественное с обыденным.

г) В романе У. Коллинза «Лунный камень» представлено расследование преступления – похищения драгоценного камня, подаренного Рэйчел Вериндер, которое ведет профессиональный полицейский, сержант Ричард Кафф.

д) В романе «Город Солнца» Т. Кампанеллы описана модель идеальной социальной системы, которая соответствует представлениям автора о гармонии человека и общества.

е) «Моникины» – роман Дж. Ф. Купера, в котором рассказывается о человекообразных обезьянах, обитателях двух фантастических стран, под которыми подразумеваются Великобритания и США.

ж) В романе Г. Сенкевича «Крестоносцы» в центре внимания автора – период конфликта ягеллонской Польши с Тевтонским орденом. Во время написания романа автор обращался к историческим хроникам польских авторов, а также к работам немецких и французских историков.

з) В романе У. Ле Гуин «Волшебник Земноморья» описан чудесный мир, полный необычных историй, а героев на каждом шагу подстерегают опасности и ждут приключения.

и) Роман А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» написан на основе воспоминаний, писем заключенных и личного опыта автора. В романе отражены реалии жизни в СССР в 1920–1950-х годах.

к) В романе Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» подчеркнута реалистичные образы и приземленные бытовые ситуации складываются в фантастическую картину всеобщей глупости. Автор использует пародию, гротеск, гиперболу при изображении жизни в Австро-Венгерской империи в последние годы ее существования.

V. Прокомментируйте приведенное ниже соотношение типов повествования и типов повествователя. Приведите примеры произведений, в которых встречаются данные типы повествования.

Типы повествования	Типы повествователя
повествование от 1-го лица (субъективное/личное)	<ul style="list-style-type: none"> • рассказчик – главный герой, активный участник событий («я как герой») • рассказчик – второстепенный герой, сторонний наблюдатель («я как свидетель»)
повествование от 3-го лица (авторское/несубъективное/безличное)	всезнающий автор («активное организующее всеведение»)
	рассказ о событиях через восприятие одного из персонажей («ограниченное всеведение»)
	автор-наблюдатель («нейтральное всеведение»)

VI. Прочитайте отрывок из вступительной статьи Г. М. Фридендера к роману «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и скажите, какие жанровые разновидности романа здесь упоминаются или подразумеваются.

История нравственной борьбы Раскольникова разворачивается в романе на широком фоне повседневной жизни города. <...> В романе обрисован главный торговый район тогдашнего Петербурга – Сенная площадь, окружающие ее мрачные улицы и переулки, населенные мелкими чиновниками, торгашами, ростовщиками, ремесленным людом, показана жизнь бульваров, закусовых, трактиров, публичных домов. <...>

Достоевский ставит в центре «Преступления и наказания» одно главное событие – убийство, совершенное Раскольниковым, и его последствия. Вокруг этого события и нравственной борьбы, переживаемой героем, сконцентрировано все действие романа.

В отличие от авторов «романов воспитания» XVIII – начала XIX века и других произведений, в центре которых стоит история медленного созревания, духовного формирования личности, Достоевский почти не знакомит читателя с биографией героя, с ходом его умственного развития до преступления. <...> Основная часть «Преступления и наказания» посвящена не истории подготовки преступления и даже не изображению самого убийства (которое совершается героем уже в конце первой части), но истории психологических и нравственных последствий преступления.

Фридендер, Г. «Преступление и наказание» Достоевского / Г. Фридендер // Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. – М. : Худож. лит., 1978. – С. 19–23.

VII. Прочтите следующие произведения и определите их род, вид и жанр.

1. <i>М. Багдановіч</i> Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі, Над хвалямі сінеючага Ніла, Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:	8. <i>Я. Янішчыц</i> Ты пакліч мяне. Пазаві. Там заблудзімся ў хмельных травах. Пачынаецца ўсё з любові,
--	---

Ў гаршчку насення жменю там знайшлі.
Хоць зернейкі засохшмі былі,
Ўсе ж такі жыццёвая іх сіла
Збудзілася і буйна ўскаласіла
Парой вясенней збожжа на раллі.

Вось сімвал твой, забыты краю родны!
Зварушаны нарэшце дух народны,
Я верую, бясплодна не засне,
А ўперад рынецца, маўляў крыніца,
Каторая магутна, гучна мкне,
Здалеўшы з глебы на прастор прабіцца.

2. Р. Бёрнс

У него – герцогиня знакомая,
Пообедал он с графом на днях...
Но осталось собой насекомое,
Побывав в королевских кудрях.
Пер. С. Маршака

3. А. Пушкин

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

4. Дж. Адзісан

Паход

О муза! Дзе знайсці такія словы,
Каб апісаць дастойна бой суровы?
Мне зноў, здаецца, чуюцца наўкруг
Ускрыкі, стогны, барабанны грук

Нават самая простая ява.
І тады душой не крыві
На дарозе жыцця шырокай.
Пачынаецца ўсё з любові –
Першы поспех і першыя крокі.
Прыручаюцца салаўі,
І змяняюцца краявіды.
Пачынаецца ўсё з любові –
Нават ненавісьць і агіда...
Ты пакліч мяне. Пазаві.
Сто дарог за маімі плячыма.
Пачынаецца ўсё з любові,
А інакш і жыць немагчыма.

9. Р. Саўты

Бленгеймский бой

Прохладный вечер наступил,
Сменив палящий зной.
У входа в хижину свою
Сидит старик седой;
Играла внучка перед ним
С братишкой маленьким своим –

И что-то круглое в траве
Бросали всё они.
Вдруг мальчик к деду подбежал
И говорит: – Взгляни,
Что это мы на берегу
Нашли: понять я не могу.

Находку внучка взяв, старик
Со вздохом отвечал:
«Ах, это череп! Кто его
Носил – со славой пал.
Когда-то был здесь жаркий бой –
И не один погиб герой.

В саду костей и черепов
Не считаешь, друг!
И в поле тоже: сколько раз
Их задевал мой плуг.
Здесь реки крови протекли,
И храбрых тысячи легли».

І залпаў аглушальныя раскаты,
Якімі рвалі небасхіл гарматы.
Дух Мальбара не адступіў тады.
Стаяў сярод адчаю і жуды
На полі смерці – зоркі і спакойны –
Герой, якога гартавалі войны.
Падмогу ён паслаў – і эскадрон,
Які панёс ужо вялікі ўрон,
Ізноў на штурм натхніў сваім спакоем
І кіраваў умела цяжкім боем.
Па волі Бога з бураю анёл
Так часам сатрасае грэшны дол,
Як і ў Брытаніі было нядаўна.
Ён толькі крыламі махае плаўна
І радуецца, што вятрам памог
Зрабіць усё так, як жадае Бог.
Пер. У. Скарынкіна

5. *И. Крылов*

Лисица и виноград

Голодная кума Лиса залезла в сад;
В нем винограду кисти рделись.
У кумушки глаза и зубы разгорелись;
А кисти сочные, как яхонты, горят;
Лишь то беда, висят они высоко:
Отколь и как она к ним не зайдет,
Хоть видит око,
Да зуб неймет.
Пробившись попусту час целый,
Пошла и говорит с досадою: «Ну что ж!
На взгляд-то он хорош,
Да зелен – ягодки нет зрелой:
Тотчас оскомину набьешь».

6. *Мацуо Басё*

Тишина кругом.
Проникает в сердце скал
Легкий звон цикад.
Пер. В. Марковой

7. *А. Пушкин*

Не то беда, Авдей Флюгарин,
Что родом ты не русский барин,

– Ах, Расскажи нам, Расскажи
Про эти времена! –
Воскликнул внук. – Из-за чего
Была тогда война?
Затихли дети, недохнут:
Чудес они от деда ждут.

«Из-за чего была война,
Спросил ты, мой дружок;
Добиться этого и сам
Я с малых лет не мог.
Но говорили все, что свет
Таких не видывал побед.

В Бленгейме жили мы с отцом...
Пальба весь день была...
Упала бомба в домик наш –
И он сгорел дотла.
С женой, с детьми отец бежал:
Он бесприютным нищим стал.

Все истребил огонь, и рожь
Не дождалась жнеца.
Больных старух, грудных детей
Погибло без конца.
Как быть! На то война; и нет –
Увы! без этого побед.

Мне не забыть тот миг, когда
На поле битвы я
Взглянул впервые. Горы тел
Лежали там, гния.
Ужасный вид! Но что ж? Иной
Побед нельзя купить ценой.

В честь победивших пили все:
Хвала гремела им».
– Как? – внучка деда прервала,
Разбойникам таким?
– «Молчи! Гордиться вся страна
Победой славною должна.

Да! принц Евгений и Мальброк
Тот выиграли бой».

<p>Что на Парнасе ты цыган, Что в свете ты Видок Фиглярин: Беда, что скучен твой роман.</p>	<p>Тут мальчик перебил: – А прок От этого какой? – «Молчи, несносный дуралей! Мир не видал побед славней!» Пер. А. Плещеева</p>
---	---

10. И. Тургенев

Какая ничтожная малость может иногда перестроить всего человека!

Полный раздумья, шел я однажды по большой дороге.

Тяжкие предчувствия стесняли мою грудь; унылость овладевала мною.

Я поднял голову... Передо мною, между двух рядов высоких тополей, стрелую уходила вдаль дорога.

И через нее, через эту самую дорогу, в десяти шагах от меня, вся раззолоченная ярким летним солнцем, прыгала гуськом целая семейка воробьев, прыгала бойко, забавно, самонадеянно!

Особенно один из них так и надсаживал бочком, бочком, выпуча зоб и дерзко чирикавая, словно и черт ему не брат! Завоеватель – и полно!

А между тем высоко на небе кружил ястреб, которому, быть может, суждено сожрать именно этого самого завоевателя.

Я поглядел, рассмеялся, встряхнулся – и грустные думы тотчас отлетели прочь: отвагу, удачу, охоту к жизни почувствовал я.

И пускай надо мной кружит *мой* ястреб...

– Мы еще повоюем, черт возьми!

11. Евангелие от Матфея

Вот, вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; иное упало на места каменистые, где не много было земли, и скоро взошло, потому что земля была неглубока; когда же взошло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло; иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его; иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать. Кто имеет уши слышать, да слышит!

VIII. Сравните два произведения – сонеты Ф. Петрарки и У. Шекспира. Найдите сходства и различия в структуре, теме и идее обоих сонетов.

<p><i>Ф. Петрарка</i> Сонет 158</p>	<p><i>У. Шекспир</i> Сонет 130</p>
<p>Куда ни брошу безутешный взгляд, Передо мной художник вездесущий, Прекрасной дамы образ создающий, Дабы любовь моя не шла на спад.</p>	<p>Ее глаза на звезды не похожи, Нельзя уста кораллами назвать, Не белоснежна плеч открытых кожа, И черной проволокой вьется прядь.</p>

<p>Ее черты как будто говорят О скорби, сердце чистое гнетущей, И вздох, из глубины души идущий, И речь живая явственно звучат.</p> <p>Амур и правда, бывшие со мною, Сказали мне – и это не секрет, – Что всех она прекрасней под луною,</p> <p>Что голоса нежнее в мире нет, Что чище слез, заставших пеленую Столь дивный взор, еще не видел свет. Пер. Е. Солоновича</p>	<p>С дамасской розой, алой или белой, Нельзя сравнить оттенок этих щек. А тело пахнет так, как пахнет тело, Не как фиалки нежный лепесток.</p> <p>Ты не найдешь в ней совершенных линий, Особенного света на челе. Не знаю я, как шествуют богини, Но милая ступает по земле.</p> <p>И все ж она уступит тем едва ли, Кого в сравненьях пышных оболгали. Пер. С. Маршака</p>
--	--

Задания для самостоятельной работы

I. Заполните следующую схему названиями известных вам родов, видов и жанров литературных произведений. Дополните схему, если сочтете нужным. Проверьте свои знания, обратившись к разделу 3.3.



II. Прочтите следующие поэтические произведения и определите их род, вид и жанр. Проверьте свои знания, обратившись к разделу 3.3.

1. *Р. Бёрнс*

Мужчины сельскія, як след
Паплачце па шаноўным,

Хадзілі чуткі – ваш сусед
Быў вельмі рызыкаўным,

Хай дзеткі вашыя нічым
Не ганьбяць гэту градку,
Таго, хто тут навек спачыў,
Хай прызнаюць за татку.
Пер. Я. Семяжона

2. А. Пушкин

Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

3. Томас Кэмпбелл

Уллин и его дочь

Был сильный вихорь, сильный дождь;
Кипя, ярилася пучина;
Ко берегу Рино, горный вождь,
Примчался с дочерью Уллина.

«Рыбак, прими нас в твой челнок;
Рыбак, спаси нас от погони;
Уллин с дружиной недалеко;
Нам слышны крики; мчатся кони».

«Ты видишь ли, как зла вода?
Ты слышишь ли, как волны громки?
Пускаться плыть теперь беда:
Мой челн не крепок, весла ломки».

«Рыбак, рыбак, подай свой чёлн;
Спаси нас: сколь ни зла пучина,
Пощада может быть от волн —
Ее не будет от Уллина!».

Гроза сильней, пучина злей,
И ближе, ближе шум погони;
Им слышен тяжкий храп коней,
Им слышен стук мечей о брони.

«Садитесь, в добрый час; плывем».
И Рино сел, с ним дева села;
Рыбак отчалил; челноком
Седая бездна овладела.

И смерть отвсюду им: открыт
Пред ними зев пучины жадный;
За ними с берега грозит
Уллин, как буря, беспощадный.

Уллин ко берегу прискакал;
Он видит: дочь уносят волны;
И гнев в груди отца пропал,
И он воскликнул, страха полный:

«Мое дитя, назад, назад!
Прощенье! возвратись, Мальвина!»
Но волны лишь в ответ шумят
На зов отчаянный Уллина.

Ревет гроза, черна как ночь;
Летает челн между волнами;
Сквозь пену их он видит дочь
С простертыми к нему руками.

«О, возвратися, возвратись!»
Но грозно раздалась пучина,
И волны, челн пожрав, слились
При крике жалобном Уллина.
Пер. В. А. Жуковского

4. Был некоторый хозяин дома, который насадил виноградник, обнес его оградой, выкопал в нем точило, построил башню и, отдав его виноградарям, отлучился. Когда же приблизилось время плодов, он послал своих слуг к

виноградарям взять свои плоды; виноградари, схватив слуг его, иного прибили, иного убили, а иного побили камнями. Опять послал он других слуг, больше прежнего; и с ними поступили так же. Наконец, послал он к ним своего сына, говоря: постыдятся сына моего. Но виноградари, увидев сына, сказали друг другу: это наследник; пойдем, убьем его и завладеем наследством его. И, схватив его, вывели вон из виноградника и убили. Итак, когда придет хозяин виноградника, что́ сделает он с этими виноградарями? Говорят Ему: злодеев сих предаст злой смерти, а виноградник отдаст другим виноградарям, которые будут отдавать ему плоды во времена свои.

Евангелие от Матфея

5. Дж. Г. Байрон

В шесть лет он был ребенок очень милый
И даже, по ребячеству, шалил;
В двенадцать приобрел он вид унылый
И был хотя хорош, но как-то хил.
Инеса горделиво говорила,
Что метод в нем натуру изменил.
Философ юный, несмотря на годы,
Был тих и скромн, будто от природы.

Признаться вам, доселе склонен я
Не доверять теориям Инесы.
С ее супругом были мы друзья;
Я знаю, очень сложные эксцессы
Рождает неудачная семья,
Когда отец – характером повеса,
А маменька – ханжа. Не без причин
В отца выходит склонностями сын!
Пер. Т. Гнедич

6. Сапфо

Как под ногой пастуха гиацинт на горах погибает
Со сломанным стеблем, к земле преклонивши свой венчик пурпурный,
Сохнет и блекнет в пыли и ничьих не манит уже взоров,
Так же и дева, утратив цветок целомудрия, гибнет.
Девы бегут от нея, а мужчины ее презирают.
О, приходи поскорее, Гимен, приходи, Гименэос!

Как на открытой поляне лоза виноградная, прежде
Была одинокою, к вязу прильнет, сочетавшись с ним браком,
И, до вершины его обвиваясь своими ветвями,
Радует взор виноградаря пышностью листьев и гроздий:
Так и жена, сочетавшись в юности брачным союзом,

Мужу внушает любовь и утехой родителям служит.
О, приходи поскорее, Гимен, приходи, Гименэос!
Пер. В. Крестовского

7. В. Солоухин

Вершина формы строгой и чеканной –
Земной цветок: жасмин, тюльпан, горлец,
Кипрей и клевер, лилии и канны,
Сирень и роза, ландыш, наконец.

Любой цветок сорви среди поляны –
Тончайшего искусства образец,
Не допустил вятеля резец
Ни одного малейшего изъяна.

Как скудно мы общаемся с цветами.
Меж красотой и суетными нами
Лежит тупая, жирная черта.

Но не считай цветенье их напрасным,
Мы к ним идем, пречистым и прекрасным,
Когда невыносима суета.

8. Р. Бёрнс

Покойник был дурак и так любил чины,
Что требует в аду короны сатаны.
– Нет, – молвил сатана. – Ты зол, и даже слишком,
Но надо обладать каким-нибудь умишком!
Пер. С. Маршака

9. А. Пушкин

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.

10. И. Тхоржевский

Легкой жизни я просил у Бога:
Посмотри, как мрачно все кругом.
Бог ответил: подожди немного,
Ты еще попросишь о другом.

Вот уже кончается дорога,
С каждым годом тоньше жизни нить...
Легкой жизни я просил у Бога,
Легкой смерти надо бы просить.

11. *О. Хайям*

Все, что видим мы, – видимость только одна.
Далеко от поверхности мира до дна.
Полагай несущественным явное в мире,
Ибо тайная сущность вещей – не видна.
Пер. Г. Плисецкого

12. *А. Пушкин*

Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил,
Когда мой двор уединенный,
Печальным снегом занесенный,
Твой колокольчик огласил.

Молю святое провиденье:
Да голос мой душе твоей
Дарует то же утешенье,
Да озарит он заточенье
Лучом лицейских ясных дней!

13. *Акадзомэ Эмон*

Прошлой весной
Лепестки облетели, но видишь
Вишни снова в цвету.
Ах, когда б и наша разлука
Оказалась цветам сродни.
Пер. Т. Соколовой-Делюсиной

14. *М. Волошин*

Я быть устал среди людей,
Мне слышать стало нестерпимо
Прохожих свист и смех детей...
И я спешу, смущаясь, мимо,
Не подымая головы,
Как будто не привыкло ухо
К враждебным ропотам молвы,
Растущим за спиною глухо;
Как будто грязи едкий вкус
И камня подлого укус
Мне не привычны, не знакомы...

Но чувствовать еще больней
Любви незримые надломы
И медленный отлив друзей,
Когда, нездешним сном томима,
Дичась, безлюднеет душа
И замирает, не дыша,
Клубами жертвенного дыма.

15. *Дж. Руми*

Однажды, к пахарю забравшись в хлев,
В ночи задрал и съел корову лев

И сам в хлеву улегся отдыхать.
Покинул пахарь тот свою кровать,

Не вздув огня, он поспешил на двор –
Цела ль корова, не залез ли вор?

И льва нащупала его рука,
Погладил льву он спину и бока.

Льву думалось: «Двуногий сей осел,
Видать, меня своей коровой счел!

Да разве б он посмел при свете дня
Рукой касаться дерзкою меня?

Пузырь бы желчный лопнул у него
От одного лишь вида моего!»

Ты, мудрый, суть вещей сперва познай,
Обманной внешности не доверяй.
Пер. В. Державина

16. *Ш. Бодлер*

Чужестранец

– Кого любишь ты более всего, загадочный человек, скажи мне: отца, мать, сестру или брата?

– У меня нет ни отца, ни матери, ни сестры, ни брата.

– Друзей?

– Вы пользуетесь словом, значение которого осталось мне до сих пор неизвестным.

– Отечество?

- Я не знаю, под какой широтой оно находится.
 - Красоту?
 - Я охотно любил бы ее, божественной и бессмертной.
 - Золото?
 - Я ненавижу его, как вы ненавидите Бога.
 - Что же, однако, любишь ты, необычайный чужестранец?
 - Я люблю облака... облака, проплывающие мимо... там... чудесные облака!
- Пер. Дж. Эллиса

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академ. бакалавриата / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов, Н. П. Кубарева, М. Н. Сербул ; под общ. ред. В. П. Мещерякова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 381 с.
2. *Есин, А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – 15-е изд. – М. : ФЛИНТА, 2019. – 247 с.
3. *Николаев, А. И.* Основы литературоведения : учеб. пособие для студентов филол. специальностей / А. И. Николаев [Электронный ресурс]. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с. – Режим доступа : <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>.
4. *Тамарченко, Н. Д.* Теория литературных родов и жанров : учеб. пособие для студентов / Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2011. – 256 с.
5. *Эсалнек, А. Я.* Типология романа : теоретический и историко-литературный аспекты / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 156 [2] с.

Семинар № 3. Особенности художественной речи

Вопросы для обсуждения

1. Образность и экспрессивность как основные свойства художественной речи.
2. Понятие художественного образа, виды образов.
3. Лексические, лексико-синтаксические, синтаксические, фонетические стилистические средства. Тропы, их классификация.
4. Национальный язык как источник выразительно-образительных средств художественной речи.
5. Стилистическая окрашенность словаря.

Задания для отработки умений и навыков

- I. Сравните два следующих текста. Укажите, каковы их сходства и различия. Продемонстрируйте, чем художественная речь отличается от

научной. Как создается образность во втором отрывке? Найдите в отрывке следующие стилистические средства: *эпитет, олицетворение, синонимический повтор, параллелизм, гиперболу, бессоюзие*. Разделите их на изобразительные и выразительные. Объясните их роль в создании образов реки и водопада.

А. Иматра (Imatra), водоскат на р. Вуокса, в Финляндии, в месте прорыва ею гряды Салпаусселькя. Высота падения 18,4 м (на протяжении 1,5 км), ширина 23–50 м. Среднегодовой расход воды ок. 600 м³/с. Б. ч. воды отводится для питания ГЭС близ г. Иматра. Туризм.

Большая российская энциклопедия. – М. : Большая рос. энцикл., 2008. – Т. 11. – С. 128.

Б. На поўначы сумнай, у Фіншчыне дзіўнай,
Ракой з вадаспадам заліўся пакат;
Вуоксаю рэчка завецца у фінаў,
Іматрай завуць вадаспад.

Клакочуць, рагочуць Іматрыны хвалі,
На цэлыя вёрсты шум-гоман стаіць,
Нем толечы каменны бераг, як з сталі,
І зараснік хвойны маўчыць.
Я. Купала. «Над Іматрай»

II. Разделите следующие стилистические фигуры и тропы на лексические, синтаксические, фонетические:

аллегория, аллитерация, аллюзия, анафора, антитеза, ассонанс, архаизмы, бессоюзие (асиндетон), варваризмы, вульгаризмы, гипербола, градация, диалектизмы, жаргонизмы, зевгма, идиомы, инверсия, ирония, литота, метафора, метонимия, многосоюзие (полисиндетон), неологизмы, обрамление, оксюморон, олицетворение, оноματοпечя (звукоподражание), параллелизмы, перифраз, повтор, подхват, риторический вопрос, риторические обращения, синекдоха, синонимы, славянизмы, сравнение, умолчание, эвфемизм, эллипсис, эпитет, эпифора.

III. Определите вид тропа в следующих отрывках из произведений:

<p>1. Духовной жаждою томим, В пустыне мрачной я влачился, И шестикрылый <i>серафим</i> На перепутье мне явился; Перстами легкими <i>как сон</i> Моих <i>зениц</i> коснулся он: Отверзлись вещи <i>зеницы</i>, Как у испуганной орлицы. А. Пушкин</p>	<p>6. <i>Сівая</i> хмара <i>сцёрла</i> сонца, Вясенні першы дождж <i>заплакаў</i>. Па чарапіцы і па гонце <i>Разліўся</i> вечар <i>сінім</i> лакам. М. Танк</p> <p>7. Погода пуще <i>свирепела</i>, <i>Нева</i> <i>вздучалась</i> и <i>ревела</i>, <i>Котлом</i> <i>клокоча</i> и <i>клубясь</i>,</p>
---	---

<p>2. Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты, <i>Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты.</i> А. Пушкин</p> <p>3. <i>Август – астры, Август – звезды, Август – грозди Винограда, и рябины Ржавой – август!</i> М. Цветаева</p> <p>4. <i>Добрый день, веселый час! Рады видеть вас у нас! Вери гуд, салам алейкум, Бона сэра, вас ист дас! Кто вы родом?.. Сколь вам лет?.. Вы женатый али нет? Не хотите ль с нашей фройлен Покалякать тет-а-тет?</i> Л. Филатов</p> <p>5. <i>Лес, точно терем расписной, Лиловый, золотой, багряный, Веселой, пестрою стеной Стоит над светлою поляной.</i> И. Бунин</p>	<p><i>И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась.</i> А. Пушкин</p> <p>8. <i>Походит Илья на конюший двор, Имает Илья добра коня, Уздает в уздечку тесмянную, Седлает в седельшко черкасское, В торока вяжет палицу боевую, Она свесом та палица девяноста пуд, На бедра берет саблю вострую, Во руки берет плеть шелковую, Поезжает на гору Сорочинскую. Былина «Илья Муромец и Жидовин»</i></p> <p>9. <i>О чем, прозаик, ты хлопчешь? Давай мне мысль какую хочешь: Ее с конца я заострю, Летучей рифмой оперю, Взложу на тетиву тугую, Послушный лук согну в дугу, А там пошлю наудалую, И горе нашему врагу!</i> А. Пушкин</p> <p>10. <i>Когда мужик не Блюхера И не милорда глупого – Белинского и Гоголя С базара понесет?</i> Н. Некрасов</p>
--	---

11. *Аксинья ходила на цыпочках, говорила шепотом, но в глазах, присыпанный пеплом страха, чуть приметно тлел уголек, оставшийся от зажженного Гришкой пожара.*

М. Шолохов

12. <...> при одном предположении подобного случая вы бы должны были вырвать с корнем волосы из головы своей и испустить ручки... что я говорю!
реки, озера, моря, океаны слез!..

Ф. Достоевский

13. *Выходит за дверь папироса «Дукат»,
И рядом с ней козырек.*

В. Инбер

IV. Проанализируйте четыре строфы из стихотворения Я. Купалы «Разлад». Найдите в них *сравнения, параллелизмы, повтор, эпитет, антитезу, бессоюзие, анафору, аллегория, иронию, эллипсис, инверсию*. Определите тему и идею этих строф, укажите, какую роль играют вышеуказанные средства в создании образов стихотворения.

Куды ні глянеш – людзі, людзі,
Куды ні глянеш – шэльмы, шэльмы,
Куды ні глянеш – б’юцца ў грудзі,
Што значыць: правільныя вельмі.

Адзін накраў – багацце ўмножыў,
Другі згалеў, галей сабакі...
Бяду нажыці ўсякі можа,
Бяды пазбыціся – не ўсякі.

Аслу з напоўненай машною
Леў акаваны лапы ліжа...
Рака затоўчана крывёю,
Ўдава заводзіць каля крыжа.

V. Прочтите отрывок из произведения Н. Гоголя «Мертвые души». Проанализируйте все тропы и стилистические фигуры в тексте, создающие образность и пафос произведения.

И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!», его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно чудное? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет, – только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! Птица-тройка, кто тебя выдумал?

Задания для самостоятельной работы

I. Прочтите рассказ А. Чехова «Тоска» (раздел 2.2.).

- Проанализируйте сюжет рассказа. Определите экспозицию, завязку и другие элементы сюжета. Какую роль играет в рассказе эпиграф?
- В основе композиции рассказа лежит повтор. Он выступает как ведущий стилистический прием на разных уровнях. Выявите повторы на лексическом,

синтаксическом, сюжетном и композиционном уровнях. Какую роль они играют в рассказе?

• Проанализируйте, как создается образ Ионы. Проследите за тем, как меняется число потенциальных слушателей Ионы. Какой за этим просматривается стилистический прием? В чем состоит его роль?

II. Определите вид тропа в приведенных ниже отрывках из произведений. Проверьте свои знания, обратившись к разделу 3.3.

1. Только слышно – на улице где-то

Одинокая бродит гармонь.

М. Исаковский

2. У нее было два вставных зуба и чувствительное сердце.

О. Генри

3. Скопилась месть их роковая

В тиши над дремлющим врагом:

Так летом глыба снеговая,

Цветами радуги блистая,

Висит, прохладу обещая,

Над беззаботным табуном...

М. Лермонтов

4. Ты ж и в сумраке, милая, ближе

К неподвижному жизни ключу.

А. Блок

5. Дивно устроен свет наш! <...> Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что *больше двух кусочков никак не может пропустить*; другой имеет рот *величиною в арку главного штаба*, но, увы! должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля.

Н. Гоголь

6. *Голас незнаёмага можа здзівіць,*

Голас друга – на хвілінку спыніць,

Голас любай – сагрэць сонцам лета,

Голас маці – вярнуць з таго свету.

М. Танк

7. Кого позвать мне? С кем мне поделиться

Той грустной радостью, что я остался жив?

С. Есенин

8. *Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.*
Н. Некрасов
9. *Она уронила слезу и носовой платок.*
Ч. Диккенс
10. Сам стоит с воронкой рядом
И у хлопцев на виду,
Обратясь к тому снаряду,
Справил малую нужду...
А. Твардовский
11. *На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.*
А. Ахматова
12. *Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.*
К. Бальмонт
13. *Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись;
Где пел Торквато величавый;
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы;
Где Рафаэль живописал;
Где в наши дни резец Кановы
Послушный мрамор оживлял,
И Байрон, мученик суровый,
Страдал, любил и проклинал?*
А. Пушкин
14. *Чуден Днепр и при теплой летней ночи, когда все засыпает – и человек, и
зверь, и птица...*
Н. Гоголь
15. *Допотопный простор
Свирепеет от пены и сипнет.
Расторопный прибой
Сатанеет*

От прорвы работ.
Все расходится врозь
И по-своему воет и гибнет,
И, свинея от тины,
По сваям по-своему бьет.
Б. Пастернак

16. Иная брань, конечно, неприличность,
Нельзя писать: *Такой-то де старик,*
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол и подл: все это будет личность.
Но можете печатать, например,
Что господин парнасский старовер
(В своих статьях) бессмыслицы оратор,
Отменно вял, отменно скучноват,
Тяжеловат и даже глуповат;
Тут не лицо, а только литератор.
А. Пушкин

17. ...Проклятый *рек* и, злобою горя,
Наморщив лоб, скосясь, кусая губы,
Архангела ударил прямо в зубы.
Раздался крик, шатнулся Гавриил
И левое колено *преклонил*;
Но вдруг *восстал*, исполнен новым жаром...
А. Пушкин

18. В декабре на заре было *счастье*,
Длилось – миг.
Настоящее, первое *счастье*
Не из книг!
М. Цветаева

III. Прочтите стихотворение М. Лермонтова «Утес».

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;
Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне.

Проанализируйте язык и стиль стихотворения; прокомментируйте его образную систему. Сформулируйте тему и идею стихотворения. Сравните свои наблюдения с заметками литературоведа Е. А. Маймина, обратившись к разделу 3.3.

IV. Подготовьте конспект статьи «Стиль» А. Б. Есина (Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – Стб. 1031–1034).

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академ. бакалавриата / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов, Н. П. Кубарева, М. Н. Сербул ; под общ. ред. В. П. Мещерякова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 381 с.

2. Введение в литературоведение : учебник для академ. бакалавриата / Л. М. Крупчанов [и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 479 с.

3. Карпов, Д. Л. Введение в литературоведение / Д. Л. Карпов. – Ярославль : ЯрГУ, 2015. – 108 с.

4. Маклакова, Т. Б. Языковые средства речевой выразительности : учеб. пособие / Т. Б. Маклакова. – Иркутск : ИГЛУ, 2016. – 120 с.

5. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 6-е изд., испр. – М. : Академия, 2013. – 432 с.

Семинар № 4. Основные закономерности и этапы литературного процесса. Художественные методы и литературные направления

Вопросы для обсуждения

1. Индивидуальный стиль писателя.
2. Закономерности развития литературы. Периодизация литературного процесса.
3. Понятия художественного метода, течения и направления.
4. Реализация художественных методов в литературных направлениях.
5. Основные художественные направления. Взаимодействие различных направлений в литературе.

Задания для отработки умений и навыков

I. Определите, к какому из художественных методов (*барокко, реализм, натурализм, модернизм, классицизм, сентиментализм, постмодернизм, символизм, романтизм*) относятся приводимые определения и характеристики. Расположите в хронологическом порядке направления, для которых характерны

эти методы, укажите время их возникновения. Приведите примеры произведений, созданных в русле того или иного метода. Используйте таблицу «Периодизация мирового литературного процесса», данную в Приложении 1.

1. Главное внимание уделялось точному описанию «кусков жизни» во всех ее подробностях. <...> Такие качества, как отбор фактов, типизация, присутствие вымысла, субъективизм, начисто исключались. Поведение человека мотивировалось «физиологией», наследственностью, трактовалось как проявление «биологического закона». Констатировалось решающее значение «среды».

Ковалёва, Т. В. История зарубежной литературы. Вторая половина XIX – начало XX веков : учеб. пособие / Ковалёва Т. В., Леонова Е. А., Кириллова Т. В. – Минск : Завигар, 1997. – С. 10.

2. (?) предусматривает художественное воспроизведение жизни в виде самоценных личностей, независимых по своим характерам от окружающих обстоятельств и устремленных в иной, созвучный им мир, – при произвольной (условной или конкретно-исторической) образной детализации.

Волков, И. В. Теория литературы : учеб. пособие для студентов и преподавателей / И. В. Волков. – М. : Просвещение ; Владос, 1995. – С. 228.

3. (?) – художественный метод, следуя которому художник изображает жизнь в образах, соответствующих сути явлений самой жизни и создаваемых посредством типизации фактов действительности. <...> Искусство (?) показывает взаимодействие человека со средой, воздействие общественных условий на человеческие судьбы, влияние социальных обстоятельств на нравы и духовный мир людей, активную преобразующую роль общественных движений.

Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 318.

4. Ему свойственны театральность, иллюзионизм, столкновение фантастики и реальности; его отличает пристрастие к антитезам, гиперболам, сложному метафоризму, поражающей воображение «учености» и экзотике, ко всему неслыханному и небывалому.

Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 45.

5. В мировоззренческом аспекте (?) ориентирован на восприятие мира как хаоса, абсурда, лишённого причинно-следственных связей, социально-психологической детерминированности поведения. Следствием такого восприятия мира является отсутствие структурированной модели мира и четких морально-этических принципов и оценок. <...> Единственной реальностью для (?) является реальность культуры (текст культуры) и «мир как текст». Это проявляется в обостренном интересе к культурным парадигмам, их ироническом пересмотре, манипулировании текстами прошлых времен,

цитировании, стилизации и пародировании. <...> На формальном уровне (?) характеризуется применением ряда приемов: многоуровневая организация текста, дискретность, прием игры, мистификации, псевдофактографичность, резкий контраст, коллаж, гиперинформативность, уничтожение грани между фактом и вымыслом.

Гребенникова, И. С. Зарубежная литература. XX век : учеб. пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века» / И. С. Гребенникова. – М. : Владос, 1999. – С. 95.

6. Предметом изображения литературы (?) являются <...> не подлинные противоречия в обществе, а отражение их в кризисном, даже патологическом сознании человека, его изначально трагическое мироощущение, связанное с неверием в разумность истории, в поступательный ход ее развития и возможность воздействовать на действительность, выбирая определенную позицию и неся за нее ответственность. <...> (?) нередко отождествляют с «художественной революцией», приведшей к существенному обогащению системы изобразительных средств: поток сознания, внутренний монолог, ассоциативный монтаж, пересечение памяти и сиюминутного переживания, определяющее концепцию повествовательного времени, и т. п.

Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 225.

7. (?) – художественный стиль и эстетическое направление <...>, одной из важных черт которых являлось обращение к образам и формам античной литературы и искусства как идеальному эстетическому эталону. <...> В основе эстетики (?) лежат принципы рационализма <...>. Они утверждают взгляд на художественное произведение как создание искусственное – сознательно сотворенное, разумно организованное, логически построенное.

Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 157.

8. Доминантой «человеческой природы» (?) объявил чувство, а не разум <...>. Не порывая с Просвещением, (?) остался верен идеалу нормативной личности, однако условием его осуществления полагал не «разумное» переустройство мира, а высвобождение и совершенствование «естественных» чувств. <...> богатый духовный мир простолюдина – одно из основных открытий и завоеваний (?).

Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 375.

9. <...> для (?) [характерна] поэтика условностей и иносказаний, дематериализация слова, выделяющая в нем, так сказать, иррациональную сторону – звучание, ритм, которые призваны заменить точное значение слова, произвольность ассоциативных связей <...>.

Тимофеев, Л. И. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – С. 350.

II. Укажите, к чему относится следующая мысль В. Г. Белинского:

Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. <...> Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности.

Белинский, В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») / В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. – Т. 1. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – С. 262.

III. Прочтите стихотворения «Одинокая жница» У. Вордсворта, «Сон» Т. Шевченко и «Жня» Я. Купалы (Семинар № 1). Соотнесите их с двумя видами поэзии, о которых говорит русский критик.

IV. Прочтите следующий отрывок из романа Дж. Джойса «Улисс». Охарактеризуйте манеру письма Джойса, укажите особенность предложений, выделенных курсивом. Определите художественный метод, для которого характерна эта техника. Назовите имена писателей, представляющих этот метод.

Он перешел на солнечную сторону, минуя открытый люк погреба в семьдесят пятом доме. Солнце приближалось к шпилью церкви святого Георгия. *Похоже, день будет жаркий. Когда в этом черном, особенно чувствуешь. Черное проводит, отражает (а может, преломляет?) тепло. Но в светлом костюме никак нельзя. Не пикник.* От ощущения блаженного тепла глаза его часто жмурились. *Фургон из пекарни Боланда лотки наш насущный но ей вчерашний больше по вкусу пироги горячая хрустящая корочка. Чувствуешь себя помолодевшим. Где-нибудь на востоке, вот таким утром, пуститься в путь на заре. Будешь двигаться впереди солнца – выиграешь у него день. А если все время так, то в принципе никогда не постареешь ни на один день. Идешь вдоль берега, в незнакомой стране, подходишь к городским воротам <...>. Бродишь по улицам под навесами. <...> Солнце к закату. <...> Дрожь по деревьям, сигнал, вечерняя свежесть. Прохожу дальше. Гаснущее золотое небо. Мать на пороге хижины. Зовет детишек домой на своем темном наречии. Из-за высокой стены звуки струн. Луна в ночном небе, лиловая, как новые подвязки у Молли. Звуки струн. Слушаешь. Девушка играет на этом инструменте, как же он называется, цимбалы. Идешь дальше.*

V. Прочтите стихотворение А. Арканова «Мой двадцатый век».

Вот и двадцатый кончается век, И завершается этот забег. Кто-то сошел и остался лежать, Кто-то еще продолжает бежать. Бьют в барабаны и в трубы трубят Те, кто болеют еще за тебя. Вот и двадцатый кончается век,	Равные шансы – бегун и беглец. Где он, наш финиш и он же конец? Что за награда нас ждет впереди? Кто проиграет, а кто победит? Но никому не дано это знать, И никому никого не догнать. Равные шансы – бегун и беглец.
---	--

<p>И завершается этот забег.</p> <p>А в далеком далеке Мячик плавает в реке. – Чижик-Пыжик, где ты был? – На Фонтанке водку пил! – Гуси, гуси... – Га, га, га! – Есть хотите? – Да, да, да! Тише, Танечка, не плачь, Мама купит новый мяч.</p>	<p>Где он, наш финиш и он же конец?</p> <p>Вот и двадцатый кончается век, И начинается новый забег. Новые старты кого-то влекут, Новые песни кому-то поют. Все это было, и будет не раз. Все повторится, но только без нас. Вот и двадцатый кончается век, И начинается новый забег.</p>
--	--

Выполните следующие задания:

- Укажите, какой дополнительный смысл привносится в стихотворение местоимением *мой* в заглавии.
- Что представляет собой вторая строфа стихотворения? Прокомментируйте последнюю строку этой строфы. Укажите явления интертекстуальности и пастиччо.
- Раскройте смысл следующих строк:
*Равные шансы – бегун и беглец.
Кто проиграет, а кто победит?*
- Для какого литературного направления характерны вышеперечисленные особенности? Что еще присуще произведениям этого направления?

Задания для самостоятельной работы

I. Укажите, какие литературные направления иллюстрируют следующие отрывки из поэтических произведений. Аргументируйте свои выводы. Проверьте свои знания, обратившись к разделу 3.3.

1. Наш разум с ветром схож, и то, что думал ране,
Что ясным полагал, то завтра – словно ночь;
Все переменчиво, все как на поле брани,
Прошедшее – ничто, грядущее – в тумане,
А наступивший миг – мелькнул и скрылся прочь.
Этьен Дюран (1585–1618)
2. Заботьтесь, чтобы стих для чтения был приятен.
Размер блюдите так, чтоб он был строг и внятен,
И, надвое стихи по смыслу разделив,
В строке цезурой отметьте перерыв.
Следите и за тем, чтоб гласной бег небрежный
К зиянию не вел при встрече с гласной смежной.

В стихе необходим созвучных слов подбор
И звукам режущим – старательный отпор:
Пусть полновесен стих и мысли благородны,
Они не тешат нас, коль слуху неуютны.
Никола Буало-Депрео (1636–1711)

3. Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой.
Не пылит дорога,
Не дрожат листья ...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.
М. Ю. Лермонтов (1814–1841)

4. Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет,
Хворостом шуршит.
Солнце: – меркнет, виснет, гаснет,
Пав в семью раки.

Протопорщился избенок
Кривобокий строй,
Будто серых старушонок
Полоумный рой.
Андрей Белый (1880–1934)

II. Выполните тест. Проверьте свои знания, обратившись к разделу 3.3.

А. Соотнесите литературные направления с хронологическими периодами.

- | | |
|-------------------|---------------------------------|
| 1) классицизм | а) первая половина XX в. |
| 2) постмодернизм | б) XIX–XX вв. |
| 3) романтизм | в) после Второй мировой войны |
| 4) сентиментализм | г) конец XVII – начало XVIII в. |
| 5) натурализм | д) конец XIX в. |
| 6) реализм | е) XVIII в. |
| 7) модернизм | ж) конец XVIII – начало XIX в. |

Б. Соотнесите авторов с литературными направлениями.

- | | |
|---|-------------------|
| 1) Ж.-Ж. Руссо, С. Ричардсон, Н. Карамзин | а) реализм |
| 2) У. Фолкнер, М. Пруст, Дж. Джойс | б) постмодернизм |
| 3) Э. Золя, братья Гонкуры, Т. Драйзер | в) романтизм |
| 4) Ч. Диккенс, Т. Манн, Л. Толстой | г) классицизм |
| 5) Дж. Фаулз, У. Эко, Г. Маркес | д) сентиментализм |

- 6) Ж. Расин, А. Поуп, В. Тредиаковский
7) Ф. Тютчев, С. Т. Кольридж, А. Мицкевич

- е) модернизм
ж) натурализм

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академ. бакалавриата / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов, Н. П. Кубарева, М. Н. Сербул ; под общ. ред. В. П. Мещерякова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 381 с.

2. Волков, И. Ф. Теория литературы : учеб. пособие для студентов и преподавателей / И. Ф. Волков. – М. : Просвещение, Владос, 1995. – 256 с.

3. Николаев, А. И. Основы литературоведения : учеб. пособие для студентов филол. специальностей / А. И. Николаев [Электронный ресурс]. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с. – Режим доступа : <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>.

4. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 6-е изд., испр. – М. : Академия, 2013. – 432 с.

5. Эсалнек, А. Я. Теория литературы : учеб. пособие / А. Я. Эсалнек. – М. : ФЛИНТА, 2016. – 208 с.

Семинар № 5. Системный анализ прозаического литературного произведения

Вопросы для обсуждения

I. Изучите предлагаемый план анализа литературного произведения:

1. Место произведения в творчестве автора. История и мотивы создания произведения. Прототипы литературных персонажей.

2. Историко-литературный фон произведения. Литературный контекст произведения. Литературное направление и художественный метод, в русле которых создано произведение.

3. Род, вид и жанр (жанровая разновидность) произведения. Его пафос, тональность.

4. Композиция произведения:

а) архитектоника (структура) произведения: членение на части (главы, разделы), наличие эпиграфа;

б) сюжет и фабула произведения; сюжетобразующие элементы (экспозиция, завязка и т. д.); пролог, эпилог;

в) тип композиции (линейная/нелинейная, строгая/свободная, кольцевая, рамочная и др.); композиционные приемы (повтор, контраст, монтаж, ретроспекция, параллельные сюжетные линии,

авторские отступления и др.); формы организации словесного материала (повествование, описание, диалог и др.).

5. Место и время действия. Особенности пространственной и временной организации произведения.

6. Тип повествования и повествователя. Характер конфликта.

7. Образная система произведения:

а) образы героев и приемы их создания;

б) другие образы в произведении.

8. Язык и стиль произведения:

а) его лексический и синтаксический строй;

б) стилистические фигуры и тропы;

в) фонетические средства изобразительности и выразительности.

9. Тема (тематика), проблематика произведения.

10. Идеиный замысел автора. Смысл названия произведения.

11. Авторская позиция. Способы выражения авторского отношения.

12. Значение произведения:

а) его актуальность;

б) место произведения в национальной и мировой литературе;

в) судьба произведения (читательское восприятие, переводы на другие языки, экранизации, театральные постановки и т. д.).

Задания для отработки умений и навыков

I. Подготовьте анализ одного из рассказов в разделе 2.3. Обратитесь к Приложению 1, в котором представлена информация о периодизации и ключевых фигурах мирового литературного процесса.

Задания для самостоятельной работы

I. Прочитайте рассказ М. Зощенко «Любовь» (раздел 2.2.) и изучите пример системного анализа данного произведения, приведенный в разделе 3.3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение : учебник для академ. бакалавриата / Л. М. Крупчанов [и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 479 с.

2. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – 15-е изд. – М. : ФЛИНТА, 2019. – 247 с.

3. Зинченко, В. Г. Система «Литература» и методы ее изучения / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе ; Нижегород. гос. лингвист. ун-т им. Н. А. Добролюбова. – Н. Новгород : НГЛУ, 1998. – 208 с.

4. Николаев, А. И. Основы литературоведения : учеб. пособие для студентов филол. специальностей / А. И. Николаев [Электронный ресурс]. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с. – Режим доступа : <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>.

5. Эсалнек, А. Я. Теория литературы : учеб. пособие / А. Я. Эсалнек. – М. : ФЛИНТА, 2016. – 208 с.

2.2. Художественные тексты для аудиторной работы и СРС

Ги де Мопассан *ОЖЕРЕЛЬЕ*

Это была одна из тех изящных и очаровательных девушек, которые, словно по иронии судьбы, рождаются иногда в чиновничьих семействах. У нее не было ни приданого, ни надежд на будущее, никаких шансов на то, чтобы ее узнал, полюбил и сделал своей женой человек состоятельный, из хорошего общества, и она приняла предложение мелкого чиновника министерства народного образования.

Не имея средств на туалеты, она одевалась просто, но чувствовала себя несчастной, как пария, ибо для женщин нет ни касты, ни породы, – красота, грация и обаяние заменяют им права рождения и фамильные привилегии. Свойственный им такт, гибкий ум и вкус – вот единственная иерархия, равняющая дочерей народа с самыми знатными дамами.

Она страдала непрестанно, так как чувствовала себя рожденной для изящной жизни, для самой утонченной роскоши. Она страдала от бедности своего жилья, от убожества голых стен, просиженных стульев, полинявших занавесок. Все, чего не заметила бы другая женщина того же круга, мучило ее и возмущало.

Один вид маленькой бретонки, которая вела их скромное хозяйство, рождал в ней горькие сожаления и несбыточные мечты. Ей снилась немая тишина приемных, задрапированных восточными тканями, освещенных высокими канделябрами старой бронзы, величественные лакеи в шелковых чулках, дремлющие в мягких креслах от расслабляющей жары калориферов. Ей снились затянутые старинным штофом просторные салоны, где тонкой работы столики уставлены неслыханной цены безделушками, кокетливые, раздушенные гостиные, где в пять часов за чаем принимают близких друзей-мужчин, прославленных и блестящих людей, внимание которых льстит каждой женщине.

Когда она садилась обедать за круглый стол, покрытый трехдневной свежести скатертью, напротив мужа, и он, снимая крышку с суповой миски, объявлял радостно: «Ага, суп с капустой! Ничего не может быть лучше!..» – она мечтала о тонких обедах, о сверкающем серебре, о гобеленах, украшающих

стены героями древности и сказочными птицами в чаще феерического леса; мечтала об изысканных яствах, подаваемых на тонком фарфоре, о любезностях, которые шепчут на ухо и выслушивают с загадочной улыбкой, трогая вилкой розовое мясо форели или крылышко рябчика.

У нее не было ни туалетов, ни драгоценностей, ровно ничего. А она только это и любила, она чувствовала, что для этого создана. Ей так хотелось нравиться, быть обольстительной и иметь успех в обществе, хотелось, чтобы другие женщины ей завидовали.

Изредка она навещала богатую подругу, с которой они вместе воспитывались в монастыре, и каждый раз, возвращаясь от этой подруги, она так страдала, что клялась не ездить туда больше. Целые дни напролет она плакала от горя, от жалости к себе, от тоски и отчаяния.

Однажды вечером ее муж вернулся домой с торжествующим видом и подал ей большой конверт.

– Вот возьми, – сказал он, – это тебе сюрприз.

Она быстро разорвала конверт и вытащила из него карточку, на которой было напечатано:

«Министр народного образования и г-жа Жорж Рампонно просят г-на и г-жу Луазель пожаловать на вечер в министерство, в понедельник 18 января».

Вместо того чтобы прийти в восторг, как ожидал ее муж, она с досадой швырнула приглашение на стол.

– На что оно мне, скажи, пожалуйста?

– Как же так, дорогая, я думал, ты будешь очень довольна. Ты нигде не бываешь, и это прекрасный случай, прекрасный. Я с большим трудом достал приглашение. Всем хочется туда попасть, а приглашают далеко не всех, мелким чиновникам не очень-то дают билеты. Там ты увидишь все высшее чиновничество.

Она сердито посмотрела на мужа и сказала с раздражением:

– В чем же я туда поеду? Мне надеть нечего!

Ему это в голову не приходило; он пробормотал:

– Да в том платье, что ты надеваешь в театр. Оно, по-моему, очень хорошее.

Тут он увидел, что жена плачет, и замолчал, растерянный и огорченный. Две крупные слезы медленно катились по ее щекам к уголкам рта. Он произнес, заикаясь:

– Что с тобой, ну что?

Сделав над собой усилие, она подавила горе и ответила спокойным голосом, вытирая мокрые щеки:

– Ничего. Только у меня нет туалета и, значит, я не могу ехать на этот вечер. Отдай свой билет кому-нибудь из сослуживцев, у кого жена одевается лучше меня.

В отчаянии он начал уговаривать ее:

– Послушай, Матильда. Сколько это будет стоить – приличное платье, такое, чтобы можно было надеть и в другой раз, что-нибудь совсем простое?

Она помолчала с минуту, мысленно подсчитывая расходы и соображая, сколько можно попросить, чтобы экономный супруг не ахнул в испуге и не отказал ей наотрез.

Наконец она ответила с запинкой:

– Точно не знаю, по-моему, четырехсот франков мне хватило бы.

Он слегка побледнел; как раз такая сумма была отложена у него на покупку ружья, чтобы ездить летом на охоту в окрестности Нантера с компанией приятелей, которые каждое воскресенье отправлялись туда стрелять жаворонков.

Однако он ответил:

– Хорошо. Я тебе дам четыреста франков. Только постарайся, чтобы платье было нарядное.

Приближался день бала, а госпожа Луазель не находила себе места, грустила, беспокоилась, хотя платье было уже готово. Как-то вечером муж заметил ей:

– Послушай, что с тобой? Ты все эти дни какая-то странная.

Она ответила:

– Мне досадно, что у меня ничего нет, ни одной вещицы, ни одного камня, нечем оживить платье. У меня будет жалкий вид. Лучше уж совсем не ездить на этот вечер.

– Ты приколешь живые цветы. Зимой это считается даже элегантно. А за десять франков можно купить две-три великолепные розы.

Она не сдавалась:

– Нет, не хочу... это такое унижение – выглядеть нищенкой среди богатых женщин.

Но тут муж нашелся:

– Какая же ты дурочка! Поезжай к твоей приятельнице, госпоже Форестье, и попроси, чтобы она одолжила тебе что-нибудь из драгоценностей. Для этого ты с ней достаточно близка.

Она вскрикнула от радости:

– Верно! Я об этом не подумала.

На следующий день она отправилась к г-же Форестье и рассказала ей свое горе.

Та подошла к зеркальному шкафу, достала большую шкатулку, принесла ее, открыла и сказала г-же Луазель:

– Выбери, дорогая.

Она видела сначала браслеты, потом жемчуга, потом золотой с камнями крест чудесной венецианской работы. Она примеряла драгоценности перед зеркалом, колебалась, не в силах расстаться с ними, отдать их обратно. И все спрашивала:

– У тебя больше ничего нет?

– Конечно, есть. Поищи. Я же не знаю, что тебе может понравиться.

Вдруг ей попалось великолепное бриллиантовое ожерелье в черном атласном футляре, и сердце ее забилось от безумного желания. Она схватила

его дрожащими руками, примерила прямо на платье с высоким воротом и замерла перед зеркалом в восхищении. Потом спросила нерешительно и боязливо:

– Можешь ты мне дать вот это, только это?

– Ну конечно, могу.

Госпожа Луазель бросилась на шею подруге, горячо ее поцеловала и убежала со своим сокровищем.

Настал день бала. Г-жа Луазель имела большой успех. Изящная, грациозная, веселая, словно опьяневшая от радости, она была красивее всех. Все мужчины на нее смотрели, спрашивали, кто она такая, добивались чести быть ей представленными, чиновники особых поручений желали вальсировать только с ней. Сам министр ее заметил.

Она танцевала с увлечением, со страстью, теряя голову от радости, не думая ни о чем, упиваясь триумфом своей красоты, фимиамом успеха, окутанная, словно облаком счастья, всем этим поклонением, всеми желаниями, пробужденными ею, торжествуя полную победу, всегда сладостную для женского сердца. Они ушли только в четыре часа утра. Муж с полуночи дремал в маленьком, почти пустом салоне в обществе трех других чиновников, жены которых очень веселились.

Он набросил ей на плечи накидку, скромное будничное одеяние, убожество которого не вязалось с изяществом бального туалета. Она это чувствовала, и ей хотелось убежать, чтобы ее не заметили другие женщины, кутавшие плечи в пышные меха.

Луазель удержал ее:

– Да погоди же. Ты простудишься на улице. Я поищу фиакр.

Не слушая его, она бежала вниз по лестнице. На улице фиакра поблизости не оказалось, и они отправились на поиски, окликая всех извозчиков, проезжавших поодаль.

Они спустились к реке, прозябнув и уже ни на что не надеясь. Наконец на набережной им повстречался дряхлый экипаж ночного извозчика, какие в Париже показываются только ночью, словно среди дня они стыдятся своего убожества.

Он привез их домой, на улицу Мучеников, и они молча поднялись к себе. Для нее все было кончено. А он думал о том, что к десяти часам ему надо быть в министерстве.

Она снимала накидку перед зеркалом, чтобы еще раз увидеть себя во всем блеске. И вдруг вскрикнула. Ожерелья не было у нее на шее.

Муж, уже полураздетый, спросил:

– Что с тобой?

– Со мной... у меня... у меня пропало ожерелье госпожи Форестье.

Он растерянно вскочил с места:

– Как!... Что такое? Не может быть! Они стали искать в складках платья, в складках накидки, в карманах, везде. И не нашли. Он спросил:

– Ты помнишь, что оно у тебя было, когда мы уходили с бала?

– Да, я его трогала в вестибюле министерства.

– Но если б ты его потеряла на улице, мы бы услышали, как оно упало. Значит, оно в фиакре.

– Да. Скорее всего. Ты запомнил номер?

– Нет. А ты тоже не посмотрела?

– Нет.

Они долго глядели друг на друга, убитые горем. Потом Луазель оделся.

– Пойду, – сказал он, – проделаю весь путь, который мы прошли пешком, посмотрю, не найдется ли ожерелье.

И он вышел. Она так и осталась в бальном платье, не зажигая огня, не в силах лечь, так и застыла на месте, словно мертвая.

Муж вернулся к семи часам утра. Он ничего не нашел.

Затем он побывал в полицейской префектуре, в редакциях газет, где дал объявление о пропаже, на извозчичьих стоянках – словом, всюду, куда его толкала надежда.

Она ждала весь день, все в том же отупении от страшного несчастья, которое над ними стряслось.

Луазель вернулся вечером, бледный, осунувшийся; ему не удалось ничего узнать.

– Напиши своей приятельнице, – сказал он, – что ты сломала замочек и отдала его исправить. Этим мы выиграем время, чтобы как-нибудь извернуться.

Она написала письмо под его диктовку.

К концу недели они потеряли всякую надежду, и Луазель, постаревший лет на пять, объявил:

– Надо возместить эту потерю.

На следующий день, захватив с собой футляр, они отправились к ювелиру, фамилия которого стояла на крышке. Тот порылся в книгах:

– Это ожерелье, сударыня, куплено не у меня; я продал только футляр.

Тогда они начали ходить от ювелира к ювелиру в поисках точно такого же ожерелья, припоминая, какое оно было, советуясь друг с другом, оба еле живые от горя и тревог. В одном магазине Пале-Рояля они нашли кольцо, которое им показалось точь-в-точь таким, какое они искали. Оно стоило сорок тысяч франков. Им его уступили за тридцать шесть тысяч.

Они попросили ювелира не продавать это ожерелье в течение трех дней и поставили условием, что его примут обратно за тридцать четыре тысячи франков, если первое ожерелье будет найдено до конца февраля.

У Луазеля было восемнадцать тысяч франков, которые оставил ему отец. Остальные он решил занять.

И он стал занимать деньги, выпрашивая тысячу франков у одного, пятьсот у другого, сто франков здесь, пятьдесят франков там. Он давал расписки, брал на себя разорительные обязательства, познакомился с ростовщиками, со всякого рода займодавцами. Он закабалился до конца жизни, ставил свою подпись на векселях, не зная даже, сумеет ли выпутаться, и, подавленный грядущими заботами, черной нуждой, которая надвигалась на него,

перспективой материальных лишений и нравственных мук, он поехал за новым ожерельем и выложил торговцу на прилавок тридцать шесть тысяч.

Когда г-жа Луазель отнесла ожерелье г-же Форестье, та сказала ей недовольным тоном:

– Что же ты держала его так долго? Оно могло мне понадобиться.

Она даже не раскрыла футляра, чего так боялась ее подруга. Что она подумала бы, что сказала бы, если бы заметила подмену?

Может быть, сочла бы ее за воровку?

Госпожа Луазель узнала страшную жизнь бедняков. Впрочем, она сразу же героически примирилась со своей судьбой. Нужно выплатить этот ужасный долг. И она его выплатит. Рассчитали прислугу, переменили квартиру – наняли мансарду под самой крышей.

Она узнала тяжелый домашний труд, ненавистную кухонную возню. Она мыла посуду, ломая розовые ногти о жирные горшки и кастрюли. Она стирала белье, рубашки, полотенца и развешивала их на веревке; каждое утро выносила на улицу сор, таскала воду, останавливаясь передохнуть на каждой площадке. Одета, как женщина из простонародья, с корзинкой на руке, она ходила по лавкам – в булочную, в мясную, в овощную, торговалась, бранилась с лавочниками, отстаивала каждое су из своих нищенских средств.

Каждый месяц надо было платить по одним векселям, возобновлять другие, выпрашивать отсрочку по третьим. Муж работал вечерами, подводя баланс для одного коммерсанта, а иногда не спал ночей, переписывая рукописи по пяти су за страницу.

Такая жизнь продолжалась десять лет. Через десять лет они все выплатили, решительно все, даже грабительский рост, даже накопившиеся сложные проценты. Г-жа Луазель сильно постарела. Она стала шире в плечах, жестче, грубее, стала такою, какими бывают хозяйки в бедных семьях. Она ходила растрепанная, в съехавшей на сторону юбке, с красными руками, говорила громким голосом, сама мыла полы горячей водой. Но иногда, в те часы, когда муж бывал на службе, она садилась к окну и вспоминала тот бал, тот вечер, когда она имела такой успех и была так обворожительна.

Что было бы, если бы она не потеряла ожерелья? Кто знает? Кто знает? Как изменчива и капризна жизнь! Как мало нужно для того, чтобы спасти или погубить человека.

Как-то в воскресенье, выйдя прогуляться по Елисейским полям, чтобы отдохнуть от трудов целой недели, она вдруг увидела женщину, которая вела за руку ребенка. Эта была г-жа Форестье, все такая же молодая, такая же красивая, такая же очаровательная.

Госпожа Луазель взволновалась. Заговорить с ней? Ну конечно! Теперь, когда она выплатила долг, можно все рассказать. Почему бы нет?

Она подошла ближе.

– Здравствуй, Жанна!

– Но... сударыня... я не знаю... Вы, верно, ошиблись.

– Нет. Я Матильда Луазель.

Ее приятельница ахнула:

– Бедная Матильда, как ты изменилась!

– Да, мне пришлось пережить трудное время, с тех пор как мы с тобой расстались. Я много видела нужды ... и все из-за тебя!

– Из-за меня? Каким образом?

– Помнишь то бриллиантовой ожерелье, что ты дала мне надеть на бал в министерстве?

– Помню. Ну и что же?

– Так вот, я его потеряла.

– Как! Ты же мне вернула его.

– Я вернула другое, точно такое же. И целых десять лет мы за него выплачивали долг. Ты понимаешь, как нам трудно пришлось, у нас ничего не было. Теперь с этим покончено. И сказать нельзя, до чего я этому рада.

Госпожа Форестье остановилась как вкопанная.

– Ты говоришь, вы купили новое ожерелье взамен моего?

– Да. А ты так ничего и не заметила? Они были очень похожи.

И она улыбнулась торжествующе и простодушно.

Госпожа Форестье в волнении схватила ее за руки.

– Бедная моя Матильда! Ведь мои бриллианты были фальшивые! Они стоили самое большее пятьсот франков.

Пер. Н. Дарузес

Уильям Фолкнер *РОЗА ДЛЯ ЭМИЛИ*

I

Когда мисс Эмили Грирсон умерла, на похороны явился весь город, мужчины по старой памяти – принести дань уважения, так сказать, рухнувшему монументу, а женщины больше из любопытства – заглянуть внутрь дома, в котором лет по крайней мере десять никто не бывал, кроме старого слуги-садовника, он же повар.

Дом был большой, прямоугольный, на бревенчатом каркасе, с оштукатуренными, когда-то белыми стенами, украшенный башенками, шпилями и витыми перильцами в тяжеловесно-легкомысленном вкусе семидесятых годов. Улица, на которой он стоял, была у нас раньше самой аристократической в городе, но потом надвинулись гаражи и хлопкоочистительные фабрики и зачеркнули на ней все августейшие имена, один только дом мисс Эмили оскорблял взор, упрямо и кокетливо вознося над бензоколонками отжившее свое безобразие. И вот теперь мисс Эмили воссоединилась с носителями августейших имен, покоящимися на кладбище под сенью дубов в шеренгах безымянных солдатских могил южан и северян, что пали в сражении под Джефферсоном.

Живая, мисс Эмили была у нас традицией, общим долгом и заботой, своего рода наследственным обязательством, взваленным на город еще в 1894 году, когда полковник Сарторис, тогдашний мэр, – тот самый, что произвел на свет указ, запрещающий негритянкам появляться на улицах без передника, – после смерти ее отца навечно освободил ее от налогов. Конечно, милости бы мисс Эмили не приняла, полковнику Сарторису пришлось сочинить целую историю, что будто бы отец мисс Эмили ссудил городу деньги и теперь город, по чисто финансовым соображениям, предпочитает рассчитываться с нею таким способом. Надо было быть человеком его поколения и склада мыслей, чтобы выдумать такое, и надо было быть женщиной, чтобы этой выдумке поверить.

А когда в мэры и муниципальные советники прошло следующее поколение, придерживавшееся более современных взглядов, этот давний уговор уже не встретил прежнего понимания, и к началу нового года ей была направлена налоговая ведомость. Наступил февраль – никакого ответа. Ей послали письмо с просьбой, когда ей будет удобно, посетить приемную шерифа. Еще через неделю мэр написал ей сам, выражая готовность заехать лично или прислать за ней свой автомобиль, и получил ответ, написанный жидкими чернилами тонким витиеватым почерком на листке старомодного формата – мисс Эмили сообщала, что теперь вообще не выходит из дому. В конверт, без дальних слов, была вложена налоговая ведомость.

Муниципальный совет собрался на специальное заседание. И вот к ней в дом, куда восемь или десять лет, с тех пор как она перестала давать уроки росписи по фарфору, не ступала нога постороннего, явилась депутация. Старый негр впустил посетителей в полутемную прихожую, откуда наверх уходила лестница, скрываясь в еще более густой темноте. В доме стоял запах пыли и запустения – спертый, тленный дух. Негр провел их в гостиную, заставленную тяжелой мебелью в кожаной обивке. Он открыл ставень на одном окне, и стало видно, что кожа вся потрескалась, а когда они рассаживались, с нее лениво поднялась лежалая пыль и плавно поплыла, кружась в единственном луче света. Перед камином на почерневшем золоченом мольберте стоял карандашный портрет отца мисс Эмили.

Все встали, когда она вошла – низенькая толстая старуха в черном, с заправленной за пояс тонкой золотой цепочкой через грудь, опирающаяся на черную трость с тусклым золотым набалдашником. Она была узкой в кости и, наверно, поэтому казалась не просто располневшей, как другая бы на ее месте, а бесформенной, расплывшейся, даже разбухшей, будто утопленник, долго пролежавший в стоячей воде, и с таким же мертвенно-бледным лицом. Пока гости излагали ей то, что им поручено было сказать, взгляд ее глаз, вдавненных в складки жира, точно два уголька в кусок теста, передвигался с одного лица на другое.

Сесть она их не пригласила, а выслушала, недвижно стоя в дверях, и, когда глава депутации, запинаясь, довел свою речь до конца, стало слышно, как тикают у нее на цепочке невидимые часики.

Она ответила сухо и холодно:

– Я не плачу в Джефферсоне налоги. Мне разъяснил полковник Сарторис. Кто-нибудь из вас мог бы посмотреть в городском архиве и удостовериться.

– Архивы мы подняли, мисс Эмили. Мы – представители муниципалитета. Разве вы не получили уведомления за подписью шерифа?

– Да, я получила какую-то бумагу. Возможно, что он считает себя шерифом, не знаю... Я не плачу в Джефферсоне налоги.

– Но, видите ли, документы этого не подтверждают. А мы обязаны руководствоваться...

– Обратитесь к полковнику Сарторису. Я не плачу налоги.

– Но, мисс Эмили...

– Обратитесь к полковнику Сарторису. – (Полковника Сарториса тогда уже лет десять как не было в живых.) – Я не плачу налоги. Тоб! – Появился негр. – Проводите этих джентльменов.

II

Так она одержала над ними полную и сокрушительную победу, подобно тому как за тридцать лет до того одержала победу над их отцами, когда случилась эта история с запахом. Она произошла через два года после смерти ее отца и в недолгом времени после того, как ее бросил ее кавалер – за кого, мы все считали, она выйдет замуж. После смерти отца она стала реже бывать на людях, а когда скрылся ее любезный, и вовсе превратилась в затворницу. Кое-кто из дам сунулись было к ней с визитами, но приняты не были, и единственным признаком жизни в доме остался негр-слуга, тогда еще молодой, выходявший и входивший с базарной корзиной в руках.

– Как будто мужчина вообще способен путно хозяйничать на кухне, – негодовали дамы; и потому, когда появился запах, это никого не удивило: просто лишнее свидетельство, что и над великими Грирсонами имеет власть грубый, плодущий мир плоти.

Одна соседка обратилась с жалобой к мэру, судье Стивенсу, восьмидесяти лет.

– Но чего бы вы хотели от меня, мадам? – спросил он.

– Как чего? Пошлите ей сказать, чтоб убрала. Разве нет такого закона?

– Уверен, что это не понадобится, – сказал судья Стивенс. – Должно быть, просто ее негр убил змею или крысу во дворе. Я с ним поговорю.

На следующий день явились с жалобами еще двое.

– Надо что-то с этим делать, судья, – смущенно разводя руками, сказал один. – Я бы нипочем не стал беспокоить мисс Эмили, а только какие-то меры принять придется.

В тот же вечер собрался муниципальный совет – трое старцев и один помоложе, представитель нового поколения.

– По-моему, проще простого, – сказал он. – Направим ей бумагу, чтобы к такому сроку навела порядок. А если не выполнит, то...

– Черт возьми, сэр, – перебил его судья Стивенс, – вы что же, предлагаете сказать в лицо даме, что от нее дурно пахнет?

И назавтра ночью, уже за полночь, во двор к мисс Эмили забрались четверо мужчин и, крадучись, как воры, обошли вокруг дома, обнюхивая кирпичный фундамент и подвальные отдушины, а один, точно сеятель, рассыпал что-то из мешка у себя на плече. Они взломали дверь в подвал, натрусили туда известки и подобным же образом обработали все дворовые постройки. А когда шли через двор обратно, одно из темных окон дома зажглось, и в нем они увидели обведенную светом сидящую фигуру мисс Эмили, прямую и неподвижную, как идол. На цыпочках прокрались они торопливо по газону, ища убежища в тени акаций на улице. А еще через пару недель запах прекратился.

Только тогда в городе начали по-настоящему жалеть мисс Эмили. У нас помнили ее двоюродную бабу, старую мисс Уайэт, которая под конец жизни совсем рехнулась, и всегда считали, что Грирсоны как-то уж слишком заносятся. Для мисс Эмили, видите ли, все женихи были нехороши. Нам так и представлялось долгие годы: в распахнутых освещенных дверях стоит враскоряку грозный папаша с хлыстом в руке, а у него за спиной – мисс Эмили, тоненькая фигурка в белом. И когда ей сравнялось тридцать, а она по-прежнему сидела в девицах, мы не то чтобы злорадствовали, но чувствовали себя вроде как отомщенными: пусть у них психическая болезнь в роду, все-таки не такая же мисс Эмили сумасшедшая, чтобы отвергнуть все надежды на замужество, похоже, просто никто особенно ее не домогался.

Когда умер ее отец, выяснилось, что, помимо дома, он ей ничего не оставил. У нас даже вроде как обрадовались: наконец-то можно посочувствовать гордой мисс Эмили. Она словно бы очеловечилась, оставшись одинокой и нищей. Научится теперь не хуже других убиваться и радоваться из-за каждого жалкого цента.

Назавтра после того, как отец ее умер, наши дамы отправились к ней в дом выразить соболезнование и предложить помощь, как у нас заведено. Но мисс Эмили встретила их на пороге в обычном платье и без следов горя на лице. Она сказала, что ее отец вовсе не умирал, и повторяла это в течение трех дней – и священникам, которые к ней навевывались, и врачам, приходившим уговаривать ее, чтобы она позволила похоронить покойника. Только когда в городе уже были готовы прибегнуть к закону и силе, она вдруг сломилась, и его быстро предали земле.

Тогда у нас не говорили, что она помешанная. Мы ее понимали. Ведь отец отпугнул от нее всех женихов, и ясно, что, оставшись ни с чем, она будет, как это свойственно людям, цепляться за руку, которая ее обездолила.

III

Она потом долго болела. Когда мы снова ее увидели, она была острижена, как девочка, и чем-то немного напоминала ангелов на церковных витражах, каким-то умиротворенным трагизмом, что ли.

Как раз тогда городские власти сдали подряд на прокладку тротуаров, и в то же лето, когда умер ее отец, начались работы. Прибыла строительная

бригада, негры, мулы, машины и десятник по имени Гомер Бэррон – расторопный здоровяк-янки с зычным голосом и светлыми глазами на смуглом лице. За ним толпами ходили мальчишки, слушали, как он честит на все корки своих негров и как негры ритмично поют, в такт взмахивая и ударяя кирками. Скоро он уже перезнакомился со всеми в городе, и если где-нибудь на площади раздавался хохот, значит, там, окруженный людьми, находился Гомер Бэррон. А потом он стал по воскресеньям появляться с мисс Эмили – катать ее в наемной двуколке с желтыми спицами, запряженной парой гнедых в масть.

Сначала мы радовались, что мисс Эмили немного хоть развеется, дамы-то все считали, что, уж конечно, дочь Грирсонов не может относиться всерьез к северянину, да еще рабочему. Хотя были и такие, среди старшего поколения, которые и тогда уже говорили: настоящая леди и в горе не должна забывать, что *noblesse oblige*, – не прибегая, понятное дело, к таким выражениям, а просто вздыхая: «Бедная Эмили. Надо, чтобы приехали ее родные». У нее были какие-то родственники в Алабаме, правда, ее папаша давным-давно переругался с ними из-за наследства покойной мисс Уайт, той, что сошла с ума, и семьи не поддерживали никаких отношений. От них даже на похороны никто не приезжал.

Стоило только старым людям произнести эти слова: «Бедная Эмили», – и сразу же в городе пошли разговоры: «Как вы думаете, это правда? – Ну конечно, а иначе разве бы... – шептали друг дружке, прикрывая ладонью рот, шелестя шелковыми атласными кринолинами и из-за штор, спущенных от закатного солнца, выглядывая на улицу, по которой, часто цокая копытами, трусила гнедая пара. – Бедная Эмили».

А она все же держала голову довольно высоко – даже когда мы не сомневались в ее падении. Она еще настойчивее требовала к себе уважения как к последней из Грирсонов, будто этого земного штриха только и не хватало, чтобы вознести ее на вовсе уж недоступные вершины. Как, например, тогда, когда она покупала крысиный яд, мышьяк. Это было примерно через год после того, как в городе стали говорить: «Бедная Эмили»; у нее тогда гостили две кузины.

– Мне нужно яду, – сказала она аптекарю. Ей шел четвертый десяток, она была все еще стройной, может, чуть худее, чем прежде, а лицо, на котором холодно и надменно чернели глаза, чуть прихмурено у висков и вокруг глазниц, как, наверно, бывают лица у смотрителей маяков. – Мне нужно яду, – сказала она.

– Конечно, мисс Эмили. А какого именно вам яду? От крыс и прочих вредителей? Я бы порекомендовал...

– Самого лучшего, какой у вас есть. Какой именно, неважно.

Аптекарь перечислил несколько названий.

– Хоть слона могут убить. Но вам, я думаю, нужен...

– Мышьяк, – сказала мисс Эмили. – Это хороший яд?

– Мышьяк-то? А как же, мисс Эмили. Только я думаю, вам нужен...

– Мышьяк.

Аптекарь наклонился и заглянул ей в лицо. Она встретила его взгляд, держа голову прямо, как флаг на ветру.

– Пожалуйста, как вам угодно, – сказал аптекарь. – Требуется только согласно закону, указать, для каких целей.

Но мисс Эмили, запрокинув голову, смотрела ему прямо в глаза, и в конце концов он отвел взгляд и ушел завернуть ей покупку. Но обратно не вышел, пакет ей вручил черный мальчик-посыльный, а когда она развернула его дома, на коробке, под черепом с костями, оказалась надпись: «От крыс».

IV

«Отравится», – решили мы на завтра же; мы считали, что с ее стороны это будет правильно. Сначала, когда ее стали видеть с Гомером Бэрроном, у нас говорили: «Она выйдет за него». Позже: «Она еще его уломяет», – потому что сам Гомер за стойкой (он любил мужскую компанию и, как мы знали, бражничал с молодежью в Клубе Лосей) хвастался, что он убежденный холостяк. А уж потом мы только вздыхали: «Бедная Эмили», следя по воскресеньям из-за штор, как они проезжают мимо в лакированной двуколке, мисс Эмили с высоко поднятой головой, а Гомер Бэррон сдвинув шляпу набекрень, зажав сигару в зубах и держа одной рукой в желтой перчатке и вожжи, и кнут.

Среди дам пошли разговоры, что это позор на весь город и дурной пример для молодежи. Мужчины были не склонны вмешиваться. Но в конце концов дамы вынудили баптистского пастора – Грирсоны принадлежали к англиканской церкви – пойти к ней. Что там между ними произошло во время этого визита, он никому не рассказывал и второй раз идти отказался наотрез, но наступило воскресенье, и опять они катались по городу. И на следующий же день жена пастора написала родственникам мисс Эмили в Алабаму.

Теперь у мисс Эмили были покровители, и мы приготовились ждать, что будет дальше. Сначала ничего вроде не изменилось. Но потом стало похоже, что дело решительно идет к свадьбе. Мы узнали, что мисс Эмили побывала у ювелира и заказала мужской туалетный прибор из серебра с вензелем «Г.Б.» на каждом предмете. Еще через два дня стало известно, что она купила полный комплект мужской одежды, вплоть до ночной рубашки, и тогда мы сказали: «Они поженились». Мы и вправду обрадовались. Слава богу, теперь уедут ее кузины, которые оказались такими Грирсонами, что где там до них самой мисс Эмили.

И когда Гомер Бэррон пропал из города – работы на улицах уже были завершены, – мы не удивились. Обидно, конечно, что обошлось без публичного торжества, но мы считали, что он поехал вперед, чтобы сделать приготовления к приезду мисс Эмили – а она чтобы тем временем выпроводила кузин. (Мы все были на стороне мисс Эмили в этом заговоре против них). Так оно и вышло: через неделю обе укатили. А спустя еще три дня, оправдав наши ожидания, вернулся Гомер Бэррон. Соседка заметила, как негр мисс Эмили впустил его на закате в дом через черную дверь.

Но больше у нас с тех пор никто Гомера Бэррона не видел. И саму мисс Эмили поначалу тоже. Слуга-негр выходил и входил с базарной корзиной через черную дверь, а парадная дверь оставалась на запоре. Целые полгода мисс Эмили не появлялась на улицах, иногда только мелькнет в окне, как в ту ночь, когда к ней приходили посыпать двор известкой. И это мы тоже считали в порядке вещей: слишком живучей оказалась в ней зловердная отцовская спесь, и прежде столько раз становившаяся ей поперек ее женской судьбы.

Пока мы ее не видели, она растолстела и начала седеть. Потом с каждым годом седины у нее в волосах все прибавлялось, покуда они не сделались ровного серо-стального цвета и такими уже остались. До самой смерти в семьдесят четыре года волосы у нее, как у пожилого дельца, отливали энергичным металлическим блеском.

С той поры парадная дверь ее дома так и стояла запертая – не считая тех шести или семи лет, что она, уже за сорок, давала уроки росписи по фарфору. Устроила мастерскую в одной из комнат на первом этаже, и туда к ней полагалось являться дочерям и внукам ровесников полковника Сарториса неукоснительно и благочестиво, как по воскресным дням в церковь, и с теми же двадцатью пятью центами, чтобы положить на тарелку для пожертвований. Тогда ее как раз и освободили от налогов.

А потом определять лицо и дух города стало новое поколение, ученицы ее выросли, и постепенно перестали заниматься, и уже не присылали к ней в свою очередь дочек с красками в ящичках, скучными кисточками и картинками, вырезанными из дамского журнала. Парадная дверь закрылась за последней ученицей, закрылась насовсем. Когда в городе учредили бесплатную доставку почты, мисс Эмили, единственная, не позволила прибить у себя жестяной номер и почтовый ящик на дверь. И ничего не пожелала слушать.

Проходили дни, месяцы, годы, мы видели, как седеет и горбится слуга-негр с базарной корзинкой в руках. Ежегодно в исходе декабря ей отсылали налоговую ведомость, которая неделю спустя неизменно возвращалась с почты как невостребованная. По временам, точно толстый каменный идол в нише, она показывалась в каком-нибудь из окон нижнего этажа – верхний этаж она, по видимому, заколотила – и то ли смотрела на нас, то ли нет, не разберешь. И так она переходила от поколения к поколению, словно драгоценное, неотвязное, недоступное, изломанное наше наследие.

И в конце концов умерла. Заболела в этом доме, полном теней и пыли, где некому было за ней ходить, кроме одного дряхлого негра. Мы даже не знали, что она болеет, от ее негра путного слова нельзя было добиться, мы уже давно махнули рукой. Он все равно ни с кем не разговаривал, наверно, и с ней тоже, потому что голос у него сделался хриплый, скрипучий, будто заржавел без употребления.

Она умерла в одной из комнат нижнего этажа на массивной деревянной кровати с пологом, откинув седую голову на подушку, желтую от старости и замшелую от недостатка солнечного света.

V

Негр впустил первых посетительниц через парадную дверь и, пока они набивались в прихожую, переговариваясь шипящими шепотами и шныряя по углам любопытными глазами, прошел дом насквозь, выскользнул с черного хода – и был таков.

Обе алабамские кузины приехали сразу же. Через два дня были устроены похороны, и явился весь город, чтобы увидеть мисс Эмили, заваленную грудой покупных цветов. Сверху на гроб глубокомысленно взирал карандашный портрет ее отца, дамы зловеще шелестели, а на веранде и на газоне перед домом самые старые старики города (кое-кто в допотопных конфедератских мундирах) говорили о мисс Эмили так, словно она была их ровесницей, словно они когда-то танцевали с ней и, может быть, за ней ухаживали, – путая строгую последовательность времени, как это свойственно старым людям, для которых прошлое – не сужающаяся вдали дорога, а широкий луг, недоступный дыханию зимы, отделенный от них, какие они теперь, тесной горловиной последнего десятилетия.

Все уже знали, что наверху есть комната, куда сорок лет никто не заглядывал, и ключ неизвестно где. Но дверь взломали только тогда, когда тело мисс Эмили было уже честь по чести предано земле.

Дверь затрещала и распахнулась, и, наверно от удара, воздух наполнился мельчайшей пылью, которая тонким могильным покровом лежала на всем в этой комнате, убранной как брачный покой: выцветшие нежно-розовые шторы с оборками, телесного цвета абажуры, на трельяже – изящно расставленный хрусталь и мужские туалетные принадлежности, оправленные почерневшим серебром, до того почерневшим, что нельзя было разобрать монограммы. Здесь же валялся воротничок с галстуком, будто только что отстегнутый, но, когда его подняли, в пыли на полированной поверхности остался темный полумесяц, На спинке стула, аккуратно сложенный, висел костюм, на полу – два безмолвных ботинка и снятые носки.

А сам мужчина лежал в кровати.

Мы долго стояли и смотрели на зияющую, бесплотную улыбку. Тело когда-то лежало в любовной позе, но сон, который долговечнее, чем любовь, и необоримее, чем даже ее гримасы, вырвал новобрачную из этих объятий. Что осталось от жениха, сгнило в том, что осталось от ночной рубашки, смешалось нерасторжимо с прахом простынь, и поверх всего, на одеяле и на второй подушке, лежал ровный слой многотерпеливой, упорной пыли.

А потом мы заметили, что вторая подушка промята. Один из нас нагнулся и что-то снял с нее, и мы, столпившись вокруг, стараясь не дышать мельчайшей сухой и едкой пылью, увидели длинную прядь седых волос.

Пер. И. Бернштейн

А. П. Чехов
ТОСКА

Кому повею печаль мою?..

Вечерние сумерки. Крупный мокрый снег лениво кружится около только что зажженных фонарей и тонким мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки. Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся. Насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег... Его лошаденка тоже бела и неподвижна. Своею неподвижностью, угловатостью форм и палкообразной прямизною ног она даже вблизи похожа на копеечную пряничную лошадку. Она, по всей вероятности, погружена в мысль. Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда, в этот омут, полный чудовищных огней, неугомного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать...

Иона и его лошаденка не двигаются с места уже давно. Выехали они со двора еще до обеда, а почина все нет и нет. Но вот на город спускается вечерняя мгла. Бледность фонарных огней уступает свое место живой краске, и уличная суматоха становится шумнее.

– Извозчик, на Выборгскую! – слышит Иона. – Извозчик!

Иона вздрагивает и сквозь ресницы, облепленные снегом, видит военного в шинели с капюшоном.

– На Выборгскую! – повторяет военный. – Да ты спишь, что ли? На Выборгскую!

В знак согласия Иона дергает вожжи, отчего со спины лошади и с его плеч сыплются пласты снега... Военный садится в сани. Извозчик чмокает губами, вытягивает по-лебединому шею, приподнимается и больше по привычке, чем по нужде, машет кнутом. Лошаденка тоже вытягивает шею, кривит свои палкообразные ноги и нерешительно двигается с места...

– Куда прешь, леший! – на первых же порах слышит Иона возгласы из темной движущейся взад и вперед массы. – Куда черти несут? Права держи!

– Ты ездить не умеешь! Права держи! – сердится военный.

Бранится кучер с кареты, злобно глядит и стряхивает с рукава снег прохожий, перебегавший дорогу и налетевший плечом на морду лошаденки. Иона ерзает на козлах, как на иголках, тыкает в стороны локтями и водит глазами, как угорелый, словно не понимает, где он и зачем он здесь.

– Какие все подлецы! – острит военный. – Так и норовят столкнуться с тобой или под лошадь попасть. Это они сговорились.

Иона оглядывается на седока и шевелит губами... Хочет он, по-видимому, что-то сказать, но из горла не выходит ничего, кроме сипенья.

– Что? – спрашивает военный.

Иона кривит улыбкой рот, напрягает свое горло и сипит:

– А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер.

– Гм!.. Отчего же он умер?

Иона оборачивается всем туловищем к седоку и говорит:

– А кто ж его знает! Должно, от горячки... Три дня полежал в больнице и помер... Божья воля.

– Сворачивай, дьявол! – раздается в потемках. – Пovyлазило, что ли, старый пес? Гляди глазами! Поезжай, поезжай... – говорит седок. – Этак мы и до завтра не доедем. Подгони-ка!

Извозчик опять вытягивает шею, приподнимается и с тяжелой грацией взмахивает кнутом. Несколько раз потом оглядывается он на седока, но тот закрыл глаза и, по-видимому, не расположен слушать. Высадив его на Выборгской, он останавливается у трактира, сгибается на козлах и опять не шевельнется... Мокрый снег опять красит набело его и лошаденку. Проходит час, другой...

По тротуару, громко стуча калошами и перебраниваясь, проходят трое молодых людей: двое из них высоки и тонки, третий мал и горбат.

– Извозчик, к Полицейскому мосту! – кричит дребезжащим голосом горбач. – Троих... двугривенный!

Иона дергает вожжами и чмокает. Двугривенный цена не сходная, но ему не до цены... Что рубль, что пятак – для него теперь все равно, были бы только седоки... Молодые люди, толкаясь и сквернословя, подходят к саням и все трое сразу лезут на сиденье. Начинается решение вопроса: кому двум сидеть, а кому третьему стоять? После долгой перебранки, капризничанья и попреков приходят к решению, что стоять должен горбач, как самый маленький.

– Ну, погоняй! – дребезжит горбач, устанавливаясь и дыша в затылок Ионы. – Лупи! Да и шапка же у тебя, братец! Хуже во всем Петербурге не найти...

– Гы-ы... гы-ы... – хохочет Иона. – Какая есть...

– Ну, ты, какая есть, погоняй! Этак ты всю дорогу будешь ехать? Да? А по шее?..

– Голова трещит... – говорит один из длинных. – Вчера у Дукмасовых мы вдвоем с Васькой четыре бутылки коньяку выпили.

– Не понимаю, зачем врать! – сердится другой длинный. – Врет, как скотина.

– Накажи меня бог, правда...

– Это такая же правда, как то, что вошь кашляет.

– Гы-ы! – ухмыляется Иона. – Ве-еселые господа!

– Тьфу, чтоб тебя черти!.. – возмущается горбач. – Поедешь ты, старая холера или нет? Разве так ездят? Хлобысни-ка ее кнутом! Но, черт! Но! Хорошенько ее!

Иона чувствует за своей спиной вертящееся тело и голосовую дрожь горбача. Он слышит обращенную к нему ругань, видит людей, и чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди. Горбач бранится до тех пор, пока не давится вычурным, шестиэтажным ругательством и не раздражается

кашлем. Длинные начинают говорить о какой-то Надежде Петровне. Иона оглядывается на них. Дождавшись короткой паузы, он оглядывается еще раз и бормочет:

– А у меня на этой неделе... тово... сын помер!

– Все помер... – вздыхает горбач, вытирая после кашля губы. – Ну, погоняй, погоняй! Господа, я решительно не могу дальше ехать! Когда он нас довезет?

– А ты его легонечко подбодри... в шею!

– Старая холера, слышишь? Ведь шею накостыляю!.. С вашим братом церемониться, так пешком ходить!.. Ты слышишь, Змей Горыныч? Или тебе плевать на наши слова?

И Иона больше слышит, чем чувствует, звуки подзатыльника.

– Гы-ы... – смеется он. – Веселые господа... дай бог здоровья!

– Извозчик, ты женат? – спрашивает длинный.

– Я-то? Гы-ы... ве-еселые господа! Таперя у меня одна жена – сырая земля... Хи-хо-хо... Могила то есть!.. Сын-то вот помер, а я жив... Чудное дело, смерть дверью обозналась... Заместо того, чтоб ко мне идтить, она к сыну...

И Иона оборачивается, чтобы рассказать, как умер его сын, но тут горбач легко вздыхает и заявляет, что, слава богу, они наконец приехали. Получив двугривенный, Иона долго глядит вслед гулякам, исчезающим в темном подъезде. Опять он одинок, и опять наступает для него тишина... Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь еще с большей силой. Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его? Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски... Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но тем не менее ее не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем...

Иона видит дворника с кульком и решает заговорить с ним.

– Милый, который теперь час будет? – спрашивает он.

– Десятый... Чего же стал здесь? Проезжай!

Иона отъезжает на несколько шагов, изгибается и отдается тоске... Обращаться к людям он считает уже бесполезным. Но не проходит и пяти минут, как он выпрямляется, встряхивает головой, словно почувствовал острую боль, и дергает вожжи... Ему невмоготу.

«Ко двору, – думает он. – Ко двору!»

И лошаденка, точно поняв его мысль, начинает бежать рысцей. Спустя часа полтора Иона сидит уже около большой, грязной печи. На печи, на полу, на скамьях храпит народ. В воздухе «спираль» и духота... Иона глядит на спящих, почесывается и жалеет, что так рано вернулся домой...

«И на овес не выездил, – думает он. – Оттого-то вот и тоска. Человек, который знающий свое дело... который и сам сыт, и лошадь сыта, завсегда покоен...».

В одном из углов поднимается молодой извозчик, сонно крикает и тянется к ведру с водой.

– Пить захотел? – спрашивает Иона.

– Стало быть, пить!

– Так... На здоровье... А у меня, брат, сын помер... Слышал? На этой неделе в больнице... История!

Иона смотрит, какой эффект произвели его слова, но не видит ничего. Молодой укрылся с головой и уже спит. Старик вздыхает и чешется... Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить. Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем... Нужно поговорить с толком, с расстановкой... Надо рассказать, как заболел сын, как он мучился, что говорил перед смертью, как умер... Нужно описать похороны и поездку в больницу за одеждой покойника. В деревне осталась дочка Анисья... И про нее нужно поговорить... Да мало ли о чем он может теперь поговорить? Слушатель должен охать, вздыхать, причитывать... А с бабами говорить еще лучше. Те хоть и дуры, но ревут от двух слов.

«Пойти лошадь поглядеть, – думает Иона. – Спать всегда успеешь... Небось выплещешься...».

Он одевается и идет в конюшню, где стоит его лошадь. Думает он об овсе, сене, о погоде... Про сына, когда один, думать он не может... Поговорить с кем-нибудь о нем можно, но самому думать и рисовать себе его образ невыносимо жутко...

– Жуешь? – спрашивает Иона свою лошадь, видя ее блестящие глаза. – Ну, жуй, жуй... Коли на овес не выездили, сено есть будем... Да... Стар уж стал я ездить... Сыну бы ездить, а не мне... То настоящий извозчик был... Жить бы только...

Иона молчит некоторое время и продолжает:

– Так-то, брат кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденька жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...

Иона увлекается и рассказывает ей все...

М. Зощенко *ЛЮБОВЬ*

Вечеринка кончилась поздно.

Вася Чесноков, утомленный и вспотевший, с распорядительским бантом на гимнастерке, стоял перед Машенькой и говорил умоляющим тоном:

– Обождите, радость моя... Обождите первого трамвая. Куда же вы, ей-богу, в самом деле... Тут и посидеть-то можно, и обождать, и всё такое, а вы

идете. Обождите первого трамвая, ей-богу. А то и вы, например, вспотевши, и я вспотевши... Так ведь и захворать можно по морозу...

– Нет, – сказала Машенька, надевая калоши. – И какой вы кавалер, который даму не может по морозу проводить?

– Так я вспотевши же, – говорил Вася, чуть не плача.

– Ну, одевайтесь!

Вася Чесноков покорно надел шубу и вышел с Машенькой на улицу, крепко взяв ее под руку.

Было холодно. Светила луна. И под ногами скрипел снег.

– Ах, какая вы беспокойная дамочка, – сказал Вася Чесноков, с восхищением рассматривая Машенькин профиль. – Не будь вы, а другая – ни за что бы не пошел провожать. Вот, ей-богу, в самом деле. Только из-за любви и пошел.

Машенька засмеялась.

– Вот вы смеетесь и зубки скалите, – сказал Вася, – а я действительно, Марья Васильевна, горячо вас обожаю и люблю. Вот скажите: лягте, Вася Чесноков, на трамвайный путь, на рельсы и лежите до первого трамвая – и лягу. Ей-богу...

– Да бросьте вы, – сказала Машенька, – посмотрите лучше, какая чудная красота вокруг, когда луна светит. Какой красивый город по ночам! Какая чудная красота!

– Да, замечательная красота, – сказал Вася, глядя с некоторым изумлением на облупленную штукатурку дома. – Действительно, очень красота... Вот и красота тоже, Марья Васильевна, действует, ежели действительно питаешь чувства... Вот многие ученые и партийные люди отрицают чувства любви, а я, Марья Васильевна, не отрицаю. Я могу питать к вам чувства до самой смерти и до самопожертвования. Ей-богу... Вот скажите: ударься, Вася Чесноков, затылком об тую стенку – ударюсь.

– Ну, поехали, – сказала Машенька не без удовольствия.

– Ей-богу, ударюсь. Желаете?

Парочка вышла на Крюков канал.

– Ей-богу, – снова сказал Вася, – хотите вот – брошусь в канал? А, Марья Васильевна? Вы мне не верите, а я могу доказать...

Вася Чесноков взялся за перила и сделал вид, что лезет.

– Ах! – закричала Машенька. – Вася! Что вы!

Какая-то мрачная фигура вынырнула вдруг из-за угла и остановилась у фонаря.

– Что разорались? – тихо сказала фигура, подробно осматривая парочку.

Машенька в ужасе вскрикнула и прижалась к решетке.

Человек подошел ближе и потянул Васю Чеснокова за рукав.

– Ну, ты, мымра, – сказал человек глухим голосом. – Скидавай пальто. Да живо. А пикнешь – стукну по балде, и нету тебя. Понял, сволочь? Скидавай!

– Па-па-па, – сказал Вася, желая этим сказать: позвольте, как же так?

– Ну! – человек потянул за борт шубы.

Вася дрожащими руками расстегнул шубу и снял.

– И сапоги тоже сьмай, – сказал человек. – Мне и сапоги требуются.

– Па-па-па, – сказал Вася, – позвольте... мороз...

– Ну!

– Даму не трогаете, а меня – сапоги снимай, – проговорил Вася обидчивым тоном, – у ей и шуба и калоши, а я сапоги снимай.

Человек спокойно посмотрел на Машеньку и сказал:

– С ее снимешь, понесешь узлом – и засыпался. Знаю, что делаю. Снял?

Машенька в ужасе глядела на человека и не двигалась. Вася Чесноков присел на снег и стал расшнуровывать ботинки.

– У ей и шуба, – снова сказал Вася, – и калоши, а я отдувайся за всех...

Человек напялил на себя Васину шубу, сунул ботинки в карманы и сказал:

– Сиди и не двигайся, и зубами не колоти. А ежели крикнешь или двинешься – пропал. Понял, сволочь? И ты, дамочка...

Человек поспешно запахнул шубу и вдруг исчез.

Вася обмяк, скис и кулем сидел на снегу, с недоверием посматривая на свои ноги в белых носках.

– Дождались, – сказал он, со злобой взглянув на Машеньку. – Я же ее провожай, я и имущества лишайся. Да?

Когда шаги грабителя стали совершенно неслышны, Вася Чесноков заерзал вдруг ногами по снегу и закричал тонким, пронзительным голосом:

– Караул! Грабят!

Потом сорвался с места и побежал по снегу, в ужасе подпрыгивая и дергая ногами. Машенька осталась у решетки.

2.3. Художественные тексты для системного анализа

Редьярд Киплинг *ЛИСПЕТ*

Она была дочерью горца Сону и Джадех, его жены. Один год случился неурожай маиса, а на их единственном маковом поле, как раз над долиной Сэтлэджа, на Котгархской стороне, провели ночь два медведя. Поэтому в следующем году Сону с женой стали христианами и принесли своего ребенка в христианскую миссию крестить. Котгархский священник окрестил девочку Елизаветой, или, как произносят горцы-пахари, Лиспет.

Через несколько лет после этого Котгархскую долину посетила холера и унесла Сону и Джадех, а Лиспет сделалась полуслужанкой, полукомпаньонкой жены котгархского священника. Это было после воцарения моравских миссионеров в тех местах, но до того, как Котгарх позабыл свое название «Владычицы северных гор».

Не знаю, христианство ли так усовершенствовало Лиспет, или боги ее страны одарили ее этим свойством, которому было суждено проявиться при каких угодно обстоятельствах, только она выросла прелестной девушкой. Если горная девушка красива, то стоит пройти пятьдесят миль по плохой дороге, чтобы взглянуть на нее. У Лиспет было греческое лицо, одно из тех лиц, которые люди рисуют так часто и видят так редко. Цвет ее лица был бледный, как слоновая кость, и для своего племени она была необыкновенно высока. Глаза у нее были также чудные, и не одевайся она в отвратительное ситцевое платье, столь любимое миссионерами, вы бы могли, встретясь с ней неожиданно в горах, принять ее за саму римскую Диану, вышедшую на охоту.

Лиспет была хорошей христианкой и, когда выросла, не отступилась от христианства, как делают многие горные девушки. Земляки ненавидели ее за то, как они говорили, что она сделалась «белой женщиной» и каждый день умывалась, а жена капеллана не знала, что ей с ней делать. Нельзя заставлять мыть тарелки и блюда стройную богиню, ростом в пять футов и десять дюймов. Лиспет играла с детьми капеллана и училась в воскресной школе, перечитала все книги, какие были в доме, и с каждым днем хорошела, словно царица в волшебных сказках. Жена капеллана говорила, что ей следует поступить няней в Симле или устроиться на какое-нибудь «порядочное» место. Но Лиспет не желала поступать в услужение. Она была счастлива и там, где жила.

Когда путешественники – их было немного в эти годы – заезжали в Котгарх, она обычно запиралась в своей комнате, боясь, как бы ее не увезли в Симлу, к незнакомым людям.

Однажды, когда Лиспет уже было семнадцать лет, она пошла прогуляться. Она не гуляла, как гуляют английские дамы, уходя мили за полторы, а затем возвращаясь назад в экипаже или верхом. Она проходила миль двадцать-тридцать во время своих прогулок ради моциона между Котгархом и Нархундой. В этот раз она вернулась уже в сумерки, спускаясь с крутого склона, неся что-то тяжелое в руках. Жена священника дремала в гостиной, когда Лиспет вошла, еле переводя дух, тяжелой поступью, выбившись из сил со своей ношей. Она положила ее на стол и сказала просто:

– Это мой муж. Я нашла его на дороге в Баги. Он расшибся. Мы выходим его, а когда он выздоровеет, ваш муж повенчает нас.

Впервые Лиспет высказала свои взгляды на замужество, и жена капеллана вскрикнула от ужаса. Однако необходимо было прежде всего заняться человеком, лежавшим на диване. Это был молодой англичанин, и на голове у него была рваная рана. Лиспет сказала, что она нашла его на склоне холма и принесла домой. Он как-то странно дышал и был без сознания.

Его положили в постель, и священник, кое-что понимавший в медицине, перевязал его рану, а Лиспет стояла за дверью на тот случай, если бы понадобилась ее помощь. Она объяснила священнику, что намеревается выйти замуж за этого человека, и священник с женой прочли ей строгую проповедь по поводу такого неприличного поведения. Лиспет выслушала спокойно и подтвердила свое намерение. Нужна большая доза христианского чувства,

чтобы искоренить дикие восточные инстинкты, например, такие, как способность влюбляться с первого взгляда. Найдя человека, достойного ее преклонения, Лиспет не понимала, для чего ей молчать о сделанном ею выборе. Она также не намеревалась уходить из Котгарха. Она собиралась ухаживать за этим англичанином, пока он не поправится настолько, что сможет жениться на ней. Такова была ее программа.

После двухнедельной легкой лихорадки из-за воспаления раны англичанин пришел в сознание и благодарил капеллана, его жену и Лиспет за их доброту. Он рассказал, что путешествовал по Востоку – в то время, когда компания Восточного пароходства была молода и имела мало судов и термин «глобтроттер» еще не был известен – и пришел из Дэра Дена, собирая растения и бабочек в горах Симлы. Таким образом, в самой Симле путешественника никто не знал. Он предполагал, что свалился со скалы, стараясь достать папоротник, росший на сгнившем древесном стволе, а носильщики-кули украли его багаж и убежали. Он намеревался, оправившись немного, вернуться в Симлу и больше уже не собирался продолжать лазать по горам.

Англичанин не спешил уходить и поправлялся медленно. Лиспет не слушала наставлений священника и его жены, поэтому последняя переговорила с англичанином и открыла ему сердечные дела Лиспет. Он долго смеялся и говорил, что это очень мило и романтично, но что у него уже есть невеста дома, так что он надеется, что все обойдется благополучно. Он, конечно, будет вести себя благоразумно. И он сдержал свое обещание. Но беседы с Лиспет забавляли его: ему нравилось гулять с ней, нашептывая ей милые вещи и называя ее уменьшительными именами, в ожидании того времени, когда он окончательно поправится. Для него это не имело никакого значения, а для Лиспет значило все на свете. Она была бесконечно счастлива в продолжение этих двух недель, потому что нашла человека, которого полюбила.

Дикарка по рождению, она не пыталась скрывать своих чувств, и это забавляло англичанина. Когда он покидал миссию, Лиспет пошла его проводить по горам до Нархунды; она была грустна и несчастна. Жена священника, как добрая христианка и притом ненавидящая всякий намек на скандал – Лиспет уже окончательно отбилась у нее от рук – посоветовала англичанину сказать Лиспет, что он вернется, чтобы жениться на ней.

– Она еще ребенок, – говорила жена священника, и, боюсь, в душе осталась язычницей.

Таким образом, на протяжении всех двенадцати миль, которые они прошли по горным дорожкам, англичанин, обняв за талию Лиспет, уверял ее, что он вернется и женится на ней, а Лиспет заставляла его повторять это обещание без конца. Стоя на Нархундском перевале, она плакала, пока англичанин не скрылся из глаз.

Потом она осушила слезы и вернулась в Котгарх, где сказала жене священника:

– Он вернется и женится на мне. Он ушел к своим, чтобы сказать им это.

И жена священника утешала Лиспет, говоря:

– Он вернется, вернется ...

Когда прошло два месяца, Лиспет начала беспокоиться, и ей сказали, что англичанин уехал в Англию, за море.

Она знала, где Англия, потому что проходила начальный курс географии, но, конечно, как уроженка гор, не могла представить себе, что такое море. В доме нашлась старая карта полушарий. Лиспет еще ребенком играла с ней. Теперь она снова открыла ее, раскладывала по вечерам и плакала над ней, стараясь вообразить себе, где находится ее англичанин. Так как она не имела никакого понятия о пространстве и парокладах, то представление получалось у нее довольно путаное. Впрочем, будь оно и вполне правильное, большой разницы не было бы, потому что англичанин не имел ни малейшего намерения возвращаться, чтобы жениться на уроженке гор. Он и думать забыл о ней, гоняясь за бабочками в Ассаме. Впоследствии он написал книгу о Востоке, но имя Лиспет в ней не встречается.

По прошествии трех месяцев Лиспет стала ежедневно ходить в Нархунд, чтобы посмотреть, не идет ли англичанин по дороге. Это успокаивало ее, а жена священника, видя ее повеселевшей, думала, что наконец выбросила из головы «эту варварскую и неделикатную глупость». Но через некоторое время прогулки уже не приносили успокоения Лиспет, и она стала очень раздражительной. Жена священника выбрала подходящую минуту, чтобы открыть ей действительное положение вещей: что англичанин только ради ее утешения обещал любить ее, что другого у него и в мыслях и не было, а со стороны ее, Лиспет, даже глупо и неприлично думать о браке с англичанином, слепленным из глины высшего качества, а кроме того, уже помолвленным с девушкой своего племени. Лиспет отвечала, что все это невозможно, и ведь сама же она, жена священника, уверяла ее, что англичанин вернется.

– Как же может быть неправдой то, что сказали вы и он? – спрашивала Лиспет.

– Мы сказали это, чтобы только успокоить тебя, – отвечала жена священника.

– Стало быть, вы лгали, – заключила Лиспет, – вы оба?

Жена священника опустила голову и не ответила ничего.

Лиспет молчала некоторое время, потом она пошла в долину и вернулась в одежде горной жительницы, невероятно грязной, но колец в носу и ушах у нее не было. Волосы свои она заплела в несколько тонких кос, перевитых черными нитками, как носят горные девушки.

– Я вернусь к своему народу, – сказала она. – Вы убили Лиспет. Осталась только бывшая дочь Джадех – дочь пахари и служительница Тарка Дэви. Все вы, англичане, лгуны.

Когда жена капеллана опомнилась от потрясения, испытанного ею при заявлении, что Лиспет вернулась к богам своей матери, девушки и след простыл, и ее уже не видели больше в семье священника.

Она страстно полюбила жизнь своего нечистого народа, словно желая наверстать те годы, которые прожила вдали от него, и через некоторое время

вышла замуж за дровосека, который бил ее, по обычаю пахари, и ее красота скоро поблекла...

– Нет такого закона, который помог бы вам предвидеть все сумасбродства язычников, – говорила жена священника, и я уверена, что Лиспет в душе была всегда язычницей.

Принимая во внимание, что Лиспет была принята в лоно англиканской церкви в «зрелом» возрасте пяти недель, надо думать, что подобное заявление не делало чести жене священника.

Лиспет умерла старухой. Она всегда прекрасно говорила по-английски и, подвыпив, иногда соглашалась рассказать историю своей первой любви.

Трудно было тогда представить себе, что согбенное морщинистое существо, изношенное, как старая тряпка, та самая «Лиспет из Котгархской миссии».

Пер. А. Н. Киселева

А. П. Чехов **ОТЕЦ СЕМЕЙСТВА**

Это случается обыкновенно после хорошего проигрыша или после попойки, когда разыгрывается катар. Степан Степаныч Жилин просыпается в необычайно пасмурном настроении. Вид у него кислый, помятый, разлохмаченный; на сером лице выражение недовольства: не то он обиделся, не то брезгает чем-то. Он медленно одевается, медленно пьет свое виши и начинает ходить по всем комнатам.

– Желал бы я знать, какая ссскотина ходит здесь и не затворяет дверей? – ворчит он сердито, запахиваясь в халат и громко отплеываясь. – Убрать эту бумагу! Зачем она здесь валяется? Держим двадцать прислуг, а порядка меньше, чем в корчме. Кто там звонил? Кого принесло?

– Это бабушка Анфиса, что нашего Федю принимала, – отвечает жена.

– Шляются тут... дармоеды!

– Тебя не поймешь, Степан Степаныч. Сам приглашал ее, а теперь бранишься.

– Я не бранюсь, а говорю. Занялась бы чем-нибудь, матушка, чем сидеть этак, сложа руки, и на спор лезть! Не понимаю этих женщин, клянусь честью! Не по-ни-маю! Как они могут проводить целые дни без дела? Муж работает, трудится, как вол, как ссскотина, а жена, подруга жизни, сидит, как цапочка, ничего не делает и ждет только случая, как бы побраниться от скуки с мужем. Пора, матушка, оставить эти институтские привычки! Ты теперь уже не институтка, не барышня, а мать, жена! Отворачиваешься? Ага! Неприятно слушать горькие истины?

– Странно, что горькие истины ты говоришь, только когда у тебя печень болит.

– Да, начинай сцены, начинай...

– Ты вчера был за городом? Или играл у кого-нибудь?

– А хотя бы и так? Кому какое дело? Разве я обязан отдавать кому-нибудь отчет? Разве я проигрываю не свои деньги? То, что я сам трачу, и то, что тратится в этом доме, принадлежит мне! Слышите ли? Мне!

И так далее, все в таком роде. Но ни в какое другое время Степан Степаныч не бывает так рассудителен, добродетелен, строг и справедлив, как за обедом, когда около него сидят все его домочадцы. Начинается обыкновенно с супа. Проглотив первую ложку, Жилин вдруг морщится и перестает есть.

– Черт знает что... – бормочет он. – Придется, должно быть, в трактире обедать.

– А что? – тревожится жена. – Разве суп нехорош?

– Не знаю, какой нужно иметь свиной вкус, чтобы есть эту бурду! Пересолен, тряпкой воняет... клопы какие-то вместо лука... Просто возмутительно, Анфиса Ивановна! – обращается он к гостье-бабушке. – Каждый день даешь прорву денег на провизию... во всем себе отказываешь. И вот тебя чем кормят! Они, вероятно хотят, чтобы я оставил службу и сам пошел в кухню стряпать.

– Суп сегодня хорош... – робко замечает гувернантка.

– Да? Вы находите? – говорит Жилин, сердито щурясь на нее. – Впрочем, у всякого свой вкус. Вообще, надо сознаться, мы с вами сильно расходимся во вкусах, Варвара Васильевна. Вам, например, нравится поведение этого мальчишки (Жилин трагическим жестом указывает на своего сына Федю), вы в восторге от него, а я... я возмущаюсь. Да-с!

Федя, семилетний мальчик с бледным, болезненным лицом, перестает есть и опускает глаза. Лицо его еще больше бледнеет.

– Да-с, вы в восторге, а я возмущаюсь... Кто из нас прав, не знаю, но смею думать, что я, как отец, лучше знаю своего сына, чем вы. Поглядите, как он сидит! Разве так сидят воспитанные дети? Сядь хорошенько!

Федя поднимает вверх подбородок и вытягивает шею, и ему кажется, что он сидит ровнее. На глазах у него наворачиваются слезы.

– Ешь! Держи ложку как следует! погоди, доберусь я до тебя, скверный мальчишка! Не смей плакать! Гляди на меня прямо!

Федя старается глядеть прямо, но лицо его дрожит и глаза переполняются слезами.

– А-а-а... ты плакать! Ты виноват, ты же и плачешь? Пошел, стань в угол, скотина!

– Но... пусть он сначала пообедает! – вступается жена.

– Без обеда! Такие мерз... такие шалуны не имеют права обедать!

Федя, кривя лицо и подергивая всем телом, сползает со стула и идет в угол.

– Не то еще тебе будет! – продолжает родитель. – Если никто не желает заняться твоим воспитанием, то, так и быть, начну я... У меня, брат, не будешь шалить да плакать за обедом! Болван! Дело нужно делать! Понимаешь? Дело делать! Отец твой работает и ты работай! Никто не должен даром есть хлеба! Нужно быть человеком! Че-ло-ве-ком!

– Перестань, ради бога! – просит жена по-французски. – Хоть при посторонних не ешь нас... Старуха все слышит и теперь, благодаря ей, всему городу будет известно...

– Я не боюсь посторонних, – отвечает Жилин по-русски. – Анфиса Ивановна видит, что я справедливо говорю. Что ж, по-твоему, я должен быть доволен этим мальчишкой? Ты знаешь, сколько он мне стоит? Ты знаешь, мерзкий мальчишка, сколько ты мне стоишь? Или ты думаешь, что я деньги фабрикую, что мне достаются они даром? Не реветь! Молчать! Да ты слышишь меня или нет? Хочешь, чтоб я тебя, подлеца эдакого, высек?

Федя громко взвизгивает и начинает рыдать.

– Это наконец невыносимо! – говорит его мать, вставая из-за стола и бросая салфетку. – Никогда не даст спокойно пообедать! Вот где у меня твой кусок сидит!

Она показывает на затылок и, приложив платок к глазам, выходит из столовой.

– Они обиделись... – ворчит Жилин, насильно улыбаясь. – Нежно воспитаны... Так-то, Анфиса Ивановна, не любят нынче слушать правду... Мы же и виноваты!

Проходит несколько минут в молчании. Жилин обводит глазами тарелки и, заметив, что к супу еще никто не прикасался, глубоко вздыхает и глядит в упор на покрасневшее, полное тревоги, лицо гувернантки.

– Что же вы не едите, Варвара Васильевна? – спрашивает он. – Обиделись, стало быть? Тэк-с... Не нравится правда. Ну, извините-с, такая у меня натура, не могу лицемерить... Всегда режу правду-матку (вздых). Однако я замечаю, что присутствие мое неприятно. При мне не могут ни говорить, ни кушать... Что ж?.. Сказали бы мне, я бы ушел... я и уйду.

Жилин поднимается и с достоинством идет к двери. Проходя мимо плачущего Феде, он останавливается.

– После всего, что здесь произошло, вы сссвободны! – говорит он Феде, с достоинством закидывая назад голову. – Я больше в ваше воспитание не вмешиваюсь. Умываю руки! Прошу извинения, что, искренно, как отец, желая вам добра, беспокоил вас и ваших руководительниц. Вместе с тем раз навсегда слагаю с себя ответственность за вашу судьбу...

Федя взвизгивает и рыдает еще громче. Жилин с достоинством поворачивает к двери и уходит к себе в спальную.

Выспавшись после обеда, Жилин начинает чувствовать угрызения совести. Ему совестно жены, сына, Анфисы Ивановны и даже становится невыносимо жутко при воспоминании о том, что было за обедом, но самолюбие слишком велико, не хватает мужества быть искренним, и он продолжает дуться и ворчать....

Проснувшись на другой день утром, он чувствует себя в отличном настроении и, умываясь, весело посвистывает. Придя в столовую пить кофе, он застаёт там Федею, который при виде отца поднимается и глядит на него растерянно.

– Ну, что, молодой человек? – спрашивает весело Жилин, садясь за стол. – Что у вас нового, молодой человек? Живешь? Ну, иди, бутуз, поцелуй своего отца.

Федя, бледный, с серьезным лицом, подходит к отцу и касается дрожащими губами его щеки, потом отходит и молча садится на свое место.

О. Генри **ЧАРОДЕЙНЫЕ ХЛЕБЦЫ**

Мисс Марта Мичем содержала маленькую булочную на углу (ту самую, знаете? где три ступеньки вниз и, когда открываешь дверь, дребезжит колокольчик).

Мисс Марте стукнуло сорок, на ее счету в банке лежало две тысячи долларов, у нее было два вставных зуба и чувствительное сердце. Немало женщин выходило замуж, имея на то гораздо меньше шансов, чем мисс Марта.

Раза два-три на неделе в ее булочной появлялся покупатель, которым она мало-помалу заинтересовалась. Это был человек средних лет, в очках и с темной бородкой, аккуратно подстриженной клинышком.

Он говорил по-английски с сильным немецким акцентом. Костюм на нем – старенький, неотутюженный, местами подштопанный – сидел мешковато. И тем не менее вид у него был опрятный, а главное – манеры хорошие.

Этот покупатель всегда брал два черствых хлебца. Свежие хлебцы стоили пять центов штука. Черствые – два на пять центов. И ни разу он не спросил ничего другого.

Однажды мисс Марта заметила у него на пальцах следы красной и коричневой краски. Тогда она решила, что он художник и очень нуждается. Наверно, живет где-нибудь на чердаке, питается черствым хлебом и мечтает о разных вкусных вещах, которых так много в булочной у мисс Марты.

Принимаясь теперь за свой завтрак – телячья отбивная, сдобочки, джем и чай, – мисс Марта частенько выпускала вздох и сокрушалась, что этот художник, такой деликатный, воспитанный, вместо того чтобы делить с ней ее вкусную трапезу, гложет сухие корки у себя на чердаке, где гуляет сквозняк. Сердце у мисс Марты было, как вы уже знаете, чувствительное.

Решив проверить свою догадку о профессии этого человека, она вынесла из задней комнаты в булочную картину, купленную когда-то на аукционе, и поставила ее на полку позади прилавка.

На картине изображалась сценка из венецианской жизни: на самом видном – вернее, на самом водном месте высилось великолепное мраморное палаццо (если верить подписи). Остальное пространство было занято гондолами (дама, сидевшая в одной из них, вела пальчиком по воде), облаками, небом и обилием светотени. Ни один художник не сможет пройти мимо такой картины, не обратив на нее внимания.

Через два дня покупатель зашел в булочную:

– Два шерстных хлебца, пожалуйста.

И когда мисс Марта стала заворачивать хлебцы в бумагу, он сказал:

– Какой у вас красивый картина, мадам.

– Да? – Мисс Марта пришла в восторг от собственной хитрости. – Я так люблю искусство и... (не рано ли говорить: «и художников»?) – Найдя подходящую замену, мисс Марта заключила: – ...и живопись. Вам нравится эта картина?

– Тфорец нарисовал неправильно, – ответил покупатель. – Неферный перспектив. До свидания, мадам.

Он взял свои хлебцы, поклонился и быстро вышел. Да, тут и сомневаться нечего, он художник. Мисс Марта унесла картину обратно в заднюю комнату.

Какой мягкий, добрый свет излучали его глаза из-за очков! Какой у него высокий лоб! С первого взгляда разобраться в перспективе – и жить на черством хлебе! Но гениям нередко приходится бороться за существование, прежде чем мир признает их.

А как выиграло бы искусство и перспектива, если бы такого гения поддержать двумя тысячами долларов на банковском счету, булочной и чувствительным сердцем... Но вы начинаете грезить наяву, мисс Марта!

Теперь, заходя в булочную, покупатель задерживался у прилавка минут-другую, чтобы поболтать с хозяйкой. Ее приветливость, видимо, радовала его.

Он продолжал покупать черствый хлеб. Ничего, кроме черствого хлеба, – ни пирожных, ни пирожков, ни ее восхитительного песочного печенья.

Мисс Марте казалось, что он похудел за последнее время, стал какой-то грустный. Ей так хотелось добавить чего-нибудь вкусного к его скудным покупкам, но всякий раз мужество покидало ее. Она не осмеливалась нанести ему обиду. Ведь эти художники такие гордые.

Мисс Марта стала появляться за прилавком в шелковой блузке – белой в синий горошек. В комнате позади булочной она состряпала некую таинственную смесь из айвовых семечек и буры. Многие употребляют это средство для придания белизны коже.

В один прекрасный день покупатель зашел в булочную, положил на прилавок, как обычно, монету в пять центов и спросил свои всегдашние черствые хлебцы. Мисс Марта только протянула руку к полке, как вдруг на улице раздался рев сирены, грохот колес, и мимо булочной пронеслась пожарная машина.

Покупатель бросился к двери, как сделал бы каждый на его месте. Мисс Марта, осененная блестящей мыслью, воспользовалась этим.

На нижней полке под прилавком лежал фунт сливочного масла, которое молочник принес ей минут десять назад. Мисс Марта надрезала ножом черствые хлебцы, вложила в каждый по солидному куску масла и крепко прижала верхние половинки к нижним.

Когда покупатель вернулся от двери, она уже завертывала хлебцы в бумагу.

После коротенькой, но особенно приятной беседы он ушел, и мисс Марта молча улыбнулась, хотя сердце у нее билось беспокойно.

Может быть, она слишком много себе позволила? А что, если он обидится? Нет, вряд ли! Съедобные вещи не цветы – у них нет своего языка. Сливочное масло вовсе не обозначает нескромности со стороны женщины.

В тот день мисс Марта много думала обо всем этом. Она представляла себе, как он обнаружит ее невинную хитрость.

Вот он откладывает в сторону свои кисти и палитру. На мольберте у него стоит картина с безукоризненной перспективой.

Он собирается позавтракать сухим хлебом с водицей. Разрезает хлебцы и... ах!

Мисс Марта залилась румянцем. Подумает ли он о руке, которая положила в хлебцы масла? Захочет ли...

Звонок на двери злобно тренькнул. Кто-то входил в булочную, громко стуча ногами. Мисс Марта выбежала из задней комнаты. У прилавка стояли двое мужчин. Какой-то молодой человек с трубкой – его она видела впервые; второй был ее художник.

Весь красный, в сдвинутой на затылок шляпе, взлохмаченный, он сжал кулаки и яростно затряс ими перед лицом мисс Марты. Перед лицом мисс Марты!

– Dummkopf! – что есть силы закричал он по-немецки. Потом: – Tausendonfer! – или что-то в этом роде.

Молодой человек потянул его к выходу.

– Я не хочу уходить, – свирепо огрызнулся тот, – пока я не скажешь ей все до конца.

Под его кулаками прилавок мисс Марты превратился в турецкий барабан.

– Вы мне испортили! – кричал он, сверкая на нее сквозь очки своими голубыми глазами. – Я все, все скажу! Вы нахальный старый кошка!

Мисс Марта в изнеможении прислонилась спиной к хлебным полкам и положила руку на свою шелковую блузку – белую в синий горошек. Молодой человек схватил художника за шиворот.

– Пойдемте! Высказались – и довольны. – Он вытащил своего разъяренного приятеля на улицу и вернулся к мисс Марте.

– Вам все-таки не мешает знать, сударыня, – сказал он, – из-за чего разыгрался весь скандал. Это Блюмбергер. Он чертежник. Мы с ним работаем вместе в одной строительной конторе. Блюмбергер три месяца, не разгибая спины, трудился над проектом здания нового муниципалитета. Готовил его к конкурсу. Вчера вечером он кончил обводить чертеж тушью. Вам, верно, известно, что чертежи сначала делают в карандаше, а потом все карандашные линии стирают черствым хлебом. Хлеб лучше резинки. Блюмберг покупал хлеб у вас. А сегодня... Знаете, сударыня, ваше масло... оно, знаете ли... Словом, чертеж Блюмбергера годится теперь разве только на бутерброды.

Мисс Марта ушла в комнату позади булочной. Там она сняла свою шелковую блузку – белую в синий горошек – и надела прежнюю – бумажную,

коричневого цвета. Потом взяла настойку из айвовых семечек с бурой и вылила ее в мусорный ящик за окном.

Пер. Н. Волжиной

Змітрок Бядуля *НА КАЛЯДЫ К СЫНУ*

Хмаркі насіліся над лесам.

Розныя па колеры і фасоне, яны часта ахаплялі вялікую частку неба і тварылі багатыя малюнкi к таемным казкам сталетняга лесу.

Удзень былі яны светла-пурпурныя, а ўночы залаціліся месяцам.

Чаго-чаго ў іх не было!

Цэлыя гарады з дзіўнымі замчышчамі, горы, выспы, азёры, агнявыя звяры, працэсіі святых у белых вопратках, незлічоныя легіёны ваякаў на конях...

Унізе лес гаварыў свае адвечныя гутаркі... Часам ён маліўся ціха-ціха, і толькі нейкі гук, нібы вокліч далёкага звону, даносіўся з чорнай глыбіні лясной далі...

Часам бываў ён невысказаны, гэтак мёртва невысказаны і спакойны, як бы прыслухоўваўся да нейкіх таемных надземных спеваў.

На хмаркі і на лес часта любіла пазіраць старая ўдава Тэкля, жонка нябожчыка Цыпрука, палясоўшчыка пана Шчубальскага.

Жыла Тэкля адна ў старой хатцы на пагорку, ля лесу, хадзіла на падзённую, бокам-скокам, туды-сюды, і неяк гадалася.

Пан не выгнаў яе з гэтай разваленай хаты, хаця пасля смерці Цыпрука ён наняў новага палясоўшчыка, але таму пабудоваў і новую хату.

Тэкля любіла хадзіць па суседзях – вельмі гутарлівая баба была, але і любіла сядзець адна на прызбе і думаць сваю думку.

Яна любіла пазіраць на стары лес і на сівыя хмаркі доўга-доўга, і старыя вочы прыкрываў смутак: успаміны старадаўнія, як цені, лезлі ў яе душу, праляцеўшыя гады маляваліся ёй ясна, жыва, быццам перад вачыма бачыць яна ўсё... Надта шкадаваць пройдзены час няма чаго – помніць яшчэ і цяпер пабоі і лаянкі п'янага Цыпрука свайго.

Затое адну пацеху мае яна, якая гоіць раны, адна надзея – гэта ядыны сын яе, Лаўрук. Во хто сядзіць у яе грудзях, як верабей у цёплым гняздзе.

Любіла яна сядзець на прызбе, пазіраць старымі вачыма на цёмны лес, на адвечныя хмаркі.

Усё жыццё яна была загнана ўсімі, і калі нават і бывалі хвілі радасці, то вочы не пакідалі выразу вечнага смутку.

Думала яна аб сыне сваім, які жыве ў вялікім горадзе, думала і цешылася...

Жыве ён сабе там панам, як людзі кажуць...

Лаўручок яе, быўшы яшчэ хлопчыкам гадоў дзесяці, спадабаўся вельмі пану Шчубальскаму за прыгожы від і спрытны розум. Бяздзетны пан забраў яго к сабе, адзяваў па-панску і, падвучыўшы крыху, аддаў пасля ў горад вучыцца.

У лістах да пана часамі ўспамінаў ён сваіх бацькоў. З радасці і ўцехі яны проста не ведалі, што рабіць...

Жартачкі, гэткага ўдалага сына маюць! Першы раз, як ён на Каляды прыехаў з горада да пана, дык бацькі яго зараз жа прыляцелі на панскі двор і доўга адстойвалі ў кухні, пакуль сыноч з’явіўся к ім. Шчасцю іх канца не было, як угледзелі яго ў чорных суконных вопратках з бліскучымі гузікамі – якраз асэсар! Праўда, калі маці кінулася да яго абымаць і цалаваць, дык ён засаромеўся крыху і адсунуўся ўбок...

– Апанеў! – кажа потым маці. – І далікатным зрабіўся, і гаворыць па-панску!..

– Эт! – казаў бацька. – Думаеш што, ды і ён панам будзе! Глядзі, як ён ужо смяецца з нашай гутаркі ды з нас. Гэта мне не надта падабаецца...

Маці не звяртала ўвагі на гэта. Слепа радавалася, фанабэрылася перад суседзямі. Скора паны зусім выехалі адгэтуль. З таго часу яны ўжо болей не бачылі свайго Лаўручка...

Тым часам Лаўрук вучыўся далей, як скончыў гімназію, пан выправіў яго на адукацыю ва ўніверсітэт.

Бацькам сваім ён ніколі нічога не пісаў, але пан, аддаўшы ў арэнду двор, усё ж такі сам прыязджаў штогод даведацца і расказваў ім, што Лаўрук вучыцца ў адвакаты.

Цешылася маці: «Во будзе падмога на старасць!»

Цыпрук на гэта ёй часта гаварыў:

– Эт, дурная ты авечка. Яго падмогу сарока хвостом замяце. Чакай ад яго пад старасць пацехі, як ад рабой сучкі як!

– Замаўчы ўжо! Стары, як малы!

– А ты, брат, баба, зусім дурная авечка! Ці ты не бачыш, што твой Лаўручок зусім чужым зрабіўся для нас з таго часу, як папаў пад панскую апеку. Нешта не цешыць ён мяне!..

Цыпрук памёр.

Старая Тэгля засталася адна, і тады яшчэ болей запанавала ў душы яе цяга да сына. Гэта быў увесь яе скарб. Матчына сэрца адкрыла ўсе таемнікі свайго каханья.

Заўсёды, калі была яна адна, думала аб сыне. Суседкам гаварыла, што сыноч такі і гэтакі, хваліла яго.

Смачна ёй была сухая скарынка хлеба, а без хлеба таксама было добра...

«Эт, – думала яна, – дык што ж там... абы толькі хацела, дык у Лаўручка свайго вунь як зажыла!.. Абы толькі захацела!..»

– Эх, Тэгля, Тэгля, – гаварылі ёй часта суседкі, – паехала б да сына ў горад! Ці табе гэтак і век свой дажываць! Ты ж адна, як корч той на пасецы!..

– Не бяда! – адказвала яна. – Абы толькі захацела! Мой Лаўручок гэтакі багаты, як людзі кажуць, што, бадай, багацей за самога пана Шчубальскага! Абы толькі захацела!

Прайшло яшчэ пара гадоў. Зрабілася Тэкля сухой, нізенькай, згорбленай бабулькай, зморшчанай, як той грыб.

– Вось дурная! – казалі людзі. – Мае гэткага багатага сына, а сама бадзяецца невядома як і дзе!

Падышлі Каляды. Увесь абшар быў пакрыты снегам... Вёскі занесены гурбамі, быццам казачныя замчышчы... А лес зрабіўся сівым і паважным.

– Апошнія Каляды: зусім ужо я слабенькая...

Не хацелася ёй адной астацца ў пустцы каля лесу і пад выццё ваўкоў куццю ладзіць.

І давай, быццам гарачыя вуголлі, закрытыя попелам, выгортаць з сэрца наверх свае захаваныя жаданні, сваю глыбокую веру ў даражэнькага сына.

«Давай, – думае, – дабяруся ўжо да яго... бадай, ці дацягну да вясны... Шмат дакучаць я яму не буду, бо дзе яму там клапаціцца аба мне і шкада ж яго...»

– Пайду да сына! – разнесла яна назаўтра па ўсёй ваколіцы і гэтак намалола ім рознай гутаркі, што проста ўсіх суседзяў зайздрасць прабрала: жартачкі, гэткага сына мае! Ён там у судах цэлы асэсар, паперы піша і ўвесь свет проста дагары нагамі круціць.

Ускінула Тэкля хатулачку на плечы, пару лапцей на запас узяла, развіталася з бабамі і пусцілася ў дарогу. Да горада было міль шэсць.

Выбралася раніцай на снежнае поле.

– Кажуць, ён там ажаніўся з багатай паненкай. Напэўна, унукі-жэўжыкі ёсць, – на зморшчаным твары ззяла шчаслівая ўсмешка.

Яна адварнула тоўстую хустку ад вачэй, каб разглядзець, ці шмат ужо дарогі прайшла.

– Уга! – і не думала. Ногі самі нясуць мяне, як бы трыццаць гадоў таму назад, і марозу не баюся!..

І яшчэ з большым імпэтам няслі яе старыя ногі да роднага сына на Каляды...

І шчасце яе расло... Вось дзе жаданне сэрца яе споўніцца!.. Вось калі зажывець яна, як сыр у смятане!

– Глупства, што часамі нябожчык Цыпрук гаварыў... Як гэта ён мяне не прыме? Я ж яго матка!.. Я ж яго гадала і карміла... Ён жа – уся пацеха мая.

Кончыўся дзень. Тэкля начавала ў незнаёмай вёсцы. Добрыя людзі накармілі яе і абагрэлі. Яна ўсім расказвала, што ідзе на Каляды да сына, – і гэкім тонам, гэткай шчаслівай гутаркай, ажно сяляне з нейкай асобай павагай пазіралі на яе ды пачалі прасіць, каб яна там у сына за іх заступы прасіла ў судах...

Ранюсенька яна зноў кранулася ў дарогу. Скрыпеў снег пад нагамі. Белыя абшары палёў драмалі пад супакоем нямой цішы...

Рэдка-рэдка калі дзе на хвоі закаркае варона ды, падымаючыся ўверх, страсяне з галін вялікія камы снегу...

Рэдка-рэдка калі фурманка пакажацца з лесу. Сярмяжнік занукае на кабылку сваю на розныя лады, упрэцца ў аглоблю, натужыцца і – ні з месца. Воз з бярвеннем цяжкі.

Рэдка-рэдка калі званочак зазвоніць, і панскія санкі віхрам пранясуцца па нямым белым гасцінцы...

Тэгля ідзе ды ідзе...

Млеюць старыя ногі... Атопкі як калоды зрабіліся, цяжкія і цвёрдыя. Нічога – горад блізка.

Ужо здалёку відаць вежы цэркваў і касцёлаў, якія золатам у небе адліваюцца... Вось і муры рознафасонныя... Вось і гоман горада даходзіць да яе вушэй... Скора ўжо спраўдзіцца яе апошняе жаданне... У старых вачах бліснуў радасны аганёк...

– Нічога, у сына адпачну. Старыя косці выпрастаю!..

Вось пачаліся цёмныя вуліцы шумнага, як бы ашалелага горада... Тут ужо Тэгля збілася з толку. Не ведала, куды павярнуцца, у каго дапытвацца. Людзі спяшаюць, піргаюць. Рамізнік ледзь не пераехаў яе. Страшна...

Адважылася яна папытацца аднаго, другога, дзе тут яе сын жыве? Ён тут «аблакатам»... Лаўруком завецца.

Хто пажартаваў ды паглядзеў на яе, як на дурную... Хто адварнуўся ды пайшоў сваёй дарогай, а хто з жалю торкаў ёй у руку капеечку... Гэткім чынам нехта давёў яе да гарадавога.

Той пачаў распытвацца і, ніякага толку не дабіўшыся, павёў яе ў вучастак. Там яна пераначавала, галодная і змерзлая. Назаўтра, даведаўшыся, хто гэта яе сын, адвялі да яго.

Стукалася, стукалася яна ў дзверы, пакуль нехта адчыніў, высунуўся напалову. Паглядзеў на яе і крыкнуў:

– Ідзі, ідзі! Канца няма жабракам гэтым!

– Пусцеце... я да сына свайго іду, да Лаўрука!

– Да Лаўрука! Да сына?! Да Лаўрэнція Кіпрыянавіча?!

– Ага! Ага! Я маці яго.

Той змерыў яе з ног да галавы, пакуль яна расказвала, што яна з вёскі да Лаўрука на Каляды прыйшла, і з усмешкай пусціў у кухню.

Тут сабраліся слугі і давай шушукацца і распытвацца.

Тым часам адчыніліся дзверы з другой стараны ды ўвайшоў малады пан у чорным сурдуце...

– Лаўручок мой! Сыноч! – як непрытомная кінулася да яго Тэгля. – Роднен...

Ён раптам пачырванеў, паглядзеў на слуг ды хрыпла крыкнуў:

– Чаму вы пускаеце ў пакой розных жабрачак шалёных?! Ідзі! ідзі! – звярнуўся ён да яе глуха, адрывіста. – Ідзі, старушка! Я цябе... не знаю...

– А сыноч мой, а Лаўручок ты мой! Маткі сваёй не пазнаеш?! Гэта ж...

Ён бразнуў дзвярамі і пайшоў у пакоі... Той самы лёкай выправадзіў яе за дзверы...

Як сышла з маляваных сходаў, як апынулася на шумным тратуары каля варот, яна сама не памятала. Ачухалася толькі тады, калі той самы лёкай яшчэ раз выйшаў да яе і торкнуў ёй у скурчаныя ад холаду пальцы нейкія паперкі...

– Ад пана!..

Яна нават не чула, як з акалелых пальцаў выпаў гасцінец роднага, доўгажаданага сына. Некалькі трохрублёвых паперак прыліплі да макраватага тратуара.

И. Бунин ***ХОЛОДНАЯ ОСЕНЬ***

В июне того года он гостил у нас в имении – всегда считался у нас своим человеком: покойный отец его был другом и соседом моего отца. Пятнадцатого июня убили в Сараеве Фердинанда. Утром шестнадцатого привезли с почты газеты. Отец вышел из кабинета с московской вечерней газетой в руках в столовую, где он, мама и я еще сидели за чайным столом, и сказал:

– Ну, друзья мои, война! В Сараеве убит австрийский кронпринц. Это война!

На Петров день к нам съехались много народу, – были именины отца, – и за обедом он был объявлен моим женихом. Но девятнадцатого июля Германия объявила России войну...

В сентябре он приехал к нам всего на сутки – проститься перед отъездом на фронт (все тогда думали, что война кончится скоро, и свадьба наша была отложена до весны). И вот настал наш прощальный вечер. После ужина подали, по обыкновению, самовар, и, посмотрев на запотевшие от его пара окна, отец сказал:

– Удивительно ранняя и холодная осень!

Мы в тот вечер сидели тихо, лишь изредка обменивались незначительными словами, преувеличенно спокойными, скрывая свои тайные мысли и чувства. С притворной простотой сказал отец и про осень. Я подошла к балконной двери и протерла стекло платком: в саду, на черном небе, ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды. Отец курил, откинувшись в кресло, рассеянно глядя на висевшую над столом жаркую лампу, мама, в очках, старательно зашивала под ее светом маленький шелковый мешочек, – мы знали какой, – и это было и трогательно и жутко. Отец спросил:

– Так ты все-таки хочешь ехать утром, а не после завтрака?

– Да, если позволите, утром, – ответил он. – Очень грустно, но я еще не совсем распорядился по дому.

Отец легонько вздохнул:

– Ну, как хочешь душа моя. Только в этом случае нам с мамой пора спать, мы непременно хотим проводить тебя завтра...

Мама встала и перекрестила своего будущего сына, он склонился к ее руке, потом к руке отца. Оставшись одни, мы еще немного побыли в столовой, – я вздумала раскладывать пасьянс, – он молча ходил из угла в угол, потом спросил:

– Хочешь пройдемся немного?

На душе у меня делалось все тяжелее, я безразлично отозвалась:

– Хорошо...

Одеваясь в прихожей, он продолжал что-то думать, с милой усмешкой вспомнил стихи Фета:

Какая холодная осень!

Надень свою шаль и капот...

– Капота нет, – сказала я. – А как дальше?

– Не помню. Кажется, так:

Смотри – меж чернеющих сосен

Как будто пожар восстает...

– Какой пожар?

– Восход луны, конечно. Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах: «Надень свою шаль и капот...» Времена наших дедушек и бабушек... Ах, боже мой, боже мой!

– Что ты?

– Ничего, милый друг. Все-таки грустно. Грустно и хорошо. Я очень, очень люблю тебя...

Одевшись, мы прошли через столовую на балкон, сошли в сад. Сперва было так темно, что я держалась за его рукав. Потом стали обозначаться в светлеющем небе черные сучья, осыпанные минерально блестящими звездами. Он, приостановясь, обернулся к дому:

– Посмотри, как совсем особенно, по-осеннему светят окна дома. Буду жив, вечно буду помнить этот вечер...

Я посмотрела, и он обнял меня в моей швейцарской накидке. Я отвела от лица пуховый платок, слегка отклонила голову, чтобы он поцеловал меня. Поцеловав, он посмотрел мне в лицо.

– Как блестят глаза, – сказал он. – Тебе не холодно? Воздух совсем зимний. Если меня убьют, ты все-таки не сразу забудешь меня?

Я подумала: «А вдруг правда убьют? И неужели я все-таки забуду его в какой-то короткий срок – ведь все в конце концов забывается?». И поспешно ответила, испугавшись своей мысли:

– Не говори так! Я не переживу твоей смерти!

Он, помолчав, медленно выговорил:

– Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне.

Я горько заплакала...

Утром он уехал. Мама надела ему на шею тот роковой мешочек, что зашивала вечером, – в нем был золотой образок, которые носили на войне ее отец и дед, – и мы перекрестили его с каким-то порывистым отчаянием. Глядя ему вслед, постояли на крыльце в том оцепенении, которое всегда бывает, когда проводишь кого-нибудь на долгую разлуку, чувствуя только удивительную несовместность между нами и окружающим нас радостным солнечным, сверкающим изморозью на траве утром. Постояв, вошли в опустевший дом. Я пошла по комнатам, заложив руки за спину, не зная, что теперь делать с собой и зарыдать ли мне или запеть во весь голос...

Убили его – какое странное слово! – через месяц, в Галиции. И вот прошло с тех пор целых тридцать лет. И многое, многое пережито было за эти годы, кажущиеся такими долгими, когда внимательно думаешь о них, перебираешь в памяти все то волшебное, непонятное. Непостижимое ни умом, ни сердцем, что называется прошлым. Весной восемнадцатого года, когда ни отца, ни матери уже не было в живых, я жила в Москве, в подвале у торговки на Смоленском рынке, которая все издевалась надо мной: «Ну, ваше сиятельство, как ваши обстоятельства?» Я тоже занималась торговлей, продавала, как многие продавали тогда, солдатам в папахах и расстегнутых шинелях кое-что из оставшегося у меня, – то какое-нибудь колечко, то крестик, то меховой воротник, побитый молью, и вот тут, торгуя на углу Арбата и рынка, встретила человека редкой, прекрасной души, пожилого военного в отставке, за которого вскоре вышла замуж и с которым уехала в апреле в Екатеринодар. Ехали мы туда с ним и его племянником лет семнадцати, тоже пробиравшимся к добровольцам, чуть не две недели, – я бабой, в лаптях, он в истертом казачьем зипуне, с опущенной черной с проседью бородой, – и пробыли на Дону и на Кубани больше двух лет. Зимой, в ураган, отплыли с несметной толпой прочих беженцев из Новороссийска в Турцию, и на пути, в море, муж мой умер в тифу. Близких у меня осталось после того на всем свете только трое: племянник мужа, его молоденькая жена и их девочка, ребенок семи месяцев. Но и племянник с женой уплыли через некоторое время в Крым, к Врангелю, оставив ребенка на моих руках. Там они и пропали без вести. А я еще долга жила в Константинополе, зарабатывая на себя и на девочку очень тяжелым черным трудом. Потом, как многие, где только не скиталась я с ней! Болгария, Сербия, Чехия, Бельгия, Париж, Ницца. Девочка давно выросла, осталась в Париже, стала совсем француженкой, очень миленькой и совершенно равнодушной ко мне, служила в шоколадном магазине возле Мадлэн, холеными ручками с серебряными ноготками завертывала коробки в атласную бумагу и завязывала их золотыми шнурочками: а я жила и все еще живу в Ницце чем бог пошлет... Была я в Ницце в первый раз в девятьсот двенадцатом году – и могла ли думать в те счастливые дни, чем некогда станет она для меня!

Так и пережила я его смерть, опрометчиво сказав когда-то, что я не переживу ее. Но, вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что

было в моей жизни – остальное ненужный сон. И я верю, горячо верю: где-то там он ждет меня – с той же любовью и молодостью, как в тот вечер. «Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне...». Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Промежуточный контроль знаний

Семинар № 1

Форма контроля – тест.

Выберите вариант ответа, который считаете верным:

1. Средства создания образов героев в художественном произведении включают
 - а) эпиграф, пролог и эпилог;
 - б) портрет, пейзаж, описание поступков, речевую характеристику;
 - в) строгую или свободную композицию.
2. Приемы изображения внутреннего мира и духовной жизни персонажей включают
 - а) рассказ о предыстории событий, информацию о месте и времени действия;
 - б) введение параллельных сюжетных линий;
 - в) внутренний монолог, описание снов и воспоминаний героев.
3. Тема – это
 - а) основная мысль, заключенная в художественном произведении;
 - б) сторона действительности, которая становится предметом изображения в художественном произведении;
 - в) краткое изложение сюжета произведения.
4. Конфликт между персонажами с разными мировоззрениями, жизненными позициями и целями, называется
 - а) социальным;
 - б) межличностным;
 - в) провиденциальным.
5. Внутренний конфликт – это
 - а) противостояние героя обществу с его законами и предрассудками;
 - б) необходимость выбора героя между долгом и желанием, совестью и потребностями, возможностью и необходимостью и т. п.;
 - в) конфликт внутри художественного произведения.
6. Трагический пафос в литературе порождается
 - а) глубокими неразрешимыми конфликтами межличностного, социального или психологического характера;
 - б) стремлением автора вызвать у читателя сострадание к униженным и слабым, умиление наивностью и благородством героев;
 - в) желанием автора через осмеяние общественных пороков и человеческих недостатков способствовать совершенствованию миропорядка.
7. Для произведений, изображающих высокородные стремления героя при ограниченности его физических и других возможностей, характерен

- а) героический пафос;
 - б) сатирический пафос;
 - в) сентиментальный пафос.
8. Среди внесюжетных элементов в литературном произведении выделяют
- а) заголовок, эпиграф, пролог, эпилог;
 - б) параллельные сюжетные линии, вставные новеллы;
 - в) перипетии, кульминацию, развязку.
9. Композиционный прием, при котором происходит соположение разнородных элементов, – это
- а) усиление;
 - б) повтор;
 - в) монтаж.
10. Композиция, когда один рассказ вставлен в другой, называется
- а) рамочной;
 - б) кольцевой;
 - в) линейной.

Семинар № 2

Форма контроля – **контрольная работа.**

I. Определите жанровую разновидность романа, которая подразумевается в данных определениях:

1. Роман, в котором отражены чувства и интересы героев благородного происхождения, жизнь которых наполнена приключениями и подвигами ради личной славы. Важными элементами такого романа являются любовь и фантастические события.

2. Роман, в котором автор имеет целью изображение и исследование внутреннего мира человека и движений его души.

3. Роман как цикл писем одного или нескольких героев, в которых выражены их душевные переживания и отражена их внутренняя эволюция.

4. Роман, содержанием которого является психологическое, нравственное и социальное формирование личности главного героя.

5. Роман, в котором ловкий и хитрый простолюдин ставит в нелепое положение людей высших сословий.

6. Роман, в котором отрицается возможность построения совершенного общества и утверждается, что любые попытки воплотить в жизнь идеальные представления о справедливом государственном устройстве неизбежно ведут к катастрофическим последствиям.

7. Роман, представляющий собой двухплановую художественную структуру, где предметом становится не только «роман героев», но и мир литературного творчества, процесс создания этого «романа героев».

8. Роман, который является иллюстрацией тех или иных философских концепций.

9. Роман, в котором главный герой ищет свое место в жизни и после многочисленных сомнений и испытаний приходит к выводу, что творчество является его единственным призванием.

10. Роман, который основывается на фантастических допущениях в области науки и техники, в том числе как естественных, так и гуманитарных наук. Тематами таких произведений являются новые открытия, изобретения, неизвестные науке факты, исследования космоса, путешествия во времени.

II. Определите тип повествования и повествователя в следующих отрывках из произведений:

1. Мысли Эммы сначала были беспредметны, цеплялись за случайное, подобно ее борзой, которая бегала кругами по полю, таякала вслед желтым бабочкам, гонялась за землеройками или покусывала маки по краю пшеничного поля. Потом думы понемногу прояснились, и, сидя на земле, Эмма повторяла, тихонько вороша траву зонтиком:

– Боже мой! Зачем я вышла замуж!

Она задавала себе вопрос, не могла ли она при каком-либо ином стечении обстоятельств встретить другого человека; она пыталась вообразить, каковы были бы эти несовершившиеся события, эта совсем иная жизнь, этот неизвестный муж. В самом деле, не все же такие, как Шарль! Он мог бы быть красив, умен, изыскан, привлекателен, и, наверное, такими были те люди, за которых вышли подружки по монастырю. Что-то они теперь делают? Все, конечно, в городе, в уличном шуме, в гуле театров, в блеске бальных зал, все живут жизнью, от которой ликует сердце и расцветают чувства. А она? Существование ее холодно, как чердак, выходящий окошком на север, и скука – молчаливый паук – плетет в тени свою сеть по всем уголкам ее сердца.

Г. Флобер. «Мадам Бовари»

2. Многим уже казалось, что человеческая жизнь – только сон, меня тоже не покидает это чувство. Я теряю дар речи, Вильгельм, когда наблюдаю, какими тесными пределами ограничены творческие и познавательные силы человека, когда вижу, что всякая деятельность сводится к удовлетворению потребностей, в свою очередь имеющих только одну цель – продлить наше жалкое существование, а успокоенность в иных научных вопросах – всего лишь бессильное смирение фантазеров, которые расписывают стены своей темницы яркими фигурами и привлекательными видами. Я ухожу в себя и открываю целый мир! Но тоже скорее в предчувствиях и смутных вожделениях, чем в живых, полнокровных образах. И все тогда мутится перед моим взором, и я живу, точно во сне улыбаясь миру.

И. В. Гёте. «Страдания юного Вертера»

3. Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы. Люси и так с ног сбилась. Надо двери с петель снимать; придут от Рампльмайера. И вдобавок,

думала Кларисса Дэллоуэй, утро какое – свежее, будто нарочно приготовлено для детишек на пляже.

Как хорошо! Будто окунаешься! Так бывало всегда, когда под слабенький писк петель, который у нее и сейчас в ушах, она растворяла в Бортоне стеклянные двери террасы и окуналась в воздух. Свежий, тихий, не то что сейчас, конечно, ранний, утренний воздух; как шлепок волны; шепоток волны; чистый, знобящий и (для восемнадцатилетней девчонки) полный сюрпризов; и она ждала у растворенной двери: что-то вот-вот случится; она смотрела на цветы, деревья, дым оплетал их, вокруг петляли грачи; а она стояла, смотрела, пока Питер Уолш не сказал: «Мечтаете среди овощей?» Так, кажется? «Мне люди нравятся больше капусты». Так, кажется? Он сказал это, вероятно, после завтрака, когда она вышла на террасу.

В. Вулф. «Миссис Дэллоуэй»

4. С ломтем хлеба в руке и в коричневой приходской шапочке Оливер был уведен мистером Бамблом из гнусного дома, где ни одно ласковое слово, ни один ласковый взгляд ни разу не озарили его унылых младенческих лет. И все же детское его горе было глубоко, когда за ним закрылись ворота коттеджа. Как ни были жалки его маленькие товарищи по несчастью, которых он покидал, – это были единственные его друзья. И сознание своего одиночества в великом, необъятном мире впервые проникло в сердце ребенка.

Мистер Бамбл шел большими шагами; маленький Оливер, крепко ухватившись за его обшитый золотым галуном обшлаг, рысцой бежал рядом с ним и через каждую четверть мили спрашивал: «Далеко ли еще?» На эти вопросы мистер Бамбл давал очень короткие и резкие ответы, так как недолговечная приветливость, какую пробуждает в иных сердцах джин с водой, к тому времени испарилась, и он снова стал бидлом.

Ч. Диккенс. «Приключения Оливера Твиста»

5. Ныне же дни мои близятся к концу, между тем как Адония и Соломон маневрируют, норовя занять мое место, а Вирсавия, интригуя в пользу сына, навещает меня из побуждений неискренних и более чем очевидных, а науськивает ее остающийся в тени Нафан, справедливо полагающий, что положение его до крайности шатко. Если завтра я загнусь, Нафан переживет меня ненадолго. Бог же, по-видимому, ныне удалился от дел. Чудеса остались в прошлом.

Дж. Хеллер. «Видит Бог»

Семинар № 3

Форма контроля – тест.

I. Определите, о какой стилистической фигуре говорится в следующих определениях:

1. Скрытое сравнение, перенесение свойств одного предмета на другой по принципу их сходства. _____
2. Употребление вместо прямого названия предмета названия другого, связанного с ним какой-то логической связью. _____
3. Определения и обстоятельства (прилагательные и наречия), в которых выражено субъективное отношение к предмету или действию. _____
4. Замена одного слова иносказательным описательным выражением. _____
5. Уподобление одного явления или предмета другому с помощью слов «как», «как будто», «словно», «подобно» и др. _____
6. Приписывание неодушевленным предметам и явлениям свойств, мыслей и действий человека. _____
7. Подчеркивание контраста между предметами или явлениями. _____
8. Преувеличение свойств предметов. _____
9. Расположение слов, фраз или предложений, при котором каждое последующее превосходит предыдущее значительностью или эмоциональностью. _____
10. Нарушение в предложении привычного распорядка слов с целью придания высказыванию особой экспрессивности. _____

II. Соотнесите стилистические фигуры и их определения:

1) асиндетон	а) сочетание противоположных по значению слов
2) оксюморон	б) сочетание многозначного слова одновременно с двумя или несколькими другими в разных смысловых планах
3) полисиндетон	в) повтор согласных звуков
4) зевгма	г) выражение или слово более высокого стиля, используемое вместо грубого или вульгарного
5) параллелизм	д) повтор гласных звуков
6) оноματοпeя	е) иносказание, употребление слова в значении, противоположном номинативному
7) эвфемизм	ж) повтор союза в предложении с однородными членами
8) аллитерация	з) синтаксический повтор, т. е. повторение типов предложений или их частей
9) ирония	и) отсутствие союзов в предложении с однородными членами
10) ассонанс	к) имитация звуков действительности

Семинар № 4

Форма контроля – **опрос**.

Назовите литературные направления, для которых характерны следующие жанры, явления и понятия: психологическая школа, готический роман, ода,

лиро-эпическая поэма, исторический роман, «естественный человек», театр абсурда, метафизическая поэзия, интертекстуальность, притча, «три единства», мистерия, пастиччо, «поток сознания», «искусство ради искусства», «потерянное поколение», Эдипов комплекс, семейно-бытовой роман, мещанская драма.

Семинар № 5

Форма контроля – проверка письменных работ.

3.2. Контроль СРС

Семинар № 1

I. Форма контроля – экспресс-опрос.

Определите, верны ли следующие утверждения. Прокомментируйте свой выбор.

1. Каждый художественный образ представляет собой единство общего и индивидуального.

2. Если герой вступает в конфликт с другим персонажем, то он является протагонистом, а его противник или оппонент – эпизодическим героем.

3. Изображение предметов и вещей, среди которых живет герой и которыми он пользуется, дает возможность понять, оценить его вкусы, привычки, образ жизни, характер.

4. Роль речевых характеристик персонажа особенно велика в лирических произведениях.

5. Символы носят чаще универсальный характер, а аллегорические образы, как правило, индивидуальны.

6. Понятие композиции литературного произведения включает сочетание разных форм организации словесного материала (повествование, описание, диалог, рассуждение).

7. Наряду с внутренним монологом писатели применяют и другие приемы психологизированного анализа: повтор, контраст, монтаж, усиление.

8. В художественном тексте разные по типу конфликты могут пересекаться, проистекать один из другого, находиться в причинно-следственной зависимости.

9. Составляющими провиденциального конфликта выступают человек и природа, когда герой вступает в борьбу с природными, физическими силами, чаще всего превосходящими его возможности.

10. Конфликт ставит в положение выбора не только героев, но и автора, определяя, таким образом, авторскую позицию в отношении изображаемого и, в конечном счете, идею произведения.

II. Форма контроля – **проверка конспекта статьи** «К вопросу изучения категории пространства в художественном тексте» О. О. Кандрашкиной (Электронный научный журнал «Apriori». Сер. Гуманит. науки. – Режим доступа: <http://apriori-journal.ru/seria1/4-2018/Kandrashkina.pdf>).

Семинар № 2

Форма контроля – **экспресс-опрос**.

I. Опираясь на определения эпической поэмы, лиро-эпической поэмы, романтической поэмы, реалистической поэмы, сатирической поэмы, трагедии, высокой трагедии, комедии нравов, сатирической комедии, высокой комедии, героической драмы, психологической драмы, повести, философской повести, любовной лирики, сатирической литературной сказки, баллады, героического эпоса, определите род, вид и жанр следующих произведений:

«Печальный детектив» В. Астафьева, «Гобсек» О. де Бальзака, «Фауст» И. В. Гёте, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Песня про зубра» Н. Гусовского, «Овечий источник» Лопе де Вега, «Пинская шляхта» В. Дунина-Марцинкевича, «Лесной царь» В. Жуковского, «Дрыгва» Я. Коласа, «Новая земля» Я. Коласа, «Курган» Я. Купалы, «Я помню чудное мгновенье», «Цыгане» А. Пушкина, «Святязьнка» А. Мицкевича, «Тартюф, или Обманщик» Мольера, «Песнь о Роланде», «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» М. Салтыкова-Щедрина, «Робин Гуд и коварный монах», «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, «Тарас на Парнасе» К. Вереницына, «Вишневый сад» А. Чехова, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Прометей прикованный» Эсхила.

II. Соотнесите произведения с разновидностями романа:

<ul style="list-style-type: none"> • «Золотой осел» Апулея • «Дафнис и Хлоя» Лонга • «Тристан и Изольда» • «Дон Кихот» М. Сервантеса • «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте • «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо • «Молль Флендерс» Д. Дефо • «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта • «Кларисса, или История молодой леди» С. Ричардсона • «Гордость и предубеждение» 	<ul style="list-style-type: none"> • античный (греческий) • рыцарский (куртуазный) • антирыцарский • плутовской (пикарескный) • эпистолярный • семейно-бытовой • социально-бытовой • социально-психологический • реалистический • сатирический • психологический • документальный • философский • детективный
--	---

<p>Дж. Остин</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Айвенго» В. Скотта • «Моби Дик, или Белый кит» Г. Мелвилла • «Дэвид Копперфильд» Ч. Диккенса • «Граф Монте-Кристо» А. Дюма • «Госпожа Бовари» Г. Флобера • «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского • «Отцы и дети» И. Тургенева • «Машина времени» Г. Уэллса • «Американская трагедия» Т. Драйзера • «Шум и ярость» У. Фолкнера • «Доктор Фаустус» Т. Манна • «Чума» А. Камю • «Убийство Роджера Экройда» А. Кристи • «Петр I» А. Толстого • «Луна и грош» У. С. Моэма • «О дивный новый мир» О. Хаксли • «Скотный двор» Дж. Оруэлла • «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя • «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка • «Тропизмы» Н. Саррот • «Волхв» Дж. Фаулза • «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери • «Вашингтон, округ Колумбия» Г. Видала • «Гарри Поттер» Дж. К. Роулинг 	<ul style="list-style-type: none"> • военный (антивоенный) • экспериментальный (антироман) • роман воспитания (Bildungsroman) • роман о художнике (Künstlerroman) • авантюрно-приключенческий • политический • научно-фантастический • антиутопия (дистопия) • метароман • нравоописательный • фэнтези
---	---

Семинар № 3

I. Форма контроля – **командное соревнование**: группа разбивается на две-три команды. Задача – выявить в рассказе А. П. Чехова «Тоска» наибольшее число лексических, синтаксических и других средств художественной изобразительности и выразительности и объяснить их идейную и эстетическую значимость.

II. Форма контроля – **проверка конспекта** статьи «Стиль» А. Б. Есина (Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – Стб. 1031–1034).

Семинар № 4

Форма контроля – **мини-доклады**.

1. Особенности литературы Просвещения в Англии.
2. Ключевые представители литературы романтизма в Германии.
3. Белорусские писатели-романтики.
4. Характерные особенности модернизма.
5. Стилиевая специфика постмодернистского романа.

Семинар № 5

Форма контроля – **обзорный тест**.

I. Выберите наиболее точный вариант ответа.

1. Искусство – это
 - а) особая форма игры;
 - б) «воспроизведение» процессов и явлений;
 - в) творческое отображение действительности в художественных образах.
2. Литературоведение – это
 - а) наука о художественной литературе;
 - б) интерпретация художественной литературы;
 - в) учение об общих закономерностях литературной жизни.
3. Язык художественной литературы
 - а) более узкое понятие, чем литературный язык;
 - б) более широкое понятие, чем литературный язык;
 - в) язык художественной литературы и литературный язык – тождественные понятия.
4. Литературный род – это
 - а) ряд литературных произведений на одну тему;
 - б) ряд литературных произведений, сходных по типу своей речевой организации и познавательной направленности на объект, субъект или сам акт художественного высказывания;
 - в) ряд литературных произведений, принадлежащих к одному и тому же направлению, течению.
5. Разновидность существующих родов и видов произведений, определяемая сходством объема, композиции, содержания – это
 - а) литературный жанр;
 - б) стиль;
 - в) художественный метод.
6. Художественный образ – это

- а) присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности;
 - б) особый знак, предмет, выступающий как представитель и заместитель другого и имеющий познавательное значение;
 - в) присущий живописи способ изображения действительности.
7. «Вечные» образы вбирают в себя
- а) неповторимые черты человеческого характера;
 - б) наиболее устойчивые «формулы» человеческого воображения;
 - в) восходящие к архаике мифопоэтические универсалии.
8. Художественная деталь – выразительная подробность, которая
- а) выражает основную идею произведения;
 - б) несет смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку;
 - в) имеет «некий философический смысл» (Б. Л. Пастернак).
9. Сюжет – это
- а) основной конфликт произведения;
 - б) предыстория событий;
 - в) совокупность событий, воссозданных в произведении.
10. Повествование от первого лица предполагает
- а) рассказ от имени одного из героев (главного либо второстепенного);
 - б) рассказ от имени главного героя;
 - в) рассказ от имени автора.
11. Синтаксическими стилистическими средствами являются
- а) эпитет, метафора, метонимия, гиперболоа;
 - б) параллелизм, инверсия, эллипсис, риторические вопросы;
 - в) сравнение, эвфемизм, оксюморон, зевгма.
12. Жанровыми разновидностями лирического рода литературы являются
- а) басня, былина, баллада, роман, повесть, новелла;
 - б) ода, элегия, канцона, сонет;
 - в) мистерия, миф, моралите.
13. Драматическое произведение, в основу которого положен непримиримый жизненный конфликт, обычно заканчивающееся смертью героя, – это
- а) трагедия;
 - б) драма;
 - в) фарс.
14. Суть произведения может быть постигнута
- а) посредством анализа отдельных суждений повествователя, персонажа либо лирического героя;
 - б) путем комментирования произвольно выбранных фрагментов;
 - в) на основе тщательного рассмотрения всей совокупности элементов художественного произведения.
15. Системный анализ художественного произведения предполагает
- а) разделение произведения на части и их тщательное изучение;
 - б) последовательный анализ элементов сюжета и композиции произведения;

в) подход к произведению литературы как системе, в которой взаимодействуют и влияют друг на друга различные элементы и которая сама является элементом других систем – родов, видов, жанров литературы, литературных направлений, течений и др.

II. Раскройте разницу между *драмой* и *драматическим*; *трагедией* и *трагическим*; *романтизмом* и *романтикой*.

III. Соотнесите группы писателей с литературными направлениями. При необходимости обратитесь к Приложению 1.

- | | |
|-------------------|--|
| 1) реализм | а) Р. Бёрнс, Л. Стерн, Дж. Китс |
| 2) постмодернизм | б) Ф. Кафка, А. Камю, В. Вулф |
| 3) сентиментализм | в) В. Жуковский, Э. Гофман, У. Вордсворт |
| 4) романтизм | г) М. Ломоносов, П. Корнель, А. Поуп |
| 5) классицизм | д) А. Мердок, Г. Г. Маркес, В. Набоков |
| 6) модернизм | е) Д. Голсуорси, Г. Флобер, Э. М. Ремарк |

3.3. Самоконтроль выполнения заданий для самостоятельной работы

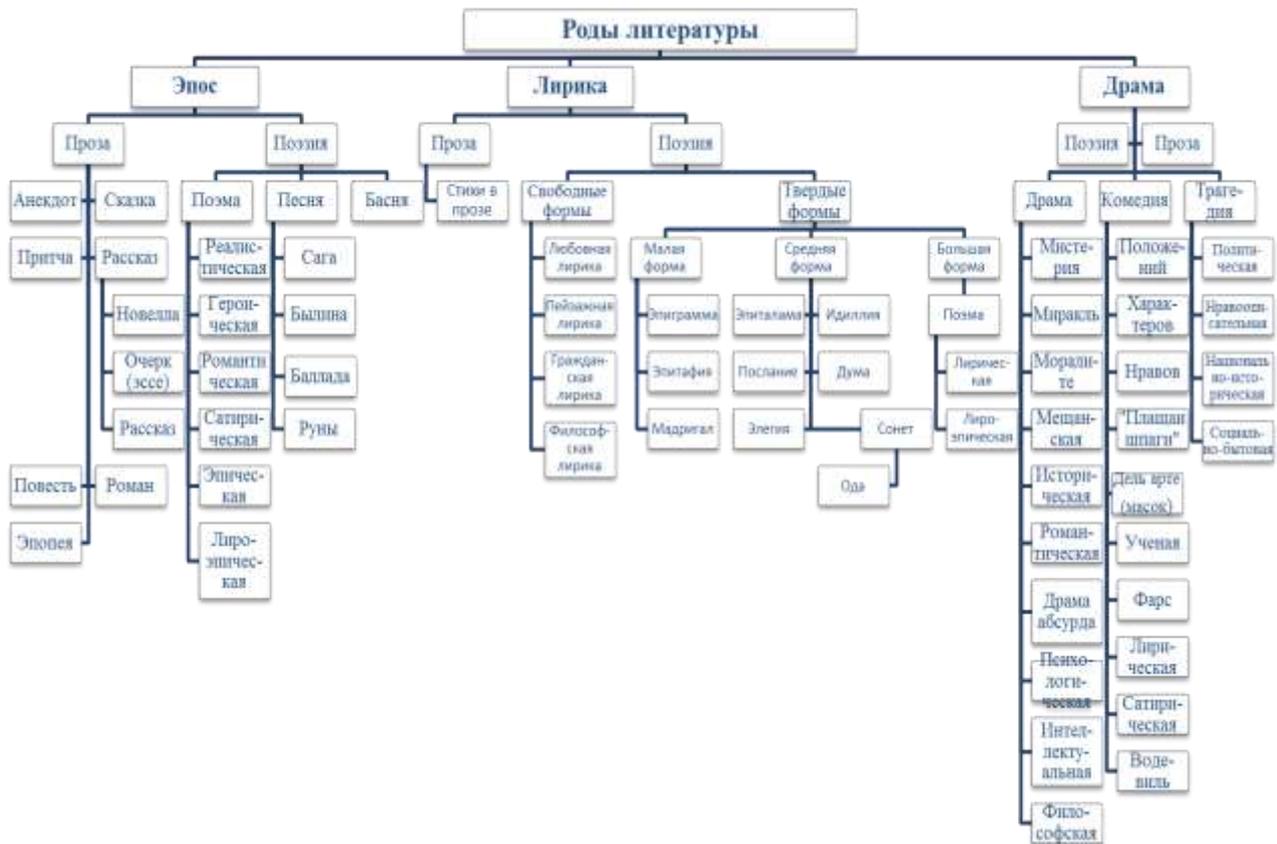
Семинар № 1

I. а) форма; б) хронотоп; в) образ; г) образы-пейзажи; д) композицией; е) конфликт; ж) пафос; з) фабула, сюжет; и) завязка; к) кульминация.

II. Экспозиция – болезнь королевы и ее предсмертное желание; развитие действия – король вызывает лорд-маршала, они переодеваются монахами-францисканцами, чтобы королева могла исповедоваться, и королева рассказывает им о своих грехах; кульминация – король узнает, что отцом одного из его сыновей является лорд-маршал, и сбрасывает плащ францисканца; развязка – король связан обещанием и не может отомстить лорду-маршалу. Композиция линейная, ключевые композиционные приемы – повтор («Кайся, кайся!...», «А другой отозвался: – Аминь!»), противопоставление («Старший принц и хорош и пригож...», «А другой мой малютка плешив, как отец...»). Средства создания образов героев – речь (слова, интонация), поступки, описание внешности. В балладе раскрываются темы любви, супружеской неверности, долга и чести. В основе произведения лежит мысль о том, что любовь не знает сословных границ, что все тайное становится явным.

Семинар № 2

I.



II. 1) эпитафия; 2) гражданская лирика; 3) баллада; 4) библейская притча; 5) лиро-эпическая поэма/роман в стихах; 6) эпитафия; 7) сонет; 8) эпитафия; 9) элегия; 10) философская лирика; 11) рубаи; 12) послание; 13) танка; 14) элегия; 15) притча; 16) стихотворение в прозе.

Семинар № 3

II. 1) метонимия; 2) зевгма; 3) сравнение, эпитет; 4) оксюморон, метафора; 5) литота, гипербола; 6) повтор (анафора), эллипсис, градация; 7) оксюморон; 8) асиндетон (бессоюзие); 9) зевгма; 10) эвфемизм; 11) сравнение; 12) аллитерация; 13) повтор (анафора), эпитеты, синтаксический параллелизм, перифраз; 14) полисиндетон (многосоюзие), синекдоха; 15) аллитерация, эпитеты; 16) перифраз; 17) архаизмы; 18) повтор (эпифора).

III. У Лермонтова есть прекрасное стихотворение на «вечную» тему о неразделенной любви, о счастье, которое на мгновение показалось возможным и которого все-таки не было. <...> Уже первый стих в «Утесе», первые слова

стихотворения воспринимаются читателем не в обычном, не в непосредственном их значении. Слова «ночевала тучка золотая» в условиях стиховой речи сразу же вызывают образное представление. И это образ не столько зрительный, прямой, сколько ассоциативный. <...> То, что слово [«туча»] – женского рода, определяет направленность мысли читателя, характер ассоциаций, которые у него возникают. «Туча» вызывает у него в этом контексте представление о женском, ассоциируется с женским началом. Если бы это было не так, стихотворение потеряло бы всякий смысл.

Но у Лермонтова не «туча», а «тучка». Уменьшительно-ласкательная форма слова придает ему дополнительные и очень существенные в сюжетном смысле оттенки. «Тучка» – это не только женское, но и нежное начало. И прекрасное. Эпитет «золотая», который лишь с трудом соотносится с тучей в обыденном нашем сознании, вводит и подчеркивает этот художественно важный признак.

Такое восприятие образа, заключенного в первом стихе, поддерживается и усиливается образным смыслом второго стиха: «на груди утеса-великана». Слово «утес» – мужского рода. Слово и само по себе, и еще больше рядом со словом «тучка» естественно вызывает представление о чем-то сильном, мужском, огромном – и не очень складном. В контексте стихотворения слова по-особенному переосмысляются, в сознании читателя возникает как бы новый ряд смыслов – художественных смыслов.

Необходимо отметить и художественную, стилистическую значимость инверсии в первом стихе. Подлежащее с определением «тучка золотая», стоящее после глагольного сказуемого, тем более в конце стиха, т. е. на особо сильном в ритмическом отношении месте, звучит подчеркнуто и увеличивает весомость и значимость решающего в сюжетном отношении образа. В то же время (и опять-таки благодаря инверсии) существенный смысловой параллелизм в первых двух стихах дополняется синтаксическим параллелизмом:

Ночевала *тучка золотая*
На груди *утеса-великана...*

<...> Итак, первые два стиха лермонтовского «Утеса» – слова и образы этих стихов – вызвали в представлении читателя достаточно определенный, хотя и без лишней конкретизации образ: нечто прекрасное, нежное, женственное находит приют у мужского, большого, сильного. Это совсем не о тучке и утесе, а о человеке и человеческом.

<...> Слова из пятого стиха – «в морщине», подобно отмеченным уже словам «на груди», подобно последующим «задумался» и «плачет», – не совсем обычная метафора. <...> Слова «в морщине», так же как и стоящий рядом эпитет «старого», органически связаны, слиты со всем художественным контекстом. «Морщины» и «старого» выступают в стихотворении Лермонтова не в связи с утесом вообще, а в связи с утесом покинутым и тоскующим. И это не только более драматично, но и психологически более оправданно: старость ощущается особенно остро тогда, когда осознаются потери и одиночество.

<...> Сюжетное действие в стихотворении «Утес» не только есть, оно не только развивается в острых психологических перипетиях, но оно имеет также свое завершение – свою драматическую развязку. <...> В стихотворении Лермонтова она заключена в одном последнем слове – «пустыня». «Пустыня» – это, разумеется, не указание на место действия. <...> Возникшее – именно возникшее! – в самом конце стихотворения, слово «пустыня» является неким психологическим итогом рассказанного поэтом. Слово это выявляет и подчеркивает «под занавес» основной мотив стихотворения «Утес» – мотив неразделенной любви и душевного одиночества.

Маймин, Е. А. Опыты литературного анализа / Е. А. Маймин. – М. : Просвещение, 1972. – С. 185–194.

Семинар № 4

I. 1) барокко; 2) классицизм; 3) романтизм; 4) символизм.

II. А 1) – г; 2) – в; 3) – ж; 4) – е; 5) – д; 6) – б; 7) – а.

Б 1) – д; 2) – е; 3) – ж; 4) – а; 5) – б; 6) – г; 7) – в.

Семинар № 5

I. Системный анализ рассказа М. Зощенко «Любовь»

Михаил Михайлович Зощенко (1894–1958) – русский советский писатель, известный своими сатирическими и юмористическими произведениями. Он начал печататься в начале 1920-х годов, а к середине десятилетия его рассказы, очерки, фельетоны уже были известны и любимы во всех слоях общества. Материал для творчества М. Зощенко черпал из собственного жизненного опыта: он участвовал в Первой мировой войне, в 1918 г. добровольцем ушел в Красную Армию, а когда вернулся в 1919 г. в Петроград, зарабатывал на жизнь самыми разнообразными профессиями (столяра, сапожника, агента уголовного розыска, делопроизводителя и др.) и посещал литературную студию при издательстве «Всемирная литература», которой руководил Корней Чуковский. М. Зощенко выработал свой оригинальный стиль: чтобы раскрыть актуальные социальные и нравственные проблемы, он обращался прежде всего к юмору и иронии, к сказовой манере повествования. Отталкиваясь от конкретных фактов, почерпнутых из собственных наблюдений либо из писем читателей, писатель высмеивал разгильдяйство, бюрократизм, бессердечие чиновников, расчет и цинизм мещанина-собственника, показную интеллигентность обывателей, за которой скрываются лицемерие, невежество, пошлость и т. п. Творчество М. Зощенко стало не только самобытным явлением в русской советской литературе, но и значительным общественным явлением. Рассказывая частные истории,

писатель возводил отдельные случаи до уровня значительного обобщения. М. Зощенко является представителем **реалистического направления** в литературе; ему была близка гоголевско-чеховская сатирическая традиция.

Рассказ «Любовь» был написан М. Зощенко в 1924 году. Он принадлежит к эпическому **роду** литературы, **вид** – проза, **жанр** – рассказ. **Пафос** рассказа – сатирический, так как автор высмеивает и осуждает отрицательные стороны человека, в частности, трусость и малодушие, собственнический инстинкт.

Рассказ небольшой по объему, поэтому в нем нет деления на части либо главы.

В **структуре сюжета** можно выделить следующие элементы:

- экспозиция (вечеринка кончилась поздно, Вася Чесноков хочет проводить Машеньку домой и уговаривает ее подождать первого трамвая);
- завязка действия (Машенька настаивает на том, чтобы идти пешком, герои выходят на улицу);
- развитие действия (герои направляются в сторону набережной, Вася говорит о своих чувствах к Машеньке и уверяет ее, что готов совершить ради нее геройский поступок; на героев нападает грабитель и требует у Васи его шубу и сапоги; герой пытается сопротивляться и возмущается, что Машеньку грабитель не трогает);
- кульминация (грабитель уходит с Васиными вещами);
- развязка (Вася убегает, Машенька остается одна).

Пролог и эпилог в произведении отсутствуют.

Композиция в рассказе линейная: события разворачиваются в хронологической последовательности, нет отступлений в прошлое героев. Таким образом, **сюжет и фабула** в рассказе совпадают.

Что касается **места и времени** описываемых событий, то действие в произведении четко не локализовано, хотя упоминание топонима *Крюков канал* отсылает нас к городу Санкт-Петербургу (в 1914–1924 гг. – Петроград, в 1924–1991 гг. – Ленинград). Из временных ориентиров указывается только то, что события происходят зимой, ночью. Все это создает у читателя ощущение универсальности и типичности описываемой ситуации и характеристик героев.

При анализе **пространственной организации** произведения стоит отметить, что герои перемещаются из замкнутого, безопасного пространства дома, где проходила вечеринка, в открытое пространство города (улица, набережная, трамвайная линия), где возможна встреча с неожиданным и опасным (грабитель). С точки зрения **временной организации** повествования примечателен тот факт, что между высказываниями Васи Чеснокова о горячей любви к Машеньке и его словами «у ей и шуба и калоши, а я сапоги снимай» проходит совсем немного времени, и это свидетельствует о том, что его чувства к Машеньке были поверхностными, показными.

Повествование в рассказе М. Зощенко «Любовь» ведется от третьего лица. Автор выступает в роли наблюдателя и описывает то, что можно увидеть и услышать со стороны, не раскрывая внутреннего мира героев. Большую роль

в повествовании автор отводит **диалогам** между героями (Васей и Машей, Васей и грабителем), в которых выявляются их характеры. Кроме того, в диалоге между грабителем и Васей Чесноковым раскрывается **конфликт**, который лежит в основе сюжета произведения: грабитель требует, чтобы Вася отдал свою шубу и сапоги, а Вася пытается этому сопротивляться («Па-па-па, – сказал Вася, желая этим сказать: позвольте, как же так?»; «Па-па-па, – сказал Вася, – позвольте... мороз...»). Согласно классификации художественных конфликтов, конфликт в рассказе внешний, межличностный.

Проанализируем **образы героев** произведения. Их в рассказе всего три – Вася Чесноков, Машенька, грабитель. Наиболее интересен с точки зрения авторского замысла **образ Васи Чеснокова**. Для его создания автор использует прием контраста: образ, который сам Вася хочет создать в глазах Машеньки, контрастирует с образом Васи, который создает для читателей автор. Можно сказать, образ Васи Чеснокова в рассказе проходит траекторию развития от героя к антигерою. До встречи с грабителем Вася стремится быть для Машеньки настоящим рыцарем, говорит о своих чувствах к ней, порывается сделать поступок, который бы доказал его любовь. Об этом свидетельствуют его реплики: «Не будь вы, а другая – ни за что бы не пошел провожать. Вот, ей-богу, в самом деле. Только из-за любви и пошел»; «Вот вы смеетесь и зубки скалите, – сказал Вася, – а я действительно, Марья Васильевна, горячо вас обожаю и люблю. Вот скажите: лягте, Вася Чесноков, на трамвайный путь, на рельсы и лежите до первого трамвая – и лягу. Ей-богу...»; «Вот многие ученые и партийные люди отрицают чувства любви, а я, Марья Васильевна, не отрицаю. Я могу питать к вам чувства до самой смерти и до самопожертвования. Ей-богу... Вот скажите: ударься, Вася Чесноков, затылком об тую стенку – ударюсь»; «Ей-богу, – снова сказал Вася, – хотите вот – брошусь в канал? А, Марья Васильевна? Вы мне не верите, а я могу доказать...» и т. д. Однако уже здесь автор дает нам детали, которые выдают истинную натуру героя: «Вася Чесноков взялся за перила и сделал вид, что лезет».

Впоследствии из **слов и действий** Васи становится понятно, что его чувства к Машеньке были неискренними, что по натуре он труслив, эгоистичен, мелочен. Когда ему представляется случай доказать свою преданность Машеньке на деле, он забывает о своих благородных намерениях, так как под угрозой оказывается его имущество. Он не только не защищает Машеньку, но и требует, чтобы она пострадала так же, как и он сам: «Даму не трогаете, а меня – сапоги снимай, – проговорил Вася обидчивым тоном, – у ей и шуба и калоши, а я сапоги снимай». Вася обвиняет в произошедшем Машеньку, а не грабителя, так именно по ее инициативе они после вечеринки пошли пешком, а не сели на трамвай. Васина «любовь» к Машеньке быстро перерастает в обиду и злобу: «Дождались, – сказал он, со злобой взглянув на Машеньку. – Я же ее провожай, я и имущества лишайся. Да?». Даже когда грабитель удаляется с его вещами, Вася продолжает думать только о себе: «Когда шаги грабителя стали совершенно неслышны, Вася Чесноков заерзал вдруг ногами по снегу и закричал тонким, пронзительным голосом:

– Караул! Грабят!

Потом сорвался с места и побежал по снегу, в ужасе подпрыгивая и дергая ногами».

Трусость героя и перемены в его настроении передаются автором с помощью такой лексики, как «обмяк», «скис», «сидел кулем», «заерзал», «закричал», «подпрыгнул», «сорвался». Отрицательные человеческие качества персонажа в какой-то степени подчеркиваются и его **фамилией**, которая может вызывать у читателя ассоциации с чем-то резким, неприятным.

С учетом времени написания произведения (1924 г.) и особенностей творчества М. Зощенко образ Вани Чеснокова и его систему ценностей, главенствующее место в которой занимает «имущество», можно рассматривать как отражение культурной ситуации эпохи НЭПа – новой экономической политики, которую советское правительство проводило в 1920-х гг. В этот период на фоне возрождения частного предпринимательства и рыночных отношений на первый план в обществе вышли материальные ценности, а не духовные.

Образ Машеньки в рассказе мало индивидуализирован, так как его функция скорее вспомогательная, он служит средством раскрытия образа Васи Чеснокова. Поведение Машеньки вполне предсказуемо. Ей нравятся Васины ухаживания, о чем свидетельствует ее реакция на его комплименты и слова о любви: «Машенька засмеялась», «сказала Машенька не без удовольствия». Ей хочется, чтобы Вася совершил ради нее какой-то поступок («И какой вы кавалер, который даму не может по морозу проводить?»), чтобы, несмотря на мороз и позднее время, их окружала романтическая атмосфера («Да бросьте вы, – сказала Машенька, – посмотрите лучше, какая чудная красота вокруг, когда луна светит. Какой красивый город по ночам! Какая чудная красота!»). Реакция Машеньки на появление грабителя и трусливое поведение Васи свидетельствует об эмоциональном потрясении и разочаровании: «Машенька в ужасе вскрикнула и прижалась к решетке»; «Машенька в ужасе глядела на человека и не двигалась»; «Машенька осталась у решетки». Образ Машеньки призван напомнить читателям, что доверять стоит не словам, а делам, а за внешне культурным фасадом могут скрываться убогая мораль и примитивные взгляды.

Грабитель – персонаж-антагонист, с которым главный герой вступает в конфликт. Его внешность также не конкретизирована: «какая-то мрачная фигура», «человек». Грабителя можно назвать и персонажем-катализатором, так как его появление и требование отдать одежду выявляет истинную природу Васи Чеснокова и его отношение к Машеньке.

При анализе **языка и стиля** произведения стоит обратить внимание на контраст в речи героев. Отклонения от лексических и грамматических норм в речи грабителя, наличие в ней разговорных конструкций, вульгаризмов и полублатного жаргона свидетельствуют о том, что это представитель низшего слоя общества: «Ну, ты, мымра, – сказал человек глухим голосом. – Скидавай пальто. Да живо. А пикнешь – стукну по балде, и нету тебя. Понял, сволочь?

Скидавай!»; «И сапоги тоже сымай, – сказал человек. – Мне и сапоги требуются»; «С ее снимешь, понесёшь узлом – и засыпался»; «Сиди и не двигайся, и зубами не колоти. А ежели крикнешь или двинешься – пропал. Понял, сволочь? И ты, дамочка...» и др. В то же время Вася Чесноков и Машенька стремятся говорить правильным литературным языком, хотя в их речи встречаются слова и выражения, являющиеся отклонением от нормы («вспотевши», «об тую стенку», «очень красота», «у ей и шуба и калоши» – Вася, «чудная красота» – Машенька), что было характерно для языка городского мещанства.

Из **средств художественной изобразительности и выразительности** стоит отметить использование автором **повторов** в речи Васи Чеснокова, что создает иронический эффект и служит средством сатирического осмеяния. В начале рассказа Вася пытается уговорить Машеньку не идти по морозу и повторяет «обождите, радость моя», «обождите первого трамвая», «обождите первого трамвая, ей-богу», «и вы, например, вспотевши, и я вспотевши», «так я вспотевши же». В то же время он уверяет, что готов на все ради Машеньки, добавляя к своим словам для усиления «ей-богу». В этой части рассказа преобладает **эмоционально окрашенная лексика** с положительной коннотацией («любовь»/«люблю», «чувства», «обожаю», «радость» и т. п.). Вместе с тем Васины слова о любви к Машеньке представляют собой преимущественно романтические клише и штампы («горячо вас обожаю и люблю», «ежели действительно питаешь чувства», «я могу питать к вам чувства до самой смерти и до самопожертвования»). Повтор в речи Васи присутствует и тогда, когда он возмущается тем, что Машеньку грабитель не трогает. Он требует «справедливости», повторяя: «у ей и шуба и калоши, а я сапоги снимай», «у ей и шуба <...> и калоши, а я отдувайся за всех». В этой части рассказа на первый план выходит лексика, связанная с материальными ценностями («шуба», «калоши», «сапоги», «ботинки», «пальто», «имущество» и др.).

В рассказе «Любовь» М. Зощенко затрагивает ряд тем, среди которых – контраст между видимым и сущностным в личности человека, проблема преступности, отрицательные человеческие качества, такие как трусость, двуличие, мелочность. Представляется, что **идейный замысел** автора заключался в том, чтобы продемонстрировать, что прочность отношений (любовных, дружеских) проверяется в трудных ситуациях. К сожалению, порой любовь и другие благородные чувства значат для человека меньше, чем материальные ценности, «имущество». **Название рассказа «Любовь»** имеет сатирический оттенок, так как преувеличенные слова героя о его любви к Машеньке и готовности совершить ради нее смелый поступок полностью обесцениваются его трусливым и мелочным поведением в критической ситуации. При этом **авторская позиция** не выражена прямо, а подана имплицитно: с помощью приемов контраста, повтора, преувеличения.

Хотя М. Зощенко ориентировался на современные ему нравы и типы конфликтов («гримасы нэпа»), темы и проблемы, которые он затрагивает в

рассказе «Любовь», являются **актуальными** и сегодня. В современном обществе остро встают вопросы нравственности и этики межличностных отношений, а поведение человека в кризисной ситуации всегда являлось лучшим индикатором его личностных качеств и системы ценностей.

Произведения М. Зощенко были переведены на многие языки мира, легли в основу спектаклей и художественных фильмов, самым известным из которых является комедия Леонида Гайдая «Не может быть!» (1975 г.).

3.4. Итоговый контроль знаний (зачет)

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЗАЧЕТУ

1. Предмет и задачи науки о литературе. Литературоведение и другие науки.
2. Особенности литературы как вида искусства. Понятие художественного образа. Типы образов в литературе. Средства создания образов персонажей.
3. Литературные роды: эпос, лирика, драма.
4. Жанры и виды эпических произведений. История эпических жанров.
5. Особенности эпического повествования. Типы повествователя.
6. Прозаические эпические жанры. Разновидности романного жанра.
7. Поэтические жанры эпических произведений.
8. Лирика. Понятие лирического героя.
9. Жанры лирических произведений. Лиро-эпический жанр.
10. Драма. История драмы.
11. Жанры драматических произведений.
12. Композиция литературного произведения (эпос и драма). Сюжет и фабула.
13. Типы конфликтов в литературе. Пространство и время в художественном произведении.
14. Понятие художественного стиля, метода, направления. Основные художественные методы и литературные направления.
15. Особенности художественного слова. Стилистические фигуры и тропы.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Программа «Введение в литературоведение»

Дисциплина «Введение в литературоведение» входит в компонент учреждения высшего образования цикла общенаучных и общепрофессиональных дисциплин и изучается в течение IV семестра студентами 2 курса факультетов английского языка, немецкого языка, романских языков МГЛУ, обучающихся по специальности 1-21 06 01 «Современные иностранные языки (по направлениям); направление специальности 1-21 06 01-01 «Современные иностранные языки (преподавание)». Форма получения высшего образования – очная. Объем курса составляет 58 часов (1,5 з. е.), из них 28 аудиторных часов (18 часов лекционных занятий и 10 часов семинарских занятий) и 30 часов самостоятельной внеаудиторной работы.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Название темы	Всего	Лекции	Семинары	СРС
1. Предмет и задачи науки о литературе. Художественная литература как вид искусства.	4	2	–	2
2. Литературное произведение как художественное целое.	10	4	2	4
3. Литературные роды. Виды и жанры художественных произведений.	14	4	2	8
4. Жанровые разновидности романа.	8	2	2	4
5. Особенности художественной речи.	8	2	2	4
6. Периодизация мирового литературного процесса. Системный анализ художественного произведения.	14	4	2	8
Итого:	58	18	10	30

СОДЕРЖАНИЕ ТЕМ

Тема 1. Предмет и задачи науки о литературе. Художественная литература как вид искусства

Предмет, задачи и структура курса «Введение в литературоведение». Его место в системе обучения лингвиста. Литературоведение – филологическая

наука о сущности, происхождении и развитии художественной словесности. Отличие лингвистического подхода к словесному произведению от литературоведческого и взаимодействие между ними.

Литературоведение как одна из искусствоведческих наук, изучающих разные виды художественного творчества. Литература и другие виды искусства. Общие свойства литературы и живописи, литературы и музыки. Связь литературоведения с историей, языкознанием, философией, психологией. Черты сходства между научным и литературным творчеством.

Три составные части литературоведения. *История* литературы. *Теория* литературы. Поэтика в составе теории литературы. Тесная связь истории и теории литературы с литературно-художественной *критикой*. Вспомогательные дисциплины литературоведения: историография, палеография, текстология и библиография.

Искусство как особая форма общественного сознания и духовной культуры человечества. Понятие о художественности. Отличие художественного способа обобщения от научного по предмету, способам, формам и целям.

Художественный образ. Творческая природа художественного образа. Специфические средства создания художественных образов в различных видах искусства. Литература – искусство слова. Познавательно-эстетические возможности речи как основного средства создания литературных образов. Содержательные особенности словесных образов: универсальный охват жизни в ее динамике, раскрытие человеческого характера в его эволюции и многообразных связях с разными сторонами жизни общества и природы, воспроизведение мыслительной речевой деятельности людей. Образная система художественного произведения.

Тема 2. Литературное произведение как художественное целое

2.1. Содержание и форма литературного произведения

Содержательная и конструктивная роль основных уровней художественной формы: предметной изобразительности, словесного строя, композиции. Формы словесно-художественного высказывания: поэтическая и прозаическая речь, субъективное и объективное (особенности повествования от 1-го и от 3-го лица), повествование и описание, монолог и диалог как основные типы речевой коммуникации.

Тема и идея художественного произведения. Жизненные истоки темы как предмета познания и ее художественная специфика. Проблематика как идейное осмысление противоречий жизни, отражаемых в произведении. Обобщающая образная мысль (идея) произведения как единство объективной и субъективной сторон: тематики – проблематики – эмоционального отношения к ним автора.

2.2. Пафос и его разновидности

Пафос в составе художественного содержания: его связь с тематикой и проблематикой. *Героическое* в литературе: изображение подвига отдельного

человека или коллектива в их борьбе с природными стихиями, с внешними врагами, с реакционными силами в обществе. *Трагический* пафос в литературе. Разнообразии трагических ситуаций в жизни и их художественное отражение. Понятие о катарсисе. Сентиментальный и романтический интерес к эмоциональному миру личности в литературе. *Комическое* в литературе. Смеховое начало в юморе и сатире. Ирония и сарказм. Другие формы смеха в литературе.

2.3. Композиция литературного произведения

Конфликт как основа литературного произведения. Внешний и внутренний конфликт. Композиция сюжета. Основные элементы сюжета: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация развязка. Прологи и эпилоги. Различие понятий сюжета и фабулы.

Тема 3. Литературные роды. Виды и жанры художественных произведений

Эпос, лирика, драма – роды художественной литературы. Аристотель, Гегель, Белинский о делении литературы на роды. Соотношение объективного и субъективного начал в различных родах.

Содержание и форма *эпических* произведений. Повествование как характерное свойство эпоса. История эпоса. Виды повествования и повествователя. Поэтические и прозаические виды эпоса. Малая, средняя и большая формы эпических произведений. Жанры эпических произведений.

Лирика как род литературы. Отражение духовного и эмоционального мира личности – суть лирики. Понятие *лирический герой*. История лирики. Поэтические и прозаические виды лирики. Твердые и свободные формы лирики. Виды и жанры лирических произведений. Лиро-эпические жанры.

Драма – подражание действию посредством действия. История драмы. Диалог как основной принцип построения драматического произведения. Эмоциональная напряженность и динамичность действия – характерные черты драмы. Основные жанры драматических произведений – трагедия, комедия, трагикомедия (драма). Разновидности комедии.

Тема 4. Жанровые разновидности романа

Роман как жанр прозаического эпоса. История термина и историко-литературный контекст в развитии романа. Основные жанровые разновидности романа: античный, рыцарский (куртуазный), плутовской (пикарескный), эпистолярный, семейно-бытовой, социально-бытовой, сатирический, психологический, документальный, философский, исторический, готический, Bildungsroman (роман воспитания), Künstlerroman (роман о художнике), авантюрно-приключенческий, фантастический, научно-фантастический, утопия, антиутопия (дистопия), метароман, роман-эпопея, экологический роман.

Тема 5. Особенности художественной речи

Образность и экспрессивность как основное свойство художественной речи. Понятие образа в широком и узком значении слова.

Тропы и их классификация. Лексические (эпитет, метафора, метонимия, синекдоха, ирония, олицетворение, гипербола, антономасия), лексико-синтаксические (сравнение, перифраз, эвфемизм, оксюморон, зевгма, повторы, антитеза), синтаксические стилистические средства (параллелизм, инверсия, эллипсис, риторические вопросы). Фонетические выразительные средства. Графические средства.

Национальный язык – источник выразительно-изобразительных средств художественной речи. Стилистическая окрашенность словаря. Нейтральная, книжная и разговорная лексика. Архаизмы, жаргонизмы, вульгаризмы, диалектизмы, неологизмы и их роль в речи произведения.

Тема 6. Периодизация мирового литературного процесса. Системный анализ художественного произведения

6.1. Периодизация мирового литературного процесса

Закономерности развития литературы. Периодизация литературного процесса. Индивидуальный стиль писателя. Понятия художественного метода, течения и направления. Реализация художественных методов в литературных направлениях. Направление как идейно-эстетическая общность, свойственная различным писателям.

Основные художественные направления. *Классицизм, сентиментализм, романтизм* – направления XVIII – начала XIX века. *Реализм, натурализм* – основные направления XIX века. *Модернизм* и течения внутри него: эстетизм, символизм, футуризм, экзистенциализм, сюрреализм, абстракционизм. *Постмодернизм* – явление второй половины XX века. Взаимодействие различных направлений в литературе.

6.2. Системный анализ художественного произведения

Основные принципы анализа художественного произведения:

- 1) эстетический (особенности тематики, проблематики, пафоса; жанрово-композиционные и стилевые черты литературного произведения);
- 2) исторический (связи литературного произведения с категориями социокультурного и исторического порядка, место автора в истории национальной литературы и культуры);
- 3) системный (место произведения в творчестве автора, его значение для развития национальной литературы, авторская концепция личности; система образов произведения, его связь с современностью).

4.2. Методические указания по изучению дисциплины «Введение в литературоведение»

Содержание дисциплины «Введение в литературоведение» составляют базовые понятия литературоведческой науки: литература как вид искусства; роды, виды, жанры литературных произведений; композиция, язык и стиль художественных произведений, общие закономерности и этапы литературного процесса. Кроме того, преподавание этой дисциплины предусматривает практическое овладение студентами базовыми навыками системного анализа художественного произведения. Овладение данными знаниями, умениями и навыками осуществляется в процессе как аудиторной, так и самостоятельной работы студентов.

Организация самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Введение в литературоведение» осуществляется в соответствии с:

1. Положением о самостоятельной работе студентов (курсантов, слушателей), утвержденным Министерством образования Республики Беларусь 06.04.2015 г.

2. Положением об организации самостоятельной работы студентов I и II ступени высшего образования УО «Минский государственный лингвистический университет», утвержденным 23.11.2018 г. № 93/1.

3. Методическими рекомендациями по организации самостоятельной работы студентов (курсантов, слушателей), утвержденными Министерством образования Республики Беларусь 18.11.2019 г.

Самостоятельная работа планируется в объеме 30 академических часов.

Содержание самостоятельной работы студентов и формы контроля отражены в учебно-методической карте и графиках самостоятельной работы, которые утверждаются кафедрой на учебный семестр.

Студентам предлагается следующий перечень заданий для самостоятельной работы:

- выполнение тематических тестов и тестовых заданий;
- подготовка тематических мини-докладов;
- заполнение схем;
- конспектирование научных статей.

Для контроля выполнения самостоятельной работы студентов разрабатывается и формируется фонд оценочных средств, который включает тесты и тестовые задания для самопроверки и самоконтроля, тематику мини-докладов, сценарии проведения командных игр и др. Контроль выполнения заданий для самостоятельной работы осуществляется преимущественно на аудиторных занятиях в форме проверки тестов и тестовых заданий, экспресс-опросов, проведения командных соревнований, обсуждения мини-докладов, проверки конспектов научных статей. Оценивание результатов самостоятельной работы студентов является составным компонентом рейтинговой системы оценки учебных достижений студентов по учебной дисциплине «Введение в литературоведение». Для организации

самостоятельной работы студентам следует использовать рекомендованную литературу, поисковые электронные системы Интернета.

На аудиторных занятиях предлагается использовать такие средства промежуточного контроля, как фронтальный и индивидуальный опрос, тест, контрольная работа, подготовка письменного анализа одного из художественных произведений на выбор.

В соответствии с учебным планом направления специальности 1-21 06 01-01 «Современные иностранные языки (преподавание)» формой текущей аттестации по учебной дисциплине «Введение в литературоведение» является зачет по окончании изучения учебной дисциплины в IV семестре, который предусматривает устный ответ студента на один из вопросов по материалу, изученному на протяжении всего курса освоения учебной дисциплины.

Итоговая оценка результатов учебной деятельности студентов формируется на основе Положения о рейтинговой системе оценки учебных достижений студентов в МГЛУ, утвержденного 30.06.2013 г. № 45. Составляющими рейтинговой отметки являются следующие показатели: посещение и участие в работе на аудиторных занятиях, выполнение обязательных заданий, предусмотренных учебно-методической картой дисциплины, выполнение заданий для самостоятельной работы в соответствии с семестровыми графиками СРС, результаты промежуточного контроля знаний, отметка за ответ на вопрос на зачете. На основании всех показателей студенту выставляется оценка «зачтено»/«не зачтено»:

- «зачтено» – при ответе на вопрос студент демонстрирует достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы по учебной дисциплине, использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопрос, умение делать обобщения и обоснованные выводы, владение инструментарием учебной дисциплины, усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой по учебной дисциплине; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, самостоятельную работу на семинарских занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий;

- «не зачтено» – студент демонстрирует недостаточно полный объем знаний в рамках учебной программы по учебной дисциплине, знание лишь части основной литературы, рекомендованной учебной программой по учебной дисциплине, неадекватное использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными логическими ошибками, слабое владение инструментарием учебной дисциплины, неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой учебной дисциплины, пассивность на семинарских занятиях, низкий уровень культуры выполнения заданий.

4.3. Рекомендуемая литература

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академ. бакалавриата / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов, Н. П. Кубарева, М. Н. Сербул ; под общ. ред. В. П. Мещерякова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 381 с. – (Бакалавр. Академ. курс).
2. Введение в литературоведение : учебник для академ. бакалавриата / Л. М. Крупчанов [и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2019. – 479 с. – (Бакалавр. Академ. курс).
3. *Есин, А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – 15-е изд. – М. : ФЛИНТА, 2019. – 247 с.
4. *Судленкова, О. А.* Практикум по введению в литературоведение / О. А. Судленкова, О. Э. Судленкова, Э. В. Ломако. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : МГЛУ, 2013. – 100 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Волков, И. Ф.* Теория литературы : учеб. пособие для студентов и преподавателей / И. Ф. Волков. – М. : Просвещение, Владос, 1995. – 256 с.
2. *Зинченко, В. Г.* Система «Литература» и методы ее изучения / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе ; Нижегород. гос. лингвист. ун-т им. Н. А. Добролюбова. – Н. Новгород : НГЛУ, 1998. – 208 с.
3. *Карпов, Д. Л.* Введение в литературоведение / Д. Л. Карпов. – Ярославль : ЯрГУ, 2015. – 108 с.
4. *Маклакова, Т. Б.* Языковые средства речевой выразительности : учеб. пособие / Т. Б. Маклакова. – Иркутск : ИГЛУ, 2016. – 120 с.
5. *Николаев, А. И.* Основы литературоведения : учеб. пособие для студентов филол. спец. / А. И. Николаев [Электронный ресурс]. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с. – Режим доступа : <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>.
6. *Тамарченко, Н. Д.* Теория литературных родов и жанров : учеб. пособие для студентов / Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2011. – 256 с.
7. *Фрейденберг, О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 449 с.
8. *Хализев, В. Е.* Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 6-е изд., испр. – М. : Академия, 2013. – 432 с.
9. *Эсалнек, А. Я.* Теория литературы : учеб. пособие / А. Я. Эсалнек. – М. : ФЛИНТА, 2016. – 208 с.
10. *Эсалнек, А. Я.* Типология романа : теоретический и историко-литературный аспекты / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 156 [2] с.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – 314 [2] с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 стб.
3. Литературный энциклопедический словарь / редкол. Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров [и др.] ; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ПЕРИОДИЗАЦИЯ И КЛЮЧЕВЫЕ ФИГУРЫ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Литературный период	Хронологический период	Основные литературные направления	<u>Основные</u> литературные жанры, авторы
Античная литература (древнегреческая, древнеримская)	VIII–VII вв. до н.э. – V в. н.э.		Эпическая поэма (Гомер, Вергилий) Трагедия (Эсхил, Софокл, Еврипид) Комедия (Аристофан, Плавт) Лирика (Алкей, Сапфо, Анакреонт, Катулл)
Литература средних веков	V–XIV вв.		Героический эпос (исл. саги, англ. «Беовульф», фр. «Песнь о Роланде», исп. «Песнь о моем Сиде», нем. «Песнь о Нибелунгах») Рыцарский роман («Тристан и Изольда») Лирика трубадуров, миннезингеров, вагантов Литургическая драма (мистерия, миракль, моралите) Светский театр (фарс) Короткий сатирический рассказ (фр. фаблио, нем. шванк, ит. новелла) Животный эпос/«бестиарии»
Литература эпохи Возрождения	XIV–XVI вв.		Поэзия (Данте Алигьери, Т. Тассо, Л. Ариосто, Ф. Петрарка, У. Шекспир, Л. де Камонс, П. де Ронсар) Новелла (Дж. Боккаччо) Драма (У. Шекспир, Лопе де Вега) Роман (М. де Сервантес, Ф. Рабле)
Литература XVII в.	XVII в.	Барокко	Поэзия (Дж. Мильтон, Дж. Донн, Т. Тассо) Роман (Сирано де Бержерак, Х. Я. К. Гриммельсгаузен) Драма (П. Кальдерон де ла Барка)
		Классицизм	Трагедия (П. Корнель, Ж. Расин) Комедия (Ж. Б. Мольер) Басня (Ж. Лафонтен) Поэзия (Н. Буало, Ф. де Малерб)
Литература эпохи Просвещения	XVIII в.	Просветительский классицизм	Поэзия (А. Поуп, М. Ломоносов)
		Просветительский реализм	Роман (Д. Дефо, Дж. Свифт, Г. Филдинг, С. Ричардсон, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Л. де Монтескьё, Вольтер) Трагедия (И. В. Гёте, Ф. Шиллер) Драма (Г. Э. Лессинг, Д. Дидро, К. Гольдони) Комедия (Р. Шеридан, П. Бомарше)

		Сентиментализм	Роман (Л. Стерн, О. Голдсмит, Ж.-Ж. Руссо, И. В. Гёте) Повесть (Н. Карамзин) Поэзия (Р. Бёрнс, В. Жуковский, Э. Юнг, Т. Грей)
		Предромантизм	Готический роман (Х. Уолпол, А. Рэдклифф) Поэзия (Дж. Макферсон, Т. Чаттертон, Г. А. Бюргер)
Литература XIX в.	1790–1840 гг.	Романтизм	Сказка, рассказ (Э. Т. А. Гофман, братья Я. и В. Гримм, В. Ирвинг, Э. А. По, Л. И. Тик, Новалис) Поэзия (Дж. Г. Байрон, А. С. Пушкин, У. Блейк, У. Вордсворт, С. Т. Кольридж, Р. Саути, А. В. де Виньи, А. де Мюссе, А. Мицкевич, М. Лермонтов, П. Б. Шелли, Г. Гейне, Н. Ленау, Дж. Леопарди) Роман (В. Скотт, В. Гюго, Ж. Санд, Дж. Ф. Купер, Г. Мелвилл)
	Вторая половина XIX в.	Реализм	Роман (Стендаль, О. де Бальзак, П. Мериме, Г. Флобер, Ч. Диккенс, У. Теккерей, Ф. Достоевский, И. Тургенев, Н. Гоголь, Л. Толстой, Г. Гейне, М. Твен) Драма (А. Чехов, Г. Ибсен, В. Дунин-Марцинкевич) Рассказ (Ги де Мопассан, О. Генри, А. Чехов, П. А. де Аларкон) Поэзия (У. Уитмен, Т. Гуд, Н. Некрасов, П. Беранже, Ф. Богушевич)
		Символизм	Поэзия (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, В. Брюсов, А. Блок, К. Бальмонт, Х. Р. Хименес) Драма (М. Метерлинк)
		Импрессионизм. Эстетизм	Поэзия (К. Гамсун, Р. М. Рильке) Роман (О. Уайльд)
		Натурализм	Роман (Э. Золя, А. Доде, Дж. Лондон, Т. Драйзер, братья Э. и Ж. де Гонкуры) Драма (Г. Гауптман)
		Неоромантизм	Роман (Дж. Р. Киплинг, Э. Л. Войнич, Р. Л. Стивенсон, А. К. Дойл, Дж. Конрад)
	Литература XX в.	Первая половина XX в.	Реализм

		Модернизм	Роман (Дж. Джойс, В. Вулф, Д. Г. Лоуренс, М. Пруст, Ф. Кафка, У. Фолкнер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Э. Ионеско) Поэзия (Э. Паунд, Т. С. Элиот, Г. Стайн, Г. Аполлинер) Драма (Э. Ионеско, С. Беккет)
	Вторая половина XX в.	Реализм	Роман (Ч. П. Сноу, Г. Грин, Дж. Болдуин, Дж. Стейнбек, Дж. Апдайк, М. Дрюон, Э. Базен, Л. Арагон, Р. Мерль, Г. Бёлль, Г. Грасс, В. Шукшин, А. Солженицын, Ф. Абрамов, Я. Брыль, И. Мележ, В. Короткевич) Драма (Дж. Осборн, Э. Ленц, П. Вайс, Т. Уильямс, Э. Олби, А. Макаёнок, А. Дударев) Поэзия (А. Ахматова, Б. Пастернак, А. Гинзберг, Р. Грейвс, Т. Хьюз, Д. Томас, Н. Гилевич, Р. Бородулин, Г. Буравкин) Рассказ (В. Шукшин, Я. Брыль)
		Постмодернизм	Роман (В. Набоков, К. Воннегут, Т. Пинчон, Дж. Барт, Дж. Фаулз, С. Рушди, М. Эмис, У. Эко, Г. Г. Маркес, П. Зюскинд)

ДАТЫ ЖИЗНИ ИЗВЕСТНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ, ПОЭТОВ, ДРАМАТУРГОВ

<p>Азимов Айзек (1920–1992) Аларкон Педро Антонио де (1833–1891) Альфьери Витторио (1749–1803) Анакреонт (ок. 570 – 478 до н.э.) Андерсен Ханс Кристиан (1805–1875) Аполлинер Гийом (1880–1918) Апулей (ок. 125 – ок. 180) Арагон Луи (1897–1982) Ариосто Лудовико (1474–1533) Аристотель (384–322 до н.э.) Аристофан (ок. 445–385 до н.э.) Арним Людвиг Ахим фон (1781–1831) Архилох (2-я пол. VII в. до н.э.) Ахматова Анна Андреевна (1889–1966) Базен Эрве (1911–1996) Байрон Джордж Гордон (1788–1824) Бальзак Оноре де (1799–1850) Барбюс Анри (1873–1935) Батлер Сэмюэл (1835–1902) Батюшков Константин Николаевич (1787–1855) Беккет Сэмюэл (1906–1989) Белый Андрей (1880–1934) Беннетт Арнольд (1867–1931) Баньян Джон (1628–1688) Бехер Иоганнес Роберт (1891–1958) Бёлль Генрих (1917–1985)</p>	<p>Кортасар Хулио (1914–1984) Крапива Кондрат (1896–1991) Кретьен де Труа (ок. 1130–1191) Кристи Агата (1890–1976) Крылов Иван Андреевич (1769–1844) Купала Янка (1882–1942) Купер Джеймс Фенимор (1789–1851) Куприн Александр Иванович (1870–1938) Кэрролл Льюис (1832–1898) Ламартин Альфонс де (1790–1869) Лану Арман (1913–1983) Ларошфуко Франсуа де (1613–1680) Лафонтен Жан де (1621–1695) Леопарди Джакомо (1798–1837) Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) Лесаж Ален Рене (1668–1747) Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781) Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765) Лонгфелло Генри Уодсворт (1807–1882) Лондон Джек (1876–1916) Лопе де Вега <i>см.</i> Вега Лопе де Лоуренс Дэвид Герберт (1885–1930) Льюис Синклер (1885–1951) Макаёнок Андрей Егорович (1920–1982) Макиавелли Никколо (1469–1527) Малерб Франсуа де (1555–1628)</p>
---	---

Бёрнс Роберт (1759–1796)	Малларме Стефан (1842–1898)
Бичер-Стоу Гарриет (1811–1896)	Манн Генрих (1871–1950)
Блейк Уильям (1757–1827)	Манн Томас (1875–1955)
Блок Александр Александрович (1880–1921)	Марло Кристофер (1564–1593)
Бовуар Симона де (1908–1986)	Мартен дю Гар (1881–1958)
Богданович Максим Адамович (1891–1917)	Мелвилл Герман (1819–1891)
Богусевич Франциск Казимирович (1840–1900)	Мердок Айрис (1919–1999)
Бодлер Шарль (1821–1867)	Мередит Джордж (1828–1909)
Бокаччо Джованни (1313–1375)	Мериме Проспер (1803–1870)
Болдуин Джеймс Артур (1924–1987)	Метерлинк Морис (1862–1949)
Бомарше Пьер Огюстен (1732–1799)	Мильтон Джон (1608–1674)
Брехт Бертольд (1898–1956)	Митчелл Маргарет (1900–1949)
Бровка Петрусь (1905–1980)	Мицкевич Адам (1798–1855)
Бронте Шарлотта (1816–1855)	Мольер (1622–1673)
Бронте Эмили (1818–1848)	Монтень Мишель де (1533–1592)
Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924)	Монтескьё Шарль де (1689–1755)
Буало Никола (1636–1711)	Мопассан Ги де (1850–1893)
Будный Симон (1530–1593)	Мор Томас (1478–1535)
Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940)	Мориак Франсуа (1885–1970)
Бунин Иван Алексеевич (1870–1953)	Моэм Уильям Сомерсет (1874–1965)
Ваккенродер Вильгельм Генрих (1773–1798)	Мэнсфилд Кэтрин (1888–1923)
Валери Поль (1871–1945)	Мюссе Альфред де (1810–1857)
Вега Лопе де (1562–1635)	Набоков Владимир Владимирович (1899–1977)
Вергилий Марон Публий (70–19 до н.э.)	Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877/78)
Верлен Поль (1844–1896)	Новалис (1772–1801)
Верн Жюль (1828–1905)	Нодье Шарль (1780–1844)
Верхарн Эмиль (1855–1916)	Овидий (Публий Овидий Назон) (43 до н. э. – ок. 18 н. э.)
Вийон Франсуа (ок. 1431 – после 1463)	О. Генри (1862–1910)
Виньи Альфред Виктор де (1797–1863)	О’Кейси Шон (1880–1964)
Во Ивлин (1903–1966)	О’Коннор Фланнери (1925–1964)
Вольтер (1694–1778)	Олдингтон Ричард (1892–1962)
Вордсворт Уильям (1770–1850)	О’Нил Юджин (1888–1953)
Вулф Вирджиния (1882–1941)	Оруэлл Джордж (1903–1950)
Гамсун Кнут (1859–1952)	Осборн Джон (1929–1994)
Гарди Томас (1840–1928)	Остин Джейн (1775–1817)
Гарсия Лорка Федерико (1898–1936)	Островский Александр Николаевич (1823–1886)
Гарсия Маркес Габриель (1927–2014)	Пастернак Борис Леонидович (1890–1960)
Гаскелл Элизабет (1810–1865)	Паунд Эзра (1885–1972)
Гауптман Герхарт (1862–1946)	Перес Гальдос Бенито (1843–1920)
Гашек Ярослав (1883–1923)	Петрарка Франческо (1304–1374)
Гейне Генрих (1797–1856)	Пиндар (ок. 518 – 442 или 438 до н. э.)
Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803)	Пиранделло Луиджи (1867–1936)
Гессе Герман (1877–1962)	Платон (428 или 427–348 или 347 до н. э.)
Гёльдерлин Фридрих (1770–1843)	По Эдгар Аллан (1809–1849)
Гёте Иоганн Вольфганг фон (1749–1832)	Пристли Джон Бойнтон (1894–1984)
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852)	Пруст Марсель (1871–1922)
Голдинг Уильям (1911–1993)	Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837)
Голдсмит Оливер (1728–1774)	Рабле Франсуа (1494–1553)
Голсуорси Джон (1867–1933)	Радищев Александр Николаевич (1749–1802)
Гольдони Карло (1707–1793)	Радклиф Анна (1764–1823)
Гомер (VIII в. до н. э.?)	

<p>Гончаров Иван Александрович (1812–1891) Гораций Квинт Флакк (65–8 до н. э.) Горький Максим (1868–1936) Готорн Натаниэль (1804–1864) Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) Гоцци Карло (1720–1806) Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829) Гримм Вильгельм (1786–1859) Гримм Якоб (1785–1863) Гриммельсгаузен Ганс Якоб Кристоффель фон (ок. 1621–1676) Грин Грэм (1904–1991) Гусовский Николай (ок. 1480–1533) Гюго Виктор Мари (1802–1885) Данте Алигьери (1265–1321) Дефо Даниель (ок. 1660–1731) Джеймс Генри (1843–1916) Джойс Джеймс (1882–1941) Диккенс Чарльз (1812–1870) Доде Альфонс (1840–1897) Дойл Артур Конан (1859–1930) Донн Джон (1572–1631) Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) Дрюон Морис (1918–2009) Дунин-Марцинкевич Винцент (1808–1884) Дю Белле Жоашен (1522–1560) Дюма Александр (1802–1870) Еврипид (ок. 480–406 до н. э.) Жид Андре (1869–1951) Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) Зегерс Анна (1900–1983) Золя Эмиль (1840–1902) Зоценко Михаил Михайлович (1894–1958) Ибсен Генрик (1828–1906) Ионеско Эжен (1909–1994) Ирвинг Вашингтон (1783–1859) Кальдерон де ла Барка Педро (1600–1681) Камю Альбер (1913–1960) Капоте Трумэн (1924–1984) Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) Карпентьер Алехо (1904–1980) Катулл Гай Валерий (ок. 87 – ок. 54 до н. э.) Кафка Франц (1883–1924) Киплинг Джозеф Редьярд (1865–1936) Кирилл Туровский (ок. 1130 – ок. 1182) Китс Джон (1795–1821) Кларк Артур (1917–2008) Клопшток Фридрих Готлиб (1724–1803) Колас Якуб (1882–1956) Колдуэлл Эркин (1903–1987)</p>	<p>Расин Жан (1639–1699) Ремарк Эрих Мария (1898–1970) Рембо Артюр (1854–1891) Ричардсон Сэмюэл (1689–1761) Роб-Грийе Ален (1922–2008) Роллан Ромен (1866–1944) Ронсар Пьер де (1524–1585) Руссо Жан-Жак (1712–1778) Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889) Санд Жорж (1804–1876) Сапфо (VII–VI вв. до н. э.) Саррот Натали (1900–1999) Сартр Жан-Поль (1905–1980) Саути Роберт (1774–1843) Свифт Джонатан (1667–1745) Сервантес Сааведра Мигель де (1547–1616) Сноу Чарльз Перси (1905–1980) Софокл (ок. 496 – 406 до н. э.) Стейнбек Джон Эрнст (1902–1968) Стерн Лоренс (1713–1768) Стивенсон Роберт Льюис (1850–1894) Стриндберг Юхан Август (1849–1912) Танк Максим (1912–1995) Тассо Торквато (1544–1595) Твен Марк (1835–1910) Теккерей Уильям Мейкпис (1811–1863) Толстой Алексей Николаевич (1882/83–1945) Толстой Лев Николаевич (1828–1910) Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) Тютчев Фёдор Иванович (1803–1873) Уайлдер Торнтон (1897–1975) Уайльд Оскар (1854–1900) Уильямс Теннесси (1911–1983) Уитмен Уолт (1819–1892) Уоррен Роберт Пенн (1905–1989) Уэллс Герберт Джордж (1866–1946) Филдинг Генри (1707–1754) Фицджеральд Фрэнсис Скотт (1896–1940) Флобер Гюстав (1821–1880) Фолкнер Уильям (1897–1962) Франклин Бенджамин (1706–1790) Франс Анатолий (1844–1924) Хемингуэй Эрнест (1899–1961) Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889) Чехов Антон Павлович (1860–1904) Чосер Джеффри (1340?–1400) Шатобриан Франсуа Рене де (1768–1848) Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861)</p>
--	---

Кольридж Сэмюэл Тейлор (1772–1834) Конрад Джозеф (1857–1924) Корнель Пьер (1606–1684) Короткевич Владимир Семёнович (1930–1984)	Шекспир Уильям (1564–1616) Шелли Перси Биш (1792–1822) Шенье Андре Мари (1762–1794) Шеридан Ричард Бринсли (1751–1816) Шиллер Иоганн Фридрих (1759–1805) Шолохов Михаил Александрович (1905–1984) Шоу Джордж Бернард (1856–1950) Эзоп (VI в. до н. э.) Элиот Джордж (1819–1880) Элиот Томас Стернз (1888–1965) Эразм Роттердамский (1469–1536) Эсхил (ок. 525–456 до н. э.)
--	--

ЛАУРЕАТЫ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ

Нобелевские премии – международные премии, названные в честь их учредителя – шведского инженера-химика Альфреда Бернхарда Нобеля. Присуждаются ежегодно (с 1901 г.) за выдающиеся открытия в области физики, химии, медицины, физиологии, экономики (с 1969 г.), за создание литературных произведений, а также за деятельность по укреплению мира.

- 1901** Рене Сюлли-Прюдом (1839–1907) – *поэт* (Франция)
1902 Теодор Моммзен (1817–1903) – *историк* (Германия)
1903 Бьёрнстjerne Бьёрнсон (1832–1910) – *драматург, романист* (Норвегия)
1904 Фредерик Мистраль (1830–1914) – *поэт* (Франция)
1904 Хосе Эчегарай-и-Эйсагирре (1832–1916) – *драматург* (Испания)
1905 Генрик Сенкевич (1846–1916) – *романист* (Польша)
1906 Джозуэ Кардуччи (1835–1907) – *поэт* (Италия)
1907 Джозеф Редьярд Киплинг (1865–1936) – *поэт, романист* (Великобритания)
1908 Рудольф Эйкен (1896–1926) – *философ* (Германия)
1909 Сельма Лагерлёф (1858–1940) – *романист* (Швеция)
1910 Пауль Хейзе (1830–1914) – *поэт, романист* (Германия)
1911 Морис Метерлинк (1862–1949) – *драматург, поэт, философ* (Бельгия)
1912 Герхарт Гауптман (1862–1946) – *драматург* (Германия)
1913 Рабиндранат Тагор (1861–1941) – *поэт, драматург, романист* (Индия)
1916 Карл Густав Хейденстам (1859–1940) – *поэт, романист* (Швеция)
1917 Карл Гьеллеруп (1857–1919) – *поэт, романист, драматург* (Дания)
1917 Хенрик Понтoppiдан (1857–1943) – *романист, новеллист* (Дания)
1919 Карл Шпиттелер (1845–1924) – *поэт* (Швейцария)
1920 Кнут Гамсун (1859–1952) – *романист, поэт* (Норвегия)
1922 Хасинто Бенаvente-и-Мартинес (1866–1954) – *драматург* (Испания)
1923 Уильям Батлер Йейтс (1865–1939) – *поэт, драматург* (Ирландия)
1924 Владислав Реймонт (1867–1925) – *романист* (Польша)

- 1925** Джордж Бернард Шоу (1856–1950) – *драматург, романист* (Великобритания)
- 1926** Грация Деледда (1871–1936) – *романист* (Италия)
- 1927** Анри Бергсон (1859–1941) – *философ* (Франция)
- 1928** Сигрид Унсет (1882–1949) – *романист* (Норвегия)
- 1929** Томас Манн (1875–1955) – *романист* (Германия)
- 1930** Синклер Льюис (1885–1951) – *романист* (США)
- 1931** Эрик Аксель Карлфельдт (1864–1931) – *поэт* (Швеция)
- 1932** Джон Голсуорси (1867–1933) – *романист, драматург* (Великобритания)
- 1933** Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) – *поэт, прозаик* (Россия)
- 1934** Луиджи Пиранделло (1867–1936) – *драматург, прозаик* (Италия)
- 1936** Юджин О’Нил (1888–1953) – *драматург* (США)
- 1937** Роже Мартен дю Гар (1881–1958) – *романист* (Франция)
- 1938** Перл Бак (1892–1973) – *романист* (США)
- 1939** Франс Эмиль Силланпяя (1888–1964) – *романист* (Финляндия)
- 1944** Йоханнес Вильгельм Йенсен (1873–1950) – *романист, поэт* (Дания)
- 1945** Габриела Мистраль (1889–1957) – *поэтесса* (Чили)
- 1946** Герман Гессе (1877–1962) – *романист* (Швейцария)
- 1947** Андре Жид (1869–1951) – *поэт, романист, драматург* (Франция)
- 1948** Томас Стернз Элиот (1888–1965) – *поэт, драматург* (Великобритания)
- 1949** Уильям Фолкнер (1897–1962) – *романист, новеллист* (США)
- 1950** Бертран Рассел (1872–1970) – *философ, математик, прозаик, общественный деятель* (Великобритания)
- 1951** Пер Фабиан Лагерквист (1891–1974) – *романист* (Швеция)
- 1952** Франсуа Мориак (1885–1970) – *романист* (Франция)
- 1953** Уинстон Черчилль (1874–1965) – *политический деятель, историк, автор мемуаров* (Великобритания)
- 1954** Эрнест Хемингуэй (1899–1961) – *романист, новеллист* (США)
- 1955** Хальдоур Кильян Лакснесс (1902–1998) – *романист, драматург, поэт* (Исландия)
- 1956** Хуан Рамон Хименес (1881–1958) – *поэт* (Испания)
- 1957** Альбер Камю (1913–1960) – *романист, драматург, философ* (Франция)
- 1958** Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) – *поэт, романист* (Россия)
- 1959** Сальваторе Квазимодо (1901–1968) – *поэт* (Италия)
- 1960** Перс Сен-Жон (1887–1975) – *поэт* (Франция)
- 1961** Иво Андрич (1892–1975) – *романист* (Югославия)
- 1962** Джон Эрнст Стейнбек (1902–1968) – *романист* (США)
- 1963** Йоргос Сеферис (1900–1971) – *поэт* (Греция)
- 1964** Жан-Поль Сартр (1905–1980) – *романист, драматург, философ* (Франция)
- 1965** Михаил Александрович Шолохов (1905–1984) – *романист* (СССР)
- 1966** Нелли Закс (1891–1970) – *поэтесса, прозаик, драматург* (Германия)
- 1966** Шмуэль Йосеф Агнон (1887–1970) – *романист, поэт* (Израиль)
- 1967** Мигель Анхель Астуриас (1899–1974) – *романист* (Гватемала)
- 1968** Ясунари Кавабата (1899–1972) – *романист* (Япония)

- 1969** Сэмюэл Беккет (1906–1989) – *романист, поэт, драматург* (Франция)
- 1970** Александр Солженицын (1918–2008) – *романист, поэт, драматург* (Россия)
- 1971** Пабло Неруда (1904–1973) – *поэт* (Чили)
- 1972** Генрих Бёлль (1917–1985) – *романист* (Германия)
- 1973** Патрик Уайт (1912–1990) – *романист* (Австралия)
- 1974** Эйвинд Юнсон (1900–1976) – *романист* (Швеция)
- 1974** Харри Эдмунд Мартинсон (1904–1978) – *поэт, прозаик* (Швеция)
- 1975** Эудженио Монтале (1896–1981) – *поэт, прозаик* (Италия)
- 1976** Сол Беллоу (1915–2005) – *романист* (США)
- 1977** Висенте Алейсандре (1898–1984) – *поэт* (Испания)
- 1978** Исаак Башевис-Зингер (1902–1991) – *романист* (США)
- 1979** Одисеас Элитис (1911–1996) – *поэт* (Греция)
- 1980** Чеслав Милош (1911–2004) – *поэт, романист* (Польша)
- 1981** Элиас Канетти (1905–1994) – *романист, драматург* (Австрия)
- 1982** Габриэль Гарсиа Маркес (1927–2014) – *романист, общественный деятель* (Колумбия)
- 1983** Уильям Голдинг (1911–1993) – *романист* (Великобритания)
- 1984** Ярослав Сейферт (1901–1986) – *поэт, эссеист* (Чехословакия)
- 1985** Клод Симон (1913–2005) – *романист* (Франция)
- 1986** Воле Шойинка (р. 1934) – *поэт, романист, драматург* (Нигерия)
- 1987** Иосиф Александрович Бродский (1940–1996) – *поэт, драматург* (США)
- 1988** Нагиб Махфуз (1911–2006) – *романист, драматург* (Египет)
- 1989** Камило Хосе Села (1916–2002) – *романист* (Испания)
- 1990** Октавио Пас (1914–1998) – *поэт* (Мексика)
- 1991** Надин Гордимер (1923–2014) – *романист* (ЮАР)
- 1992** Дерек Уолкотт (1930–2017) – *поэт, драматург* (Сент-Люсия)
- 1993** Тони Моррисон (1931–2019) – *романист* (США)
- 1994** Кэндзабуро Оэ (р. 1935) – *романист* (Япония)
- 1995** Шеймас Хини (1939–2013) – *поэт, прозаик* (Ирландия)
- 1996** Вислава Шимборска (1923–2012) – *поэтесса* (Польша)
- 1997** Дарио Фо (1926–2016) – *драматург* (Италия)
- 1998** Жозе Сарамаго (1922–2010) – *романист, поэт, драматург* (Португалия)
- 1999** Гюнтер Грасс (1927–2015) – *романист* (Германия)
- 2000** Гао Синцзянь (р. 1940) – *романист, новеллист, драматург* (Китай)
- 2001** Видиадхар Сураджпрасад Найпол (1932–2018) – *писатель, эссеист* (Великобритания)
- 2002** Имре Кертес (1929–2016) – *романист, новеллист* (Венгрия)
- 2003** Джон Максвелл Кутзее (р. 1940) – *романист, эссеист, литературный критик* (ЮАР)
- 2004** Эльфрида Елинек (р. 1946) – *романист, драматург, поэтесса, литературный критик* (Австрия)
- 2005** Гарольд Пинтер (1930–2008) – *драматург, поэт, общественный деятель* (Великобритания)

- 2006** Орхан Памук (р. 1952) – *романист, общественный деятель* (Турция)
- 2007** Дорис Лессинг (1919–2013) – *романист, новеллист, драматург* (Великобритания)
- 2008** Жан-Мари Гюстав Ле Клезю (р. 1940) – *романист, эссеист, новеллист* (Франция)
- 2009** Герта Мюллер (р. 1953) – *романист, поэтесса, эссеист, общественный деятель* (Германия)
- 2010** Марио Варгас Льюса (р. 1936) – *прозаик, драматург, публицист* (Перу)
- 2011** Тумас Транстрёмер (1931–2015) – *поэт* (Швеция)
- 2012** Мо Янь (р. 1955) – *романист* (КНР)
- 2013** Элис Манро (р. 1931) – *прозаик* (Канада)
- 2014** Патрик Модино (р. 1945) – *прозаик, сценарист* (Франция)
- 2015** Светлана Александровна Алексиевич (р. 1948) – *прозаик, журналист* (Беларусь)
- 2016** Боб Дилан (р. 1941) – *прозаик, композитор, художник, киноактер* (США)
- 2017** Кадзуо Исигуро (р. 1954) – *прозаик* (Великобритания)
- 2018** Ольга Токарчук (р. 1962) – *романист, поэтесса* (Польша)
- 2019** Петер Хандке (р. 1942) – *прозаик, драматург* (Австрия)
- 2020** Луиза Глюк (р. 1943) – *поэтесса, эссеист* (США)
- 2021** Абдулразак Гурна (р. 1948) – *романист* (Великобритания)

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

В данном разделе ЭУМК представлены термины и понятия, которые могут помочь студентам в подготовке к семинарским заданиям, в выполнении заданий для самостоятельной работы, при подготовке к промежуточному и текущему контролю знаний. Выбор того или иного или иного определения был обусловлен его соответствием общей концепции ЭУМК и уровню знаний обучаемых. Словарь составлен на основе следующих печатных, электронных и сетевых источников:

1. *Акаткин, В. М.* Терминологический минимум студента-филолога / В. М. Акаткин, Н. И. Копылова [Электронный ресурс]. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2005. – 52 с. – Режим доступа : <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/akatkin-v-m/terminologicheskij-minimum-studenta-filologa>.

2. *Белокурова, С. П.* Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Паритет, 2012. – 320 с.

3. *Бубнов, С. А.* Словарь литературоведческих терминов : от значения слова к анализу текста / С. А. Бубнов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Педагогическое общество России, 2013. – 177 с.

4. *Книгин, И. А.* Словарь литературоведческих терминов / И. А. Книгин [Электронный ресурс]. – Саратов : Лицей, 2006. – 270, [1] с. – Режим доступа : https://licey.net/free/16-kritika_proizvedenii_literatury_obschie_voprosy_otnosheniya_k_literature/60-slovar_literaturovedcheskih_terminov.html.

5. Краткий словарь литературоведческих терминов : кн. для учащихся / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1985. – 208 с.

6. *Николаев, П. А.* Словарь по литературоведению / П. А. Николаев [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : <http://nature.web.ru/litera/content.html>.

7. Словарь литературоведческих терминов / Экспериментальная группа Lib-Ra ; ред. Ю. Б. Руднев [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Киев, 2001–2005. – Режим доступа : <http://www.slovar.lib.ru/dict.htm>.

АБСТРАКЦИОНИЗМ (от лат. *abstraktus* – отвлеченный) – художественное направление в искусстве XX века. Представители А. декларируют, что они не отражают действительность, а творят свою собственную «новую (вторую) реальность». Ближе к понятию Модернизм [7].

АВАНГАРДИЗМ (фр. *avant-gardisme*, от *avant-garde* – передовой отряд) – термин, применяемый для обозначения ряда течений начала XX века (кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, абстракционизм, сюрреализм и др.),

выступавших за ниспровержение устоявшихся принципов и традиций в искусстве и обновление художественного строя произведений. Приверженцы авангардистских направлений ратовали за творческое самовыражение художника, поиск нового и необычного содержания, средств выражения и форм произведения, тяготение к ассоциативному мышлению. Авангардизм возник во Франции, затем распространился в Германии, Италии, России и других странах. Яркими представителями русского литературного авангарда начала XX века являются Велимир Хлебников, В. В. Маяковский, А. Кручёных, Даниил Хармс. Авангардисты значительно обогатили язык искусства, предложили широкий спектр новых идей. Появившиеся во второй половине XX века новые течения («новый роман» (Н. Саррот, М. Бютор, К. Симон), концептуализм (Ян Сатуновский, Д. А. Пригов, В. Н. Некрасов, В. В. Сорокин, Л. С. Рубинштейн и другие) оживили авангардистские тенденции [3, с. 5].

АЛЛЮЗИЯ (от лат. *allusio* – намек, шутка) – отсылка к широко известному высказыванию, конкретному факту литературной, исторической, общественно-политической жизни, к тому или иному словесно-художественному тексту [4].

АНТИУТОПИЯ – жанр, представляющий собой критическое, нередко пародийное описание общества – своеобразную антитезу социальной утопии. <...> При этом если в жанре традиционной утопии происходит воображаемое обращение авторов к прошлому и настоящему, то А. всегда обращена в будущее. В А. мир, выстроенный на тех же началах, что и мир утопии, дан изнутри, через чувства его единичного обитателя, испытывающего на себе, своей частной судьбе законы идеального общества. <...> А. – это попытка проникнуть внутрь утопической теории, не столько проверка утопии на ее осуществимость (авторами А. никогда не ставится под сомнение возможность «технического осуществления» идеала), сколько проверка на «нравственность». В А. используется особый тип художественности: в отличие от утопии, в ней есть романский конфликт. Исследование этого конфликта и позволяет автору выразить свое отношение к происходящему в изображаемом мире. Крупнейшими А. XX в. являются романы Е. И. Замятина «Мы» (1920), О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932), Дж. Оруэлла «1984» (1949) [2, с. 21–22].

АРХАИЗМ – слово, устаревшее по своему лексическому значению или грамматической форме. А. используются для передачи исторического колорита эпохи, а также для художественной выразительности речи автора и героя: они, как правило, придают ей торжественность. <...> Иногда А. вводятся в произведение с юмористической или сатирической целью. Напр., А. С. Пушкин в поэме «Гавриилиада» создает сатирический образ святого Гавриила, сочетая А. («преклонил», «восстал», «рек») со сниженными словами и выражениями («хватил в висок», «ударил прямо в зубы») [1].

АРХЕТИП – в современном литературоведении: первообраз, модель мира и человеческих отношений, как бы бессознательно «дремлющая» в коллективной памяти человечества, восходящая к его единым первобытным представлениям (напр., старость – мудрость; материнство – защита). А. проявляет себя в отдельных мотивах или в сюжете произведения в целом. Архетипичны образы и мотивы фольклора народов мира. Сознательная или бессознательная трансформированная (измененная) архетипичность присуща творчеству отдельных писателей. Ее вскрытие при анализе усиливает восприятие художественного образа во всем его новаторском своеобразии, остро ощущаемом как бы «на фоне» его вечной (архетипической) сути. Напр., мотив превращения человека злой силой в какое-либо иное существо (присущий разным фольклорным системам) в литературе подчеркивает трагизм и хрупкость человеческой судьбы (Ф. Кафка. «Превращение») [1].

БЕЛЫЙ СТИХ – силлабо-тонический нерифмованный стих. Б. С. особенно распространен в стихотворной драматургии (чаще пятистопный ямб), т. к. удобен для передачи разговорных интонаций. <...> В лирике Б. С. встречается, но реже. См.: «Вновь я посетил...» А. С. Пушкина, «Слышу ли голос твой...» М. Ю. Лермонтова [1].

ВАРВАРИЗМ (от лат. *barbaris* – чужеземный) – слово или выражение, заимствованное из чужого языка. Слова и словосочетания, взятые из французского языка, называются *галлицизмами*, из немецкого – *германизмами*, из польского – *полонизмами*, из греческого – *грецизмами* и т. д. Намеренное смешение двух языков (так называемая макароническая речь) используется в пародийно-сатирических целях, например в «Манифесте барона фон Врангеля» (1920) Д. Бедного [5, с. 19].

ВОЛЬНЫЙ СТИХ – форма силлабо-тонического стихосложения, где в каждой строке самые различные количества стоп. Это, как правило, ямбические стихи. Они характерны для басенного творчества (И. А. Крылов) и для стихотворной драмы («Горе от ума» А. С. Грибоедова). Другие размеры в силлабо-тоническом стихе вольного свойства чрезвычайно редки [6].

ВУЛЬГАРИЗМ (от лат. *vulgaris* – грубый, простой) – неправильное или грубое слово, выражение, не принятое в литературной речи. В словесно-художественных произведениях различных жанров вульгаризмы применяются с разными целями (стилизация, указание на принадлежность конкретного лица к определенной социальной среде, подчеркивание уровня культуры и др.) в прямой речи персонажей. Реже вульгаризмы встречаются в авторской речи, хотя в прозе и поэзии андеграунда, постмодернизма и других течений новейшей русской литературы им принадлежит весьма заметное место [4].

ГРОТЕСК – предельное преувеличение, придающее образу фантастический характер. Г. предполагает внутреннее взаимодействие контрастных начал: реального и фантастического; трагического и комического; саркастического и юмористического. Г. всегда резко нарушает границы правдоподобия, придает изображению условные, причудливые, странные формы. Напр., чиновничество одного из гоголевских героев так велико, что он преклоняется перед своим собственным носом, оторвавшимся от его лица и ставшим чиновником выше его по рангу («Нос»). Широко пользовались Г. М. Е. Салтыков-Щедрин, В. В. Маяковский и др. [1].

ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – одно из средств создания художественного образа, которое помогает представить изображаемую автором картину, предмет или характер в неповторимой индивидуальности. Д. х. может воспроизводить черты внешности, одежды, обстановки или переживания. Например, Марк Твен в «Приключениях Тома Сойера» упоминает, как перед дракой Том «пальцем босой ноги провел в пыли черту перед мальчиком, одетым в башмаки даже в будничные день». Д. х. заставляет задуматься, понять разницу в социальном положении героев, в образе их жизни [5, с. 34].

ДЕТЕКТИВ (от англ. *detective* – сыщик) – художественное произведение с особым типом сюжета, связанным с раскрытием загадочных преступлений, противостоянием добра и зла, где, как правило, добро побеждает зло. Для детектива как жанра характерны следующие основные ограничительные признаки: 1) наличие тайны преступления (чаще всего убийства); 2) моральное и физическое столкновение на этой почве сыщика-профессионала или сыщика-любителя и преступника; 3) процесс расследования, при котором проверяются и отрабатываются различные версии случившегося, испытанию подвергаются разные подозреваемые и сам ведущий расследование; 4) установление личности преступника; 5) восстановление всех обстоятельств преступления. Данный литературный жанр имеет уже длительную историю в европейской литературе. Его зачинателем считается американский писатель Эдгар Алан По, который в новелле «Убийство на улице Морг» (1841) впервые вывел образ сыщика-любителя, наделенного выдающимися способностями к логическому анализу [4].

ДИАЛЕКТИЗМ – нелитературное слово или выражение, характерное для речи людей, живущих в определенной местности (на Севере, на Юге, в к-л. области). Д., как правило, имеют соответствия в литературном языке. <...> Писатели обращаются к Д. с целью создать убедительный, реалистический образ героя. В русской литературе широко использовали Д. Н. А. Некрасов, Н. С. Лесков, М. А. Шолохов, А. Т. Твардовский и др. Д. отчасти способны выполнять функцию исторического колорита (В. М. Шукшин. «Я пришел дать вам волю...») [1].

ДРАМА «МЕЩАНСКАЯ» – драма английского происхождения начала 18 века, возникла как литературно-художественная реакция на господство пьес об аристократии, о «власть имущих». Ее авторы объявили главными добродетелями прочную семью, быт с элементарными требованиями, благородное отцовство и материнство, вообще – простую, без больших общественных и материальных претензий жизнь. Позднее под пером больших художников мещанская драма становилась своеобразным эстетическим «знаком» демократизации словесного искусства, что проявилось в речах персонажей <...>. В европейской литературе мещанская драма обрела довольно крупных авторов: П. Бомарше, Д. Дидро. В России тогда были популярны драматурги, представляющие данный жанр, но в большую национальную литературу они не вошли (П. Плавильщиков, В. Лукин). Время демократической драматургии придет позднее [6].

ЖАРГОН (фр. *jargon*) – социальный диалект, характеризующийся специфической лексикой и фразеологией и не обладающий собственной фонетической и грамматической системой («баскет» – баскетбол, «крутой» – модный, деловой). Жаргон является принадлежностью социальных и профессиональных групп: школьников, студентов, военнослужащих, компьютерщиков и других. Впервые возник социальный жаргон в XVIII веке в дворянской среде («салонный» жаргон). Слова и выражения жаргонной речи, используемые в литературном языке, называются жаргонизмами. В художественной литературе жаргонизмы используются для речевой характеристики героев [3, с. 43].

ИДИОМА (от греч. *idioma* – особенность, своеобразие) – выражение, свойственное одному определенному языку и неперебиваемое дословно на другой язык: «сесть в галошу», «бить баклуши», «дело в шляпе», «кричать на всю Ивановскую», «коломенская верста». Обычно значение такого выражения не складывается из значений входящих в него слов. Присущая идиоме образность повышает экспрессивность речи. Идиома чаще всего употребляется в разговорном стиле, а также в публицистической и художественной литературе. Например: «Охотники – *горе луковое*» («Охота жить», В. М. Шукшин) [3, с. 47].

ИМАЖИНИЗМ (от англ. и фр. *image* – образ) – литературно-художественное течение в России, возникшее на рубеже 1920-х годов на основе эстетических и творческих исканий авангардистских направлений русской поэзии начала XX столетия. Название восходит к *имажизму* – авангардистской школе в англоязычной поэзии 1910-х годов. Имажинисты исходили из представления о том, что литературное творчество должно сводиться к созданию образов, каждый из которых имеет самостоятельное значение и не требует смыслового единства с другими образами в отдельно взятом произведении, пристальное внимание обращая на «игру» ритмов. <...> Творческое объединение имажинистов просуществовало недолго. В 1924 году С. А. Есенин и

И. В. Грузинов напечатали открытое письмо в газете «Правда» с заявлением о роспуске группы [4].

ИМПРЕССИОНИЗМ (фр. *impressionisme*, от *impression* – впечатление) – одно из направлений в искусстве последней трети XIX – начала XX века. Определение носит междисциплинарный характер. Главными признаками импрессионистического стиля являются отсутствие четко заданной формы и попытка-стремление передать изображаемый предмет в отрывочных штрихах, фиксирующих между тем каждое мгновенное впечатление о нем. Это придавало слову особую яркость и содержательную неожиданность. Импрессионистическое изображение окружающей действительности и человеческих переживаний происходит только на уровне стиля и тем самым как бы отстраняет автора от постановки и решения социальных и нравственно-эстетических вопросов. В этом смысле импрессионизм характерен не только для лирики и эпоса, но и для драмы [4].

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ – термин, введенный в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой (р. 1941) для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. <...> Подобно тому как семиотика – наука об общих свойствах знаковых систем – формировалась путем распространения на них результатов изучения естественного языка, теория интертекстуальности складывалась главным образом в ходе исследования интертекстуальных связей в художественной литературе. Однако в действительности сферы ее бытования много шире. Во-первых, она присуща всем словесным жанрам, а не только изящной словесности. Во-вторых, интертекстуальность имеет место не только в текстах в узком смысле, т. е. словесных (вербальных), но и в текстах, построенных средствами иных, нежели естественный язык, знаковых систем. Интертекстуальные связи устанавливаются между произведениями изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, кинематографа. <...> Можно говорить о визуальной и звуковой интертекстуальности <...>; отнюдь не редкость музыкальные, изобразительные, сюжетные, балетные и прочие цитаты и аллюзии и т. д. [7].

ИРОНИЯ (от греч. *eironia* – притворство, насмешка). 1. Отрицательная оценка предмета или явления через его осмеяние. Комический эффект в ироническом высказывании достигается тем, что истинный смысл события замаскирован. При И. мы высказываем прямо противоположное тому, что подразумевается, например: «Откуда, умная, бредешь ты, голова?» (И. А. Крылов). Видимое восхваление означает здесь как раз обратное – насмешку над ослом. 2. В литературном произведении И. может иметь и более широкий и более значительный смысл: она придает художественному изображению особую окраску, своеобразно раскрывая неудовлетворенность автора окружающим

миром. В этом случае И. – уже не просто оборот речи (троп), а художественный принцип, из которого исходит писатель при изображении жизни. Цель И. – не смешить, не развлекать, а, напротив, подчеркнуть всю серьезность, порой даже трагичность положений и ситуаций. Насмешка создается тем, что обнажается нелепость происходящего [5, с. 51].

«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА» («ЧИСТОЕ ИСКУССТВО») – теория, в основе которой лежит утверждение независимости художественного творчества от общества, отказ от социально-гражданской тематики, провозглашение самодостаточности искусства, противопоставление возвышенности и совершенства классических (античных) художественных форм несовершенству окружающей действительности. Получила широкое распространение в России в 60–80 гг. XIX в. Теоретиками «И. д. и.» были В. П. Боткин, А. В. Дружинин, сторонниками – А. Н. Майков, А. А. Фет, Н. В. Щербина [2, с. 61].

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ШКОЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. Иногда ее именуют культурно-исторической школой. Она возникла в 30–40-е годы 19 века, ее основоположником и главным теоретиком был И. Тэн. <...> Главным достоинством этой школы были поиски объяснения явлений искусства крупными историческими факторами, а не случайными личными фантазиями художника. <...> В России данный метод превратился в теорию, согласно которой литература – продукт всей общественной жизни народа. Эта школа в русском варианте была, по словам крупного ученого А. Н. Пыпина, «общественно-исторической». Другим выдающимся сторонником данной школы был Н. С. Тихонравов. Крупнейшие историки древнейшего и новейшего периодов русской литературы, опираясь на многочисленные источники, интерпретировали литературу как часть общественной истории [6].

КОМЕДИЯ «ВЫСОКАЯ». Она расцвела в эпоху классицизма. <...> Слова «смех», «комическое» обычно в подобных случаях сопровождались словом «благородный», образцовыми в этом смысле были почти все комедии Шекспира, которые, собственно, и подготовили возвышенную эстетику драматургии эпохи классицизма. «Двенадцатая ночь» и «Укрощение строптивой» Шекспира, ничуть не лишаясь жанровых признаков комедии, вместе с тем утверждали принципы человеческого благородства и высокой интеллектуальности. Неожиданно «высокая» комедия возродилась в 20 веке именно в советское время. <...> Здесь можно с определенной долей условности отнести к виду «высокой» комедии пьесы, где присутствуют патетические нотки, а также вполне романтические элементы (комедия В. Розова «Неравный бой», «Римская комедия («Дион») Л. Зорина, трагифарс и трагикомедия «История с метранпажем», «Старший сын» В. Вампилова) [6].

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ, КОМЕДИЯ МАСОК (16–18 вв.) – разновидность итальянского народного театра. Как правило, актеры играли в масках, которые повторялись в других спектаклях. Актеры говорили на разных языках и высмеивали дворян и купцов. Среди известных авторов – Локателли, Скала; влияние этого жанра испытал Мольер [6].

КОМЕДИЯ «ПЛАЩА И ШПАГИ» (17 в.) – испанская комедия с сюжетами из рыцарской жизни (Кальдерон, Лопе де Вега) [6].

ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ – особая форма авторской речи, слово автора-повествователя, выпадающее из общего сюжетного описания событий для их «субъективного» комментирования и оценки «по поводу», чаще всего прямо не связанному с действием произведения. Этот композиционно-стилистический прием широко применяется в поэзии, нередко встречается и в художественной прозе. Лирические отступления позволяют автору в открытой форме высказывать собственные суждения по различным вопросам, вовсе не обязательно имеющим прямое отношение к центральной теме. Таковыми, например, являются лирические отступления в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, «Тамбовской казначейше» М. Ю. Лермонтова, «Мертвых душах» Н. В. Гоголя [4].

ЛИТОТА – художественное преуменьшение реальных свойств предмета или явления до такой степени, какой в действительности они обладать не могут. Напр.: коляска Чичикова «легка, как перышко» (Н. В. Гоголь. «Мертвые души»). Преуменьшаться могут самые разные свойства: размер, толщина, расстояние, время и др. Л. повышает выразительность художественной речи [1].

МЕТОД БИОГРАФИЧЕСКИЙ. Странники данного метода полагали, что основным фактором, определяющим содержание и стиль литературного текста, является биография писателя. В особенностях его культурного образования, социального опыта, служебного положения они видели источники всего того, что составляло пафос и сюжеты словесного искусства. Наиболее крупной фигурой в этом направлении был французский литературовед Ш. О. Сент-Бёв. У него было много последователей в европейской науке [6].

МЕТР (от греч. *metron* – мера) – стихотворный размер. В узком смысле – тот принцип, на котором основан ритмический строй стиха. В античном стихосложении таким принципом метра была долгота слога, в русском силлабическом стихе – равное количество слогов, в силлабо-тоническом стихе – правильное чередование ударных и безударных слогов [5, с. 84].

МИСТИФИКАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ – текст или фрагмент текста, автор которого приписывает его создание подставному вымышленному или реальному лицу. <...> Мистификация обязательно предполагает стилизацию,

подражание языку конкретного писателя или стилю эпохи. Таким образом, литературная мистификация – удобная форма и для эксперимента в области стиля, и для наследования стилевой традиции. Выделяются три группы подставного авторства: 1) имитирующие древние памятники, имя автора которых не сохранилось или не было названо; 2) приписанные историческим или легендарным лицам <...>; 3) переадресованные вымышленным авторам – «покойным» («Повести покойного Ивана Петровича Белкина» А. С. Пушкина) или «здравствующим» (Черубина де Габриак). Вымышленный автор снабжается жизнеописанием, а действительный автор может выступать в роли его издателя, а также душеприказчика. Цель литературной мистификации заключается в эстетическом или жизненном и творческом эксперименте [4].

МИФ (от греч. *mythos* – предание) – древнейшее сказание, представляющее собой художественное повествование о важных природных, физиологических, социальных явлениях, происхождении мира, загадке рождения человека и человечества, подвигах богов, царей и героев, об их победных сражениях и горьких поражениях. Главной особенностью мифа является тесная слитность в нем различных элементов – художественного и логически обусловленного, повествовательного и ритуального. Мифологическое авторство характеризуется неосознанностью творческого процесса, поэтому мифы – создания коллективного и бессознательного народного творчества [4].

МОТИВ (от лат. *motio* – движение) – устойчивый смысловой элемент художественного текста, повторяющийся в фольклорных (здесь мотив означает простейшую повествовательную единицу) и литературно-художественных произведениях. <...> Мотив может рассматриваться в контексте всего творчества одного или нескольких писателей, какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи, а также отдельного прозаического, лирического или драматического произведения, в котором воплощается в главных темах, символах, сюжетных ситуациях, образах. Более, чем другие элементы художественной формы, мотив соотносится с миром авторских мыслей и чувств, однако лишь в выявлении устойчивости и индивидуальности смыслового наполнения он обретает свое художественное значение и нравственно-эстетическую ценность. Нередко мотив содержит в себе отчетливые элементы символизации (дорога у Н. В. Гоголя, сад у А. П. Чехова, метель у А. С. Пушкина и русских символистов, карточная игра в отечественной литературе XIX века) [4].

НЕОЛОГИЗМ (от греч. *neos* – новый и *logos* – слово) – вновь образовавшееся в языке слово или словосочетание, созданное для обозначения нового предмета или явления, напр., «компьютерный вирус». Писатели же создают свои индивидуальные Н. с целью усиления образности и эмоциональности художественной речи, особенно поэтической. Напр., поэт так передает свое впечатление от умолкнувшей городской улицы: «...приземистые зданья

Оцерквенели, как вчерашний день» (Л. Мартынов. «Новый Арбат»). Н. можно найти у многих писателей XIX и XX вв. Некоторые из них, очень точно выражая к.-л. чувство или явление, навсегда вошли в состав русского языка: «промышленность», «явление» (Н. М. Карамзин); «славянофил» (К. Н. Батюшков); «охотиться» (Н. М. Загоскин); «стусшеваться» (Ф. М. Достоевский) [1].

НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ – особый прием повествования, форма передачи чужой речи, сочетающая в себе элементы прямой и косвенной речи. Этот прием широко распространен в прозе XX – начала XXI века, но истоки его обнаруживаются уже в начале XIX столетия. <...>. В несобственно-прямой речи эмоциональная окраска, характерная для прямой речи, передается не от имени литературного героя, а от имени автора, рассказчика, который в этом случае выражает мысли и чувства своего персонажа, сплавляет воедино его речь со своей речью. Таким образом воспроизводится «внутренняя речь» героя, его размышления, настроения (и в этом плане «говорит» он), но выступает за него автор. Поэтому объективная оценка событий совмещается с преломлением их сквозь призму восприятия персонажа. Характерным типом несобственно-прямой речи является форма вопросительных и восклицательных предложений. Например: «Что удерживало его? Робость, гордость или кокетство хитрого волокиты? Это было для нее загадкой» (А. С. Пушкин) [4].

ОПИСАНИЕ – функционально-смысловой тип речи: словесное изображение предмета или явления путем перечисления его характерных (постоянных или одновременно присутствующих) признаков, свойств, как правило, присущих предмету или явлению одновременно. Ведущую роль здесь играют прилагательные и причастия, обеспечивающие выразительность О. и наглядно представляющие предмет (место, состояние человека, природы и т. п.) <...>. Выделяют статическое О., которое прерывает развитие действия, и динамическое О., как правило, небольшое по объему и не приостанавливающее действия, так само включено в событие. О. используется при создании портрета, пейзажа, изображении интерьера, события и т. д. Вплетаясь в авторскую речь, оно выполняет многообразные стилистические функции. Так, О. природы зачастую рисует атмосферу действия, помогает осмыслить состояние персонажа, может гармонизировать с внутренним миром героя или диссонировать с ним. В публицистике О. вводит в обстановку действия, делает читателя очевидцем происходящего и нередко дается через восприятие автора [2, с. 108].

ПАРОДИЯ (от греч. *parodia* – перепев, противопеснь) – произведение, подражающее другому произведению, автору или течению с целью их осмеяния. П. состоит в «передразнивании», переворачивании оригинала, сведении его «высокого», серьезного образного языка в низкий, смешной план. Знаменитая и значительнейшая П. в мировой литературе – «Дон Кихот», в

котором Сервантес использовал гениально простой способ осмеяния рыцарских романов и идеалов своей эпохи через приземление их героики: в его книге место юного знатного рыцаря занял старый хундородный и чудаковатый Дон Кихот, роль Прекрасной Дамы выпала на долю простой скотницы Альдонсы Лоренсо, нареченной Дульсинеей Тобосской, боевого коня заменил немощный Росинант (кляча) и т. д. В русской литературе мастерами П. были И. Крылов, А. Пушкин, М. Салтыков-Щедрин, Д. Минаев. В советское время в жанре П. прославились А. Архангельский, Эмиль Кроткий и др. [5, с. 101].

ПАСТОРАЛЬ (от лат. *pastoralis* – пастушеский) – жанр античной пастушеской поэзии, воспроизводящий мирную безоблачную жизнь пастухов, земледельцев, рыбаков. Основными жанровыми формами пасторали в европейской литературе стали эклога, элегия, драма, роман, а пасторальные мотивы встречаются во многих произведениях мировой литературы разных эпох. Среди обращавшихся к пасторали русских поэтов – А. П. Сумароков, М. М. Херасков, И. Ф. Богданович, В. В. Капнист [4].

ПОВЕСТВОВАНИЕ – 1. Речь персонифицированного рассказчика или авторская речь (за исключением прямой речи персонажей – монологов и диалогов) в произведении. 2. Речевая форма эпоса: рассказ о событиях, происходящих во внешнем по отношению к повествователю мире. П. включает в себя изображение действий и событий, а также описания, рассуждения, характеристики и несобственно-прямую речь персонажей. 3. Функционально-смысловой тип речи: рассказ, сообщение о каком-либо событии, протекающем во времени, о последовательности действий, событий. В П. как типе речи обычно можно определить место и время действия, действующее лицо, хронологическую последовательность происходящего и т. п. Ведущую роль здесь играют глагольные формы, обеспечивающие развертывание П. и наглядно представляющие действия персонажей или протекание явления во времени и пространстве <...> [2, с. 123–124].

ПОДТЕКСТ – невысказанное прямо в тексте, но как бы вытекающее из отдельных реплик, деталей и пр. отношение автора к действующим лицам, их взаимоотношениям, сюжетным ситуациям. П. подготавливает читателя к дальнейшему развитию действия, к острым, поворотным моментам сюжета. Именно благодаря П. развязка, какой бы неожиданной она ни казалась, всегда художественно обусловлена, правдива. Особенно характерен П. для психологической новеллы, психологического романа, психологической драмы (Л. Толстого, А. Чехова, Г. Ибсена, Т. Манна, Э. Хемингуэя). <...> Говоря о средствах объемного, зримого изображения, Хемингуэй сравнивал содержание произведения с айсбергом, который «только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды». Большая часть его, скрытая под водой, – П., и именно это, по словам писателя, создает «величавость движения айсберга» [5, с. 111–112].

«ПОТОК СОЗНАНИЯ» – в литературе модернизма XX в. стиль, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса. Понятие П. с. принадлежит американскому философу, одному из основателей прагматизма Уильяму Джеймсу. Он считал, что сознание подобно потоку или ручью, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо переплетаются подобно тому, как это происходит в сновидении. П. с. представляет собой форму, имитирующую устную речь, внутренний монолог [7].

ПРОСТОРЕЧИЕ – слово или выражение, представляющее собой искажение литературной нормы по причине неграмотности. Напр., «ложить» вместо «класть»; «ляж» вместо «ляг». В художественной литературе П. используются как краткий и выразительнейший прием создания образа. Напр., А. П. Чехов одним словом, принадлежащим гимназистке, передает ее примитивность, духовную ограниченность: «Я прочла много книг и между прочим Мещерского, Майкова, Дюму, <...> Тургенева и Ломоносова» («Каникулярные работы институтки Наденьки N») [1].

ПРОТОТИП (от греч. *prototypon* – прообраз) – реальное лицо, послужившее автору прообразом для создания литературного персонажа. Характер использования прототипа художником слова прежде всего зависит от направления, жанра, творческой индивидуальности писателя. Обращение к прототипу наиболее важно в автобиографических сочинениях («Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого, «Былое и думы» А. И. Герцена) и в автопсихологической лирике, где в качестве прототипа лирического героя выступает сам поэт. Литературный персонаж, совмещающий в себе отдельные черты разных лиц, может иметь несколько прототипов (так создан образ Грушницкого в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова), но чаще автор при создании образа опирается на одно известное ему лицо (Базаров в «Отцах и детях» И. С. Тургенева) [4].

РАЗМЕР СТИХОТВОРНЫЙ – форма стихотворного ритма, выдержанная в стихотворном произведении или его отрывке. В силлабо-тоническом стихосложении размер определяется числом стоп, т. е. слогов, содержащих ритмические ударения, количеством и местом расположения ударения в стихотворных строках (стихах). Повторяющиеся группы (стопы) из одного ударного и одного-двух безударных слогов с одинаковой последовательностью их расположения определяют стихотворный размер [3, с. 111].

РАССУЖДЕНИЕ – функционально-смысловой тип речи: изложение, развитие и подтверждение какой-либо мысли. Р. обычно рассматривает причинно-следственную связь событий или явлений, оценивает их, передает представление о них и т. п. Например: «Час от часу не легче... К чему

послужило мне то, что почти в утробе матери я был уже гвардии сержантом! Куда это меня завело?» (А. С. Пушкин). Как правило, в структуре Р. выделяются три части: тезис, доказательство и вывод. Р. используется в авторских отступлениях, объясняющих психологию и поведение персонажей, при выражении морально-нравственной позиции, оценки изображаемого и др. [2, с. 140–141].

РЕТРОСПЕКЦИЯ (от лат. *retro* – обратно, назад и *spectare* – смотреть, созерцать) – художественный прием: обзор событий прошлого, обращение к прошлому персонажей (например, 11, финальная, глава «Мертвых душ» Н. В. Гоголя содержит рассказ о прошлом главного героя поэмы Чичикова) [2, с. 144].

РИТМ – процесс регулярных повторов тех или иных явлений. Р. стихотворный создается регулярным повторением различных стихотворных единиц, напр., стопы (в силлабо-тоническом стихосложении), стиха, рифмы, строфы и др. Р. есть и в художественной прозе, однако принципы его организации иные (ритм прозы основывается на относительной соизмеримости интонации в синтагмах и, кроме того, имеет не постоянный, а переменный, изменчивый характер) [1].

РИТОРИЧЕСКОЕ ОБРАЩЕНИЕ – фигура; обращение, носящее условный характер, имеющее чисто эмоциональную цель. Р. О. может относиться к людям, неодушевленным предметам или явлениям природы.

О Волга!.. колыбель моя!

Любил ли кто тебя, как я?

(Н. А. Некрасов. «На Волге») [1].

РИФМА – повтор звуков и интонации, связывающих окончания двух и более строк. Р. делит стихотворный текст на отдельные стихи, организует его в строфы, усиливает эмоциональную выразительность поэзии. Различают рифму: 1. ТОЧНУЮ и НЕТОЧНУЮ (по количеству совпадающих звуков: «Евгений – гений», «обошел – хорошо»).

2. СМЕЖНУЮ (стихи рифмуются попарно); ПЕРЕКРЁСТНУЮ (рифмуются между собой четные и нечетные стихи); ОХВАТНУЮ (рифмуются 1 и 4, 2 и 3 стихи). Эти виды рифм выделяются по взаимному расположению в строфе. Все эти виды рифмовки представлены в онегинской строфе.

3. Различают РИФМУ МУЖСКУЮ (с ударением на последнем слоге слова «обошел – хорошо»), ЖЕНСКУЮ (с ударением на предпоследнем слоге: «Евгений – гений»), ДАКТИЛИЧЕСКУЮ (с ударением на третьем слоге от конца: «назначенный – схваченный»). Эти виды рифм выделяются по характеру интонации, создаваемой последним ударением в строке. Интонация М. Р. энергичная, Ж. Р. и особенно Д. Р. – плавная [1].

САТИРА – бичующий, обличающий смех произведения, направленный на несостоятельность тех или иных негативных общественных явлений. С. отрицает высмеиваемое явление не в частностях, а в целом, в самой его сути. С. предполагает высокий идеал писателя. Ей свойственны особые приемы создания типического образа (гипербола, гротеск, фантастика и др.). С. может или составлять основу всего произведения («Мертвые души» Н. В. Гоголя), или выступать в качестве отдельных сатирических мотивов в произведениях, в целом не являющихся сатирическими. С. разнообразна в жанровом проявлении. К собственно сатирическим жанрам относятся басня, эпиграмма, памфлет, фельетон. С. находит выражение в сатирическом романе, сатирической комедии и т. п., а также в различных пародиях. Великие сатирики русской литературы XIX в. – Н. В. Гоголь и М. Е. Салтыков-Щедрин. В литературе XX в. С. занимает большое место в творчестве В. В. Маяковского, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Зощенко, С. Черного и др. [1].

СИМВОЛИЗМ – литературное течение конца XIX – начала XX вв. В русской литературе с С. связаны имена Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, В. Иванова, А. Белого и др. С. – явление сложное и разнообразное, но в целом для его художественных принципов характерны субъективизм и эстетизм. Предметом познания и отражения литературы символисты считали скрываемое за внешними формами реальной действительности незримое бытие, которое понималось ими как высшее организующее духовное начало мира. Художник в трактовке С. – выразитель этого мира, а символ – способ его выражения, охватывающий всю структуру произведения от звука до слова и образа, которые мыслятся как бесконечно многозначные. Крайние проявления такого понимания творчества нередко вели к бессодержательности и формализму. В целом же С. свойственно стремление к духовной красоте, идеалу (хотя и иллюзорному, мистическому), напр., в «Стихах о прекрасной Даме» А. Блока. Наличие позитивного идеала существенно отличает С. от декадентства (искусства крайнего неверия и пессимизма). Наибольшее развитие С. получил в русской поэзии начала XX в. В сложной форме, опосредованно С. отражает трагический разрыв личности и общества, бескомпромиссное отрицание бездуховности последнего [1].

СКАЗ – форма повествования от первого лица с ярко выраженной установкой на устность, разговорность речи (как в интонации, так и в лексике, и в фонетике). С. стилизует речь не отдельного человека, а типического представителя определенной общественно-исторической, этнографической или др. среды. С. часто использовали Н. В. Гоголь («Вечера на хуторе близ Диканьки»), Н. С. Лесков («Левша»), М. Зощенко («Баня») [1].

СЛАВЯНИЗМЫ – слова или словосочетания старославянского и церковнославянского языка, вошедшие в контекст современной русской речи с целью придания стилю величественности и торжественности:

*«Встань, пророк, и виждь и внемли,
Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей»
(«Пророк», А. С. Пушкин).*

Также славянизмы создают колорит эпохи, характеризуют речь героев. Например, в романах «Пётр Первый» А. Н. Толстого, «Степан Разин» А. П. Чапыгина и др. [3, с. 130–131].

СТИЛИЗАЦИЯ – художественная имитация стиля другого произведения или автора, носит, как правило, иронический характер, преследует пародийные цели. Иногда стилизация преследует широкие литературные обобщения и способствует целям сопоставления разных национальных литератур (например, «Песни западных славян» А. Пушкина) [6].

СТОПА («калька» с греч. или лат. – *нога, стопа, ступня; ступень; степень*) – основная единица стиха в силлабо-тоническом стихосложении, представляющая собой группу слогов, состоящую из одного ударного или двух или нескольких безударных; их повторение определяет размер стиха; в конце строки (стиха) стопа нередко остается неполной. По количеству слогов стопа делится на дву-, трех- и четырехсложную. Принято различать стопы двусложные (хореическая, где ударный слог предшествует безударному, и ямбическая, где ударный следует за безударным); трехсложные (дактилическая, где ударным является первый из трех слогов, амфибрахическая, где ударным является второй из трех слогов, и анапестическая, где ударным является третий слог) и т. д. Двусложные и трехсложные стопы являются наиболее употребительными в русском стихе. Именно стопа служит важнейшим компонентом при анализе внутрисклонового построения стиха [4].

СТРОФА – повторяющаяся на протяжении стихотворного произведения группа стихов, объединенных общей мыслью и рифмовкой. С. усиливает ритмичность стихотворного текста, придает ему композиционную стройность. Русское стихосложение богато разнообразными строфами (см., напр., двустишие, четверостишие, октава, онегинская строфа). Стихотворное произведение, не сгруппированное в С., называется астрофическим (напр., «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина) [1].

СТРУКТУРАЛИЗМ в литературоведении, изучающий словесное искусство как такую систему, элементы которой способны к интеграции и трансформации, возник под влиянием смежных дисциплин (в первую очередь лингвистики, семиотики, логики, этнологии) и за счет переосмысления наследия русского ОПОЯЗа, феноменологической эстетики и пр. В период 30-х (Пражский лингвистический кружок) – нач. 1960-х гг. С. рассматривал литературу как коммуникативный акт с установкой на выражение,

сосредоточивался на функциональных зависимостях между элементами художественного произведения, выступающего в качестве такого иерархически организованного системного целого, внутренние связи которого могут быть сведены к двоичным (бинарным) отношениям. 1960-е гг. ознаменовались проникновением в литературоведение понятий и приемов информации теории, математической логики, вероятностных и теоретико-множественных методов <...> [7].

СЮРРЕАЛИЗМ (франц. *surrealism*, букв. – сверхреализм) – авангардистское течение в западно-европейском искусстве и литературе XX в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями. Сюрреалисты были последовательными противниками реализма. С. сложился в 1920-х гг., его приверженцами были писатели Л. Арагон, А. Бретон, П. Элюар, художники С. Дали, Ж. Миро, М. Эрнст и др. С. повлиял на зарождение ряда течений в европейской и латиноамериканской литературе XX в. [2, с. 175–176].

УМОЛЧАНИЕ – стилистическая фигура: оборот речи, в котором автор сознательно оставляет мысль недосказанной, предоставляя читателю возможность самому догадаться, какие слова не произнесены:

Нет, я хотел... быть может, вы... я думал,

Что уж барону время умереть...

А. С. Пушкин («Скупой рыцарь», 1830) [2, с. 184].

УТОПИЯ (от греч. *υ* – нет и *topos* – место, т. е. место, которого нет, или *ευ* – благо и *topos* – место, то есть благословенное, лучшее место) – жанр, в основе которого лежит изображение вымышленной страны, призванной служить образцом идеального общественного устройства. Слово У. придумано английским писателем Томасом Мором («Золотая книга, столь же полезная, сколь и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (1516)). Наиболее известные в мировой литературе У. – «Государство» Платона, «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, в русской – «Путешествие в землю Офирскую» М. М. Щербатова, «4338» В. Ф. Одоевского, «Туманность Андромеды» И. А. Ефремова [2, с. 185].

ФОЛЬКЛОР (от англ. *folk* – народ и *lore* – мудрость) – народное поэтическое творчество, народная словесность, народная поэзия, устная словесность: совокупность различных видов и форм массового словесно-художественного творчества, вошедших в бытовую традицию того или иного народа. Главная особенность фольклора заключается в том, что он являет собой искусство устного слова. Отсюда его традиционность, непридуманная народность, вариантность, контактность творца или исполнителя со слушателем, коллективность создания и распространения. Фольклор представляет собой

важнейшую часть национальной культуры каждого народа, однако, несмотря на выразительную национальную окраску фольклорных произведений, многие их темы, мотивы, образы и сюжеты оказываются очень близкими для разных народов. Среди многочисленных жанров фольклора выделяются былины, сказки, загадки, пословицы, поговорки, баллады, песни, частушки, обрядовая поэзия, притчи, легенды, духовные стихи [4].

ФОРМАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. Это направление получило свое распространение в науке в начале 20 века. Оно представляло реакцию на традиционное положение о приоритете содержания над формой. Сделав противоположный вывод относительно содержания и формы, формалисты аргументировали свою точку зрения тем, что содержание литературы вследствие исторических причин меняется часто, в то время как формы искусства отличаются большой исторической стабильностью (жанровые структуры романа или драмы могут на протяжении нескольких веков не претерпевать существенных изменений). Среди формалистов были талантливые исследователи (Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский) [6].

ФУТУРИЗМ – русский Ф., сложившийся в 1910-е гг., с одной стороны, явился ярким проявлением формализма (в его крайних проявлениях), с другой – обогатил литературу новыми идеями, настроениями, художественными приемами. Его представители: В. Хлебников, В. Каменский, братья Бурлюки и др. Программа Ф. утверждала «самоценность» формы поэзии вне зависимости от ее содержания, а также (в противоположность символизму) антиэстетизм, т. е. отрицание красоты вообще, что проявлялось в языке их произведений, названных сборников («Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна») и др. Ф. выступал за безграничную свободу художника, что проявлялось, напр., в отмене знаков препинания, в словотворчестве, доходившем до абсурда <...>. Художественная практика некоторых поэтов Ф. со временем все более противоречила его программе. В. В. Маяковский, Н. Н. Асеев и др., формально начиная как футуристы, впоследствии стали крупнейшими своеобразными поэтами [1].

ФЭНТЕЗИ (англ. *fantasy*) – разновидность ненаучной фантастики: произведения, изображающие вымышленные события, в которых главную роль играет иррациональное, мистическое начало, и миры, существование которых нельзя объяснить логически. В Ф. действуют боги, демоны, добрые и злые волшебники, гномы, великаны, говорящие животные и предметы, привидения, вампиры, мифологические и сказочные существа и т. п. Ф. – своеобразное соединение сказки, фантастики и приключенческого рыцарского романа. Подобно средневековому рыцарю, герою мифа <...> или сказки, главное действующее лицо Ф., выступая в путь (нередко в поисках некоего волшебного предмета), сталкивается с различными препятствиями, врагами, борется со злыми силами и побеждает. <...> Миры, нарисованные в Ф., не имеют

географической и временной конкретности: действие происходит в условной реальности <...>, зачастую в параллельном мире, иногда имеющем сходство с реальным. <...> Наиболее известными авторами Ф. в XX в. являются Дж.-Р.-Р. Толкиен (трилогия «Властелин колец»), К.-С. Льюис («Хроники Нарнии») [2, с. 190–191].

ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – один из главных элементов эпического произведения, он определяет развитие сюжета, тему, в нем сосредоточена основная проблематика произведения. Иногда подразумевают просто действующее лицо или персонаж, но на самом деле характер, и об этом говорит сам термин, это нечто сосредотачивающее в себе психологическое содержание текста [6].

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ (от лат. *existentia* – существование) – направление во французской и американской литературе 1940–1960 годов, тесно связанное с одноименной философией, утвердившейся в Германии и Франции в период между первой и второй мировой войной (истоки экзистенциальной философии восходят к именам С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Н. А. Бердяева). Выдающееся значение для литературы экзистенциализма имели «Записки из подполья», «Бесы» и «Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского, отзвуки которых внятно слышны в творчестве крупнейших писателей-экзистенциалистов А. Камю и Ж.-П. Сартра. Основопологающей идеей этого философско-литературного направления является изображение человеческого существования в мире без Бога, в состоянии страха и тревоги, вне моральных законов и твердых жизненных принципов. Произведения писателей-экзистенциалистов чаще всего представляют собой притчи и иносказания, а также образцы «литературных идей», где персонажи ведут спор по поводу своих принципиально разных духовных, этических и эстетических позиций [4].

ЭКЛЕКТИЗМ (от греч. *eklektikos* – способный выбирать, выбирающий) – соединение разнородных художественных элементов <...>. В сфере изобразительного искусства ЭКЛЕКТИЗМ наиболее типичен для салонного искусства. Широкое распространение эклектические тенденции получили в зап.-европ. и амер. культуре с сер. 20 в. в связи со становлением постмодернизма и модой на «ретроспективизм» художественного оформления, копирующий те или иные стилистич. направления прошлого [7].

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (от лат. *expressio* – выражение) – направление в литературе и искусстве, активно развивавшееся в 1910–1920 годах в Германии и отразившееся в культуре ряда европейских стран и США. Основными принципами экспрессионизма являются интерпретация окружающей действительности, тяготение к абстрактному мышлению, обостренная эмоциональность и фантастический гротеск. Главное внимание писатели-экспрессионисты сосредотачивают на эмоциональности человека, истерзанного

бездушием современного мира. «Внутреннее» и «внешнее» в экспрессионизме выступают всегда на равных правах, поэтому выражение важной для автора идеи достигается путем любых преувеличений и условностей. В русской литературе основополагающие тенденции экспрессионизма наиболее заметное выражение нашли в творчестве Л. Н. Андреева [4].

ЭЛЛИПС(ИС) (греч. *elleipsis* – опущение, выпадение) – стилистическая фигура: сознательный пропуск подразумеваемого и легко восстанавливаемого из контекста слова, придающий тексту особую выразительность. Благодаря Э. может быть создан эффект динамичности движения: «Вошел: и пробка в потолок» (А. С. Пушкин); быстрой смены событий или состояний: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, // Минута – и стихи свободно потекут» (А. С. Пушкин); лаконизма, краткости речи: «Поэзия – // та же добыча радия. // В грамм добыча, // в год труды» (В. В. Маяковский); разговорного характера высказывания: «Чтоб за нее в огонь и в воду, // А если – то и жизнь отдать» (А. Т. Твардовский); лирической взволнованности: «Богова! Богемия! // Не лежи, как пласт! // Бог давал обеими // И опять подаст!» (М. И. Цветаева) [2, с. 204–205].

Учебное издание

**ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»**

для специальности 1-21 06 01 «Современные иностранные языки
(по направлениям); направление специальности 1-21 06 01-01
«Современные иностранные языки (преподавание)»

Составители:

Судленкова Ольга Афанасьевна
Кудрявцева Ирина Константиновна
Ломако Элла Владимировна

Ответственный за выпуск *И. К. Кудрявцева*
Редактор *Е. И. Ковалёва*