

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской и зарубежной литературы

Л.Г. Тютелова

ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ

**Учебно-методическое
пособие по курсу**

«Универс-групп»

2003

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Самарского государственного университета*

УДК 82.9
ББК 83.0
Т 98

Тютелова Л.Г.

Т 98 Введение в поэтику: Учебно-методическое пособие по курсу. – Самара:
Изд-во «Универс-груп», 2003. – 108 с.
ISBN 5-467-00002-0

Учебно-методическое пособие по курсу «Введение в поэтику» предназначено для студентов 1 курса дневного отделения и 2 курса заочного отделения филологического факультета специальности 021700-Филология специализации «Русский язык и литература» и составлено в соответствии с требованиями Государственного Стандарта 2000 года.

УДК 82.9
ББК 83.0

Рецензент – профессор, д.ф.н. Голубков С.А.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	4
Основные вопросы курса «Введение в поэтику»	6
Словарь основных терминов, использованных в программе курса	10
Практические занятия по курсу «Введение в поэтику»	31
Материалы по отдельным темам практических занятий	43
Конспектирование	68
Материал для конспектирования. Н.Буало «Поэтическое искусство»	68
Самостоятельная работа по курсу «Введение в поэтику»	94
Приложение.....	107

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Курс «Введение в поэтику» является одним из курсов, которые знакомят студентов-филологов с вопросами общепрофессиональной подготовки и является важным звеном в общей теоретической подготовке литературоведов. «Поэтика» существует среди таких начальных дисциплин, как «Введение в литературоведение», «Анализ литературного произведения», но определяет собственный объект исследования, свои цели и задачи. В то же время «Введение в поэтику» осуществляет подготовку студентов к восприятию основных курсов «История русской литературы» и «История зарубежной литературы», поэтому и изучается студентами на первом курсе в первом семестре на дневном отделении и (с учетом специфики заочного отделения) на втором курсе во втором семестре на заочном.

Поскольку «Поэтика» вошла в план подготовки студентов-филологов недавно, то на современном этапе вузовского образования мы имеем возможность обратиться только к классическим учебникам по данной дисциплине, например, к работе Б.Томашевского «Теория литературы. Поэтика». Все учебные пособия, созданные еще в первой половине XX века, ныне могут считаться классическими учебниками, но они не отражают состояние современной науки. Поэтому возникла необходимость создать учебное пособие, позволяющее уточнить основной круг вопросов по изучаемой дисциплине. Поскольку курс изучается не только студентами очной формы обучения, учебно-методическое пособие содержит материалы, доступ к которым из-за бедности фондов провинциальных библиотек оказывается не возможен. Материалы подобраны и сгруппированы в соответствии с теми задачами, которые автор данной книги считает основными при изучении курса «Введение в поэтику»:

- *необходимо четко определить место поэтики среди остальных литературоведческих дисциплин;*
- *указать основной предмет изучения поэтики;*
- *выяснить основные методы изучения исследуемого поэтикой материала;*
- *овладеть основной терминологией курса и иметь представление о вариативности решения отдельных проблем дисциплины в зависимости от времени работы исследователя, занимающегося рассматриваемой проблемой, в зависимости от его принадлежности той или иной школе (при этом формируется только начальное представление о проблеме, которое будет уточнено в рамках курсов «История литературоведения» и «Теория литературы»);*
- *научиться работать с научными, учебными и справочными материалами, сопоставлять существующие точки зрения по отдельным изучаемым проблемам.*

Подобранный в пособии материал позволяет разобраться в основных вопросах курса, хотя не предоставляет всю полноту информации по изучаемым проблемам. В данном случае перед составителем стояла иная цель: необходимо показать студентам-первокурсникам наличие различных решений по одному и тому же вопросу, дать возможность разобраться в том, чем именно и почему мнения отдельных исследований по рассматриваемому вопросу могут быть различными.

Помимо **Словаря терминов, использованных в программе курса «Введение в поэтику»**, учебно-методическое пособие содержит планы практических занятий. Они представляют собой не только перечень основных вопросов и списки рекомендуемой литературы, но и материалы, которые необходимы для подготовки к отдельным темам. Материалы представляют собой как фрагменты статей и монографий, так и собственно текст, написанный автором данного пособия и сопровождаемый вопросами для самостоятельной подготовки студентов по наиболее сложным проблемам курса «Введение в поэтику».

Для знакомства с классическими «Поэтиками» предлагаются фрагменты трактата Н. Буало «Поэтическое искусство», ставшего ныне в самарских библиотеках библиографической редкостью. Работа Н. Буало может быть использована и в курсе «Теория литературы», а также в курсах «История русской литературы. 18 век» и «История зарубежной литературы». Фрагменты «Поэтики» сопровождаются проблемными вопросами, которые должны помочь освоить изучаемый материал.

Особый раздел пособия посвящен самостоятельной (контрольной) работе по «Введению в поэтику». Для студентов-заочников контрольная работа является зачетной. Помимо рекомендаций по выполнению работы, в пособие предлагается образец ее выполнения.

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ»

Предмет поэтики

Основные значения слова «поэтика». Предмет теоретической поэтики – состав литературного произведения, его организация и функции. Словесно-художественное творчество как научная проблема: *литература художественная, произведение, текст.*

Литература как вид искусства

Искусство как познание. Теория образа. Искусство как «язык». *Знак и знаковая система* в художественном произведении.

Искусство как творческая деятельность. *Содержание и форма* как категории, намеченные в древнегреческой эстетике (Аристотель о предмете подражания, его способах и средствах), упрочившиеся в философии и теории искусства XIX века и преобразившие восходящую к античности антитезу «форма-материя». Художественное содержание как органическое единство запечатленных в произведении бытийных сущностей и жизненных явлений (тема, тематика) и авторского к ним отношения (идея, или в иной терминологии, - проблематика, идейно-эмоциональная оценка). Идея как доминанта и организующее начало произведения.

Форма как совокупность факторов художественного впечатления, как вторичная (определяемая) сторона произведения. Эстетически-впечатляющая форма как необходимое условие существования и функционирования произведения. А.Потебня о внешней и внутренней форме произведения. Состав литературно-художественной формы. Выделение литературоведами XX века трех основных аспектов формы: предметно-образный слой («тематика» в терминологии 20-х годов и предметная изобразительность); стилистика (система словесно-художественных приемов, речевой строй), композиция (построение).

Слово как материал в поэтике, риторике, стилистике

Слово как материал художественного произведения. Образность и экспрессивность художественной речи. Сходство и различие художественной речи, ораторской и разговорной. *Поэзия и проза.* Принципы разграничения.

Ритмическая организация художественной речи. Различие ритма в поэзии и прозе. Стиховая форма. Стих как повторяющаяся единица поэтического ритма. Константа. Роль клаузулы в ритмической организации стиха. Корпус стиха и его ритмическая организация. Цезура. Рифма и ее роль. Разновидности рифм. Виды рифмовки. Внутренняя рифма. Смысловая роль рифм. Белый стих. Аллитерация и ассонанс. Звукопись и звукоподражание.

Строфа как форма организации стихотворной речи. Виды строф и способы рифмовки. Синтаксически-тематическая законченность строф. Границы поэзии и прозы. Словесный текст произведения как эстетически организованное целое, как форма существования художественного мира.

Словесное искусство и *риторика*. А.Потебня о «внутренней форме» слова, о его образности. Образность речи в узком и широком (тропы) значении. Слово в художественном контексте. Иносказательность, ее виды. Принципы переноса значения слова. *Тропы*: метафора, метонимия, ирония. Виды метафор, метонимий. Простое сравнение, развернутое сравнение. Образы-символы. Образы-аллегии, образы-эмблемы. Возврат утраченной образности в художественном контексте. Гипербола и литота как виды словесно-предметной изобразительности.

Интонационно-синтаксическая выразительность художественной речи. Эмоционально-речевые интонации, риторические фигуры. Синтаксическая инверсия. Словесные антитезы. Эллипсис. Словесные повторы. Синтаксический параллелизм. Градация. Художественные эпитеты.

Словесный образ как функция *поэтического текста*.

Прозаический текст. Слово автора и чужое слово в прозе. Прямая речь, косвенная речь, несобственно-прямая речь, внутренний монолог.

Структура произведения

Читатель и «внутренний мир» литературного произведения. *Художественное время, пространство, событие. Композиция.*

Воспроизведение события. Сюжет. Две научные традиции в терминологическом обозначении отображаемых событий: *сюжет и фабула*. Событие и действие. Ситуация, конфликт, коллизия, интрига. Сюжет как форма воспроизведения общественных и личных конфликтов. Развитие сквозного конфликта. Внешние и внутренние действия персонажей в сюжете. Сюжетные линии и их сопряжение. Пролог и эпилог. Хроникальное и концентрическое строение сюжетов.

Проблема повествования. *Повествователь, рассказчик, образ автора*. Проблема литературного героя. Персонаж, герой, тип. Структура образа героя. Внешний и внутренний облик персонажа. Средства его психологической характеристики. Характер персонажа как устойчивая система поведения в сюжете и как носитель определенного ценностного отношения к жизни. Система персонажей в произведении: главные, второстепенные, эпизодические персонажи. Их композиционная и эмоционально-смысловая сопоставимость в художественном мире как фактор его целостности. Значение системы персонажей для интерпретации художественного содержания. Система персонажей и авторская позиция.

Тип произведения

Тип произведения и категория рода, жанра, стиля.

Эпика. Структура эпического произведения. Эпический мир и сюжет. Субъект изображения и слово в эпике. Проблема эпического героя.

Драма. Структура драматического произведения, катастрофа и катарсис.

Мир драмы: поступок героя и его судьба. Завязка, развязка и перипетия. Слово в драме: монолог, диалог, реплика; ремарка, вставной текст. Герой в драме: драматический характер, тип, роль (амплуа).

Лирика. Структура лирического произведения: автор, лирический субъект, лирический герой, герой «ролевой» лирики. Структура лирического произведения: мир и событие.

Жанры. Канонические и неканонические жанровые структуры. Эпопея и роман: «канон» и «внутренняя мера». Основные драматические жанры. Канонические и неканонические структуры в лирике.

Стиль в литературном произведении. Чужой стиль в литературном произведении. Подражание, стилизация, пародия, вариация.

ЛИТЕРАТУРА

1. Основная

Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие/ Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, С.Н.Бройтман и др. М., 1999.

2. Научно-критическая

Аристотель. Поэтическое искусство (любое издание).

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн.2. М., 1964. С.17-36.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение.

Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л, 1975. С. 433-536.

Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / Ред. М.Б.Храпченко и др. М., 1986.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Ред. П.А.Гринцер. М., 1994.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов// Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С.39-54.

Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). Т.1-9. М., 1962-1978.

Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). М., 1987.

Литературоведческие термины (материал к словарю). Вып 2. Коломна, 1999.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Л, 1972.

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

Словарь литературных терминов. В 2 т. М., Л., 1925.

Словарь литературоведческих терминов/ Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М, 1974.

Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М., 1996.

Тодоров Цв. Поэтика.// Структурализм: «За» и «против». М., 1975. Раздел I. С.37-47.

Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. М., 1996. (1-ое изд. – 1925).

Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: вопросы типологии. Красноярск, 1987.

Чудаков А.П. В.В.Виноградов и его теория поэтики// Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С.219-262.

Шкловский В.Б. Искусство как прием. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С.9-62.

Эйхенбаум Б.М. Теория «формального метода»// Б.М.Эйхенбаум. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С.375-408.

Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В ПРОГРАММЕ КУРСА¹

Знак и знаковая система в художественном произведении

Ветров А., Горский Д., Резников Л. Знак // *Философская энциклопедия*. С.177-178.

«**Знак** <...> материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, событие, действие), выступающий в познании и общении людей в качестве представителя некоторого предмета или предметов, свойства или отношения предметов и используемый для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений (информации, знаний) или компонентов сообщений какого-либо² рода».

Иванов Вяч.Вс. Семиотика // *КЛЭ*. Т.6. Стлб. 746-749.

Семиотика - «наука о **знаках** и системах знаков, исследующая основные характеристики любых знаков и их сочетаний (напр., математических символов) и систем знаков (напр., устных и письменных естественных языков, искусственных логических и машинных языков, языков поэтических школ и др.). Для каждого **знака** обязательным является наличие двух сторон – воспринимаемой органами чувств означающей (материальной) стороны и означаемой стороны, рассматриваемой в особом разделе С. – *семантике*. Для слов естественного (обычного) языка означающей стороной является звучание и написание слова, означаемой стороной – его значение. Знаки одной системы (напр., слова языка) могут быть означающей стороной для сложных знаков другой системы (поэтического языка), надстроенной над ними.

С точки зрения *Семиотики*, *поэтика*, рассматривая литературный текст как сложный **знак**, выделяет промежуточные уровни (сюжета, тропов, ритма и т.п.) между означаемой стороной – темой и означающей стороной - словесным воплощением».

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С.18-23.

«В науках семиотического цикла язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации. В основе любого языка лежит понятие **знака** – значимого элемента языка. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание».

¹ При составлении словаря в том числе были использованы материалы следующего издания: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов/ Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467с.

² Все сокращения энциклопедических и справочных изданий в пособии восстановлены.

«Отношение заменяющего к заменяемому, выражения к содержанию составляют **семантику** знака».

«Если выражение и содержание не имеют ничего общего и отождествление их реализуется лишь в пределах данного языка (например, отождествление слова и обозначаемого им предмета), то такой знак называется условным <...> Если между содержанием и выражением существует определенное подобие – например, соотношение местности и географической карты, лица и портрета, человека и фотографии, - знак называется **изобразительным** или **иконическим**».

«Строя какую-либо реальную фразу на данном языке, мы выбираем из каждого класса эквивалентностей одно необходимое нам слово или необходимую нам форму. Такая упорядоченность элементов языка называется **парадигматической**».

С другой стороны, для того чтобы выбранные нами языковые единицы образовали правильную, с точки зрения данного языка, цепочку, их надо построить определенным способом – согласовать слова между собой при помощи специальных морфем, согласовать синтагмы и пр. Такая упорядоченность текста будет называться **синтагматической**. Всякий языковой текст упорядочен по парадигматической и синтагматической осям».

«... мы можем выделить в каждой коммуникационной системе аспект инвариантной структуры, которую вслед за Ф. де Соссюром называют **языком**, и вариативных ее реализаций в различных текстах, которые в той же научной традиции определяются как **речь**. Разделение плана языка и плана речи принадлежит к наиболее фундаментальным положениям современной лингвистики. Ему приблизительно соответствует в терминах теории информации противопоставление кода (язык) и сообщения (речь)».

Композиция

Зунделович Я. Композиция. // Словарь литературных терминов. В 2 т. Т. 1. Стлб. 371-374.

«Под композицией в широком смысле этого слова следует понимать совокупность приемов, использованных автором для «устроения» своего произведения, приемов, создающих общий рисунок этого последнего, распорядок отдельных его частей, переходов между ними и т.п. Сущность композиционных приемов сводится, таким образом, к созданию некоторого сложного единства, сложного целого в подчинении его частей».

Ревякин А. Композиция // Словарь литературоведческих терминов. В 2 т. Т. 1. С.153-155.

«**Композиция** <...> построение художественного произведения, определенная система средств раскрытия, организации образов, их связей и отношений, характеризующих жизненный процесс, показанный в произведении».

Кожин В.В. Композиция // КЛЭ. Т.3. Стлб. 694-696.

«Композиция <...> - членение и взаимосвязь разнородных элементов, или, иначе, **компонентов** литературного произведения. Иногда вместо термина «Композиция» употребляют близкие по смыслу слова: архитектора, построение (или строение), структура, конструкция и т.п.

Термин «Композиция» не имеет однозначного толкования; под Композицией иногда понимают чисто внешнюю организацию произведения (деление на главы, части, явления, акты, строфы и т.п. – «внешняя Композиция»), иногда же ее рассматривают как структуру художественного содержания, как его внутреннюю основу («внутренняя Композиция»). При этом Композицию часто отождествляют с другими категориями теории литературы – *сюжетом*, *фабулой*, даже системой образов. Все это делает термин «Композиция» весьма многозначным и расплывчатым.

По мнению некоторых исследователей, понятие Композиция приобретает более строгий и специфический смысл, когда более определенным образом трактуется единица, простейший элемент Композиции, или, иными словами, компонент литературного произведения <...> Единицей же композиции или компонентом, по мнению этих теоретиков, является <...> такой «отрезок» произведения, в пределах которого сохраняется одна определенная форма, точнее, один способ или «ракурс» литературного изображения – например, динамичное повествование, статичное описание (характеристика), диалог, реплика, монолог или так называемый внутренний монолог, письмо персонажа, лирическое отступление и т.п. <...> Рассмотрение произведения в данной плоскости <...> остается за рамками других категорий теории литературы.

Простейшие единицы Композиции объединяются в более сложные и крупные компоненты: напр., зарисовки портрета, пейзажа, психического состояния, поступка, разговора и т.п. Еще более крупным и более самостоятельным компонентом является сцена (и в драме, и в эпосе). <...> Особый характер имеет Композиция в лирике, где членение произведения неразрывно связано со структурой стиха.

Когда Композицию понимают широко <...> при такой трактовке приходится различать Композицию сюжета, Композицию фабулы, Композицию образов и т.п. и, кроме того, Композицию как таковую (взаимодействие отдельных компонентов и сцен). <...> изложенная точка зрения закрепляет за термином Композиция его специфическое значение и объект, предлагая в остальных случаях использовать достаточно распространенные термины «строение сюжета» (или «сюжетосложение») и «система образов»».

Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений [1921]// Жирмунский В.М. Теория стиха.

«Композиция обозначает, как показывает само слово, построение (распределение, расположение) художественного материала. <...> Всякий

речевой материал построен в какой-то последовательности, располагается в определенные ряды. Характер этого расположения является различным в зависимости от той задачи, которой расположение определяется» (с.435).

«В произведении словесного искусства мы можем, конечно, как и в практической речи, и в большей степени, чем в практической речи, говорить о построении самого содержания, о тематической композиции. Повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое строение могут быть рассматриваемы как приемы чисто сюжетной композиции, без всякого отношения к словесному материалу. В художественной прозе мы нередко довольствуемся таким рассмотрением. В поэзии, однако, и в особенности в поэзии лирической, одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему композиционному заданию, и самый словесный материал» (с.436).

Хализев В.Е. Теория литературы. С.262.

«Композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, - это взаимная *соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств*, «система соединения знаков, элементов произведения». Композиционные приемы служат расстановке нужных автору акцентов и определенным образом, направлено «подают» читателю воссозданную предметность и словесную «плоть». Они обладают уникальной энергией эстетического воздействия».

Литература художественная

Dictionary of World Literary Terms / By J. Shipley.

«Художественная литература – общий термин для всякого вымышленного повествования; произведения, которые хотя и могут быть тесно связаны с жизнью или реальными людьми или событиями, но как таковые созданы авторской фантазией. Художественная литература противостоит факту, как нечто не реальное, но выдуманное с целью обмануть, развлечь или учить благодаря своему способу изображения реальности. Как было сказано (Аристотелем по поводу исторического стихотворного повествования), художественная литература может подойти ближе, чем частный (и, возможно, уникальный) факт» (p.119).

«Художественная фантазия определяется по-разному: как способность создавать видимые образы, по отдельности или во взаимодействии друг с другом; как способность создавать из этих образов идеальные комбинации, такие, как, с одной стороны, характеры и предметы, а с другой – химеры и воздушные замки; как сочувственное проникновение художника в характер или ситуацию; как способность создавать символы абстрактных вещей; как поэтический эквивалент мистическому озарению; как свойственное человеку Творчество, «власть придавать форму»» (p. 156).

Хализев В.Е. Вымысел художественный// ЛЭС. С.71-72.

«**Вымысел художественный**, деятельность воображения писателя, которая выступает как формообразующая сила и приводит к созданию сюжетов, не имеющих прямых соответствий в предшествующем искусстве и реальности. <...> Последовательный и полный отказ от **Вымысла** ставит писателей на границу вымысла и собственно художественного творчества с иными формами литературной деятельности (философская эссеистика, документ, информация, публицистика), а то и выводит за пределы словесного искусства в строгом смысле <...> Вымысел в литературе неопределимо важен как средство создания органической целостности образного мира <...> Сфера применения Вымысла не входит и в сферу художественного содержания, которое предопределено духовным миром писателя и внехудожественной реальностью <...>».

Barnet S., Berman M., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms.

«Под **литературой** иногда понимают все то, что написано. Однако большинство критиков считают такое определение слишком широким. <...> литература использует язык для создания таких произведений, которые являются самоценными. <...> Рассказ может начинаться с заявления о его исторической подлинности, действие может быть перенесено в реальный город в легко узнаваемую историческую эпоху; и, тем не менее, он будет восприниматься читателем как нечто выдуманное. <...> Короче говоря, литература всегда имеет своей целью заставить читателя поверить. Кроме того, в литературе (в отличие от других словесных произведений) важное значение имеет звуковая организация и богатство подразумеваемых смыслов. Действительно, именно этот последний фактор обычно считается отличительным признаком поэзии. <...> Для Аристотеля «поэзия» - это более или менее то же самое, что мы называем «художественной литературой». С этой точки зрения, художественное произведение – метрическое или нет – и есть поэзия в противоположность истории, служащей исключительно изложению голых фактов» (р. 66-67).

Поэзия и проза

Айхенвальд Ю. Поэзия и проза // Словарь литературных терминов. Т.2. С.618.

«Есть внешнее, формальное различие между поэзией и прозой, и есть между ними различие внутреннее, по существу. Первое состоит в том, что прозе, как мышлению и изложению рассудочному, противопоставляется поэзия, как мышление и изложение образное, рассчитанное не столько на ум и логику, сколько на чувство и воображение».

«1) художественная литература, в отличие от научной <...> 2) произведения различных жанров в стихах, в отличие от произведений в прозе».

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.102-105.

«Стиль варьируется в зависимости от того, имеем ли мы рецитационную форму, т.е. такую, самое звучание которой входит в художественный замысел и создает учитываемый эффект, или отвлеченно символический стиль, где слова являются более или менее безразличными символами значений, знаками выражения; в последнем случае замена слуховой формы зрительной не меняет дела.

<...> Рецитационную форму читатель невольно мыслит как форму произносимую.

Частным случаем рецитационной формы является стиховая речь. В отличие от прозы стиховая речь есть речь *ритмизованная*, т.е. построенная в виде звуковых отрезков, или систем звуковых отрезков, которые воспринимаются как равнозначные, сравнимые между собой.

Таким отрезком – стихом, ритмической единицей – является речевой период, приблизительно равноценный с прозаическим колоном, т.е. ряд слов, объединенный некоторой единой интонационной мелодией.

В то время как прозаическая речь развивается свободно, колон подхватывает колон, и границы колонов не всегда бывают строго очерчены, стиховая речь должна быть резко разделена на стихи с совершенно отчетливыми их границами.

Внешним выражением стиховой расчлененности речи является их графическая форма. <...>

Если <...> стихи мы напечатать прозой, сплошь, то в прозаических строках исчезнет ритмическое намерение автора, фраза сольется, и мы потеряем стиховую канву, определяющую композицию данного произведения.<...>

Стих резко противостоит прозе в том, что в прозе ритм является *результатом* смысловой и выразительной конструкции речи, в то время как в стихе ритм является определяющим построение моментом, и в рамки ритма вдвигается смысл и выражение. Если естественный ритм речи и совпадает с границами стихового членения, то это является лишь мотивировкой ритма. <...> В стихах ритм задан, и под ритм подгоняется выражение, которое, естественно, изменяется, *деформируется*.

<...> развитие стиховой речи ведется главным образом по тесным словесным ассоциациям, от слова к слову, от предложения к предложению, от «образа» к «образу». В прозе слова нанизываются на избранную тему. Но про стихи говорят, что в них «рифма ведет мысль». <...> Стиховая речь и есть речь тесного сплетения ассоциаций в ее поступательном развитии».

Повествователь, рассказчик, образ автора

Тимофеев Л. Образ повествователя, образ автора // Словарь литературоведческих терминов. С. 248-249.

«**Образ повествователя, образ автора** – носитель авторской (т.е. не связанной с речью какого-либо персонажа) речи в прозаическом произведении. <...> Весьма часто речь, не связанная с образами действующих лиц, в прозе персонифицируется, т.е. передается определенному лицу-рассказчику (см. Рассказчик), повествуя о тех или иных событиях, и в этом случае она мотивирована только чертами его индивидуальности, так как в сюжет он обычно не включен. Но если в произведении и нет персонифицированного рассказчика, мы по самому строю речи улавливаем определенную оценку происходящего в произведении».

«Вместе с тем Образ Повествователя не совпадает непосредственно с позицией автора, который обычно ведет повествование, избрав определенный художественный угол зрения на события <...> поэтому термины «авторская речь» и «образ автора» представляются менее точными».

Роднянская И.Б. Автор // КЛЭ. Т.1. Стлб. 30-34.

«Современное литературоведение исследует проблему Автора в аспекте **авторской позиции**; при этом вычлняется более узкое понятие – «образ автора», указывающее на одну из форм непрямого присутствия Автора в произведении. В строго объективном смысле «образ автора» наличествует лишь в произведениях автобиографического, «автопсихологического» (термин Л.Гинзбург), лирического плана (см. *Лирический герой*), т.е. там, где личность Автора становится темой и предметом его творчества. Но шире под образом или «голосом» Автора имеется в виду личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать ни героям, ни конкретно названному в произведении рассказчику (см. *Образ рассказчика*, т.9)».

«... складывается перволичная форма повествования, привязанная уже не к рассказчику (стойкая традиция новеллистики – вплоть до рассказов И.С.Тургенева и Г.Мопассана), а к условному, полуперсонифицированному литературному «я» (чаще – «мы»). С таким открыто обращенным к читателю «я» сцепляются не только элементы изложения и осведомления, но и риторические фигуры убеждения, аргументации, экспонирования примеров, извлечения морали...». «В жизнеподобной реалистической прозе 19 века. <...> сознание Атора-повествователя приобретает неограниченную осведомленность, оно <...> поочередно совмещается с сознанием каждого из героев...»

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. С.39-54.

«**Автор** – субъект (носитель) сознания, выражением которого является все произведение или их совокупность. <...> Субъект сознания тем ближе к Автору, чем в большей степени он растворен в тексте и не заметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдалается от Автора, то есть в чем большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он выражает авторскую позицию» (с. 41-42).

Sierotwieński S. Słownik terminów literackich.

«**Нарратор**. Введенное автором лицо рассказчика в эпическом произведении, не идентичное с творцом сочинения, а также принятая, неавторская в смысле субъективном, точка зрения» (S. 165).

Wilpen G. von Sachwörterbuch der Literatur.

«**Нарратор**. Рассказчик (повествователь), ныне в особенности рассказчик или ведущий в эпическом театре, который своими комментариями и размышлениями переводит действие в другую плоскость и соответственно впервые путем истолкования приобщает отдельные эпизоды действия к целому» (S.606).

Ильин И.П. Имплицитный автор // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. С.31-33.

«**Имплицитный автор** – англ. implied author, франц. auteur implicite нем. impliciter autor, - в том же смысле часто употребляется понятие «абстрактный автор» - повествовательная инстанция, не воплощенная в худ. тексте в виде персонажа-рассказчика и воссозданная читателем в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный «образ автора». По представлениям нарратологии, И.А. вместе с соответствующей ей парной коммуникативной инстанцией – имплицитным читателем – ответствен за обеспечение художественной коммуникации всего литературного произведения в целом».

Ильин И.П. Нарратор // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. С.79.

«**Нарратор** – фр. narrateur, англ. narrator, нем. Erzähler – повествователь, рассказчик – одна из основных категорий нарратологии. Для современных нарратологов, разделяющих в данном случае мнение структуралистов, понятие Нарратор носит сугубо формальный характер и категориальным образом противопоставляется понятию «конкретный», «реальный автор». В.Кайзер в свое время утверждал: «Повествователь – это сотворенная фигура, которая принадлежит всему целому литературного произведения» <...>

Англоязычные и немецкоязычные нарратологи иногда различают «личное» повествование (от первого лица безымянного рассказчика или кого-либо из персонажей) и «безличное» (анонимное повествование от третьего лица). <...> ...швейцарская исследовательница М.-Л. Рьян, исходя из понимания художественного текста как одной из форм «речевого акта», считает присутствие Нарратора обязательным в любом тексте, хотя в данном случае он может обладать некоторой степенью индивидуальности (в «имперсональном» повествовании), а в другом – оказаться полностью ее лишенным (в «персональном» повествовании): «Нулевая степень индивидуальности возникает тогда, когда дискурс³ Нарратора предполагает только одно: способность рассказать историю». Нулевая степень представлена прежде всего «всезнающим повествованием от третьего лица» классического романа XIX в. и «анонимным повествовательным голосом» некоторых романов XX в., например Г.Джеймса и Э.Хемингуэя.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. С.47, 48-49.

«Повествователь – субъект сознания, характерный преимущественно для эпоса. Он связан со своим объектом пространственной и временной точками зрения и, как правило, незаметен в тексте, что создается за счет исключения фразеологической точки зрения <...>».

«Рассказчик – субъект сознания, характерный для драматического эпоса. Он, как и повествователь, связан со своими объектами пространственными и временными отношениями. В то же время он сам выступает как объект во фразеологической точке зрения».

Поэтика

Иванов Вяч.Вс. Поэтика // КЛЭ. Т.5. С. 936-943.

«Поэтика <...> - наука о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых. Состоит из общей Поэтики, исследующей художественные средства и законы построения любого произведения; описательной Поэтики, занимающейся описанием структуры конкретных произведений отдельных авторов или целых периодов, и исторической Поэтики, изучающей развитие литературно-художественных средств. При более широком понимании Поэтики совпадает с теорией литературы при более узком – с исследованием поэтического языка или художественной речи (см. Стилистика).

Общая П. исследует возможные способы художественного воплощения замысла писателя и законы сочетания различных способов в зависимости от жанра, вида литературного и рода литературного. <...> Художественные средства могут быть классифицированы по различным

³ Дискурс – высказывание сюжетно-повествовательное.

уровням, располагающимся между замыслом (представляющим собой высший уровень) и конечным его воплощением словесной ткани».

«Описательная Поэтика ставит целью воссоздание того пути от замысла к окончательному тексту, пройдя который исследователь может полностью проникнуть в авторский замысел. При этом разные уровни и части произведения рассматриваются как единое целое <...> Историческая Поэтика изучает развитие как отдельных художественных приемов (эпитеты, метафоры, рифмы и т.д.) и категорий (художественное время, пространство, основные противопоставления признаков), так и целых систем таких приемов и категорий, свойственных той или иной эпохе».

Гаспаров М.Л. Поэтика // ЛЭС. С. 295-296.

Поэтика – «наука о системе средств выражения в лит. произведениях <...> В расширенном смысле слова Поэтика совпадает с *теорией литературы*, в суженном – с одной из областей теоретической Поэтики (см. ниже). Как область теории литературы Поэтика изучает специфику литературных родов и жанров, течений и направлений, стилей и методов, исследует законы внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого <...> Поскольку все средства выражения в литературе в конечном счете сводятся к языку, Поэтика может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка (см. *Язык художественной литературы*). Словесный (т.е. языковой) текст произведения является единственной материальной формой существования его содержания <...> Целью Поэтики является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения (см. *Структура литературного произведения*). <...> Обычно различают Поэтика **общая** (теоретическая или систематическая – «макропоэтика»), **частная** (или собственная описательная – «микропоэтика») и историческая.

Общая Поэтика делится на три области, изучающие соответственно звуковое, словесное и образное строение текста; цель общей Поэтики – составить полный систематизированный репертуар приемов (эстетически действенных элементов), охарактеризовывающих все эти три области. <...> **Частная Поэтика** занимается описанием литературных произведений во всех перечисленных выше аспектах, что позволяет создать «модель» - индивидуальную систему эстетических действенных средств произведения <...> **Историческая Поэтика** изучает эволюцию отдельных поэтических приемов и их систем с помощью *сравнительно-исторического литературоведения*, выявляя общие черты поэтических систем разных культур и сводя их или (генетически) к общему источнику или (типологически) к уникальным закономерностям человеческого сознания».

Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Литературоведческие термины (материал к словарю). Вып 2. С.40.

«**Историческая поэтика** – раздел поэтики, изучающий генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники, как они проявляются в эволюции содержательных художественных форм. Историческая поэтика связана с поэтикой теоретическими отношениями дополнительности. Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их понятийно-логический анализ, через который выявляется система самого предмета (художественной литературы), то Историческая поэтика изучает происхождение и развитие этой системы».

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С.7-16.

«Историческая поэтика связана с поэтикой теоретическими отношениями дополнительности. Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их понятийно-логический анализ, то историческая поэтика изучает *происхождение и развитие этой системы*. <...>

Слово «поэтика» имеет два основных смысла: она означает и науку о литературе, и поэтическое искусство. Оба этих значения, не смешиваясь, присутствуют в литературоведении. Но в теоретической поэтике акцент ставится на первом значении термина, а в исторической поэтике – на втором. Историческая поэтика более, чем теоретическая, погружена в живую плоть литературы: она изучает не только генезис и развитие системы категорий, но и само искусство слова в его историческом становлении, сближаясь здесь с историей литературы. Но дело, конечно, не только в том, что первая ветвь поэтики более теоретична, вторая же более эмпирична.

Теоретическая поэтика, как всякая философская дисциплина, начинается с того, что в феноменологии называют актом редукции: она выявляет чистый феномен. Ведь не нужно думать, что феномен жанра, например, может быть выведен из текста. Чтобы нечто выделить, мы должны предварительно знать, что это такое. Теоретическая поэтика и вырабатывает такое знание, дает нам умозрительное видение категорий. В идеале это должно быть адекватное, непосредственное созерцание феномена, свободное от «предрассудков любимой мысли» (А.С. Пушкин) и заранее принятых оснований. Но реально мы всегда на чем-то основываемся. Все эти-то основы и проверяет вторая ветвь поэтики. Она, по определению своего создателя (А.Н. Веселовского – Л.Т.), стремится снять все противоречия теории исторически, или выяснить «сущность поэзии – из ее истории».

<...> «предмет исторической поэтики можно считать более или менее установленным, и она имеет дело с происхождением и эволюцией поэтических принципов, приемов, форм».

<...> предмет не сводится к *генезису и эволюции художественных форм*, но включает в себя и *содержание эстетической деятельности*, то

что М.М.Бахтин позже назовет «эстетическим объектом» или «произведением в его целом», не равно его тексту.

Должно быть учтено и предлагаемое М.М. Бахтиным разграничение архитектурных форм (входящих в эстетический объект) и форм композиционных (которые в него не входят, являясь способами организации материала, а потому «носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание»). По М.М. Бахтину, «эстетический объект как содержание художественного видения и его архитектора [...] есть совершенно новое бытийное образование, не естественно-научного, - и не психологического, конечно, - и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности».

<...> историческая поэтика изучает генезис и развитие эстетического объекта и его архитектуры, их проявление в эволюции содержательных художественных форм».

Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. С.7-32.

«А.Ф.Лосев⁴ весьма точно говорил о соотношении поэтики и стилистики: «Учение о метафоре вообще есть поэтика (или эстетика поэзии). Но учение о том, как употребляет метафору Пушкин или Тютчев, есть уже часть стилистики». <...> Поэтика как специальная научная отрасль изучает метафоры и иные тропы, вообще художественную образность, а также сюжететику, композиционные приемы и т.п. с «отвлеченной» точки зрения -- безотносительно к их модификациям в стиле конкретных художников, в конкретных произведениях, в конкретных контекстах. Ее интересуют повторяющееся, всеобщее, внеиндивидуальное в выразительных средствах литературы, их внутренней организации.

<...> термин «поэтика» обычно употребляют в двух смыслах: отрасль литературоведения и система литературных изобразительных средств. Поскольку диалектически «все противоположности... сами по себе суть некоторый переход», эти смыслы неразрывно связаны. Наука поэтика – описание на языке понятийного знания структурной организации упомянутых средств. Данная наука сознательно абстрагирует структуру изобразительных средств от конкретной текстовой субстанции написанных индивидуумами произведений во имя выявления в лично-особенном общего. <...> непосредственно «растворенные» в субстанции литературных текстов изобразительные средства, по существу, образуют поэтику индивидуального стиля. <...>

Слово «грамматика» обозначает в лингвистике именно определенную систему средств выражения. Но оно подразумевает систему языковую, а не

⁴ Минералов Ю.И. ссылается на работу Лосева А.Ф. Философия имени. М., 1927.

какую-либо иную. Оно относится к нехудожественной коммуникации. В художественной литературе система изобразительно-выразительных средств издавна носит собственное название. Она зовется здесь не «грамматикой», а поэтикой».

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.22.

«Задачей поэтики (иначе – теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование».

Произведение

Гиршман М.М. Литературное произведение // КЛЭ. Т.9. Стлб. 438-441.

«**Литературное произведение** как целостность – зафиксированный в *тексте* (т.9) продукт словесно-художественного творчества, форма существования *литературы* как искусства слова. В Литературном произведении своеобразно реализуется всеобщий принцип искусства: отражение бесконечного и незавершенного мира человеческой жизнедеятельности в конечном и завершенном «эстетическом организме» художественного произведения».

«Органическая целостность Литературного произведения представляет собой внутреннее взаимопроникающее единство *формы и содержания*. <...> Предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием Литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, или иначе: лишь то из действительности, что стало словом, становится жизнью».

Sierotwieński S. Słownik terminów literackich.

«**Литературное произведение.** Произведение, принадлежащее к художественной литературе, с признаками мастерства – в отличие от других произведений письменности. Как организованная целостность, языковое сочинение литературное произведение – форма контакта между писателем и читателем, результат индивидуального творчества, но обусловленный общественно и обладающий соответственным воздействием, след., подлежащий оценке в зависимости от эстетической функции, идеологической интерпретации, столкновения его языка с внелитературной действительностью и т.п. У нас нет еще удовлетворительной теоретической дефиниции литературного произведения, которая учитывала бы все аспекты проблемы и требования науки <...> В структуре произведения, в окаймлении каждой плоскости и их сечений компоненты взаимоопределяются, подчеркивают свои признаки, объединяясь в большем целом, и создают различные целостности высшего ряда <...>» (S. 69).

Риторика

Dictionary of World Literary Terms/ By J. Shipiey

«**Риторика** – это наука или искусство расположения слов. Термин имеет как минимум восемь более узких значений. <...> 1) набор принципов, касающихся организации материала с целью убеждения или, другими словами, эффективности публичной речи, или, а) сама эта речь, или б) навыки оратора; 2) набор принципов, применимых к прозаическому произведению вообще, рассчитанному как на публикацию, так и на устное воспроизведение, или а) техника мастерства в прозаическом стиле, или б) искусственная проза с оттенком неискренности; 3) любой классифицированный и систематизированный набор доктрин, касающихся искусных вербальных произведений, как прозаических, так и поэтических, или использование различных механизмов и уловок в прозе или поэзии» (р. 272).

«**Риторика и поэтика** – по опыту западной цивилизации две изначальные формы дискурса. Риторика имеет дело в первую очередь с практической эффективностью, поэтика – с красотой.

Различие между этими формами дискурса не соответствует традиционному разделению на прозу и поэзию. Обычное эссе, например, скорее всего окажется поэтическим, тогда как сатира, написанная белым стихом, изначально риторична. <...> Существенное различие между двумя формами дискурса заключено в интенции его создателя в момент создания или воспроизведения. <...> В то время как создатель поэтического дискурса изначально занят отображением жизни, создатель риторического дискурса стремится воздействовать на нее» (р.273).

Эйгес И. Риторика // Словарь литературных терминов: В 2 т. Т.2. Стлб. 715-717.

«**Риторика** – собственно – наука об ораторском искусстве. <...> Что касается значения Риторики для литературы, то оно основано на том, что содержа материал по стилистике и грамматике, Риторика становилась, тем самым, теорией прозы, за каковую и признавалась долгое время. А затем многое из Риторики перешло и в теорию поэзии. Напр., понимание эпитетов как украшение речи (*epiteton ornans*), метафор и многого другого просто переносилось из Риторики в поэтику. У нас только труды Потебни и Александра Веселовского освободили поэтику от пережитков Риторики и определили исследование поэзии как чего-то совершенно иного по существу, чем ораторское искусство, – как область, где найденные Риторикой особенности речи имеют совсем иное значение и соответствуют совсем иным по природе переживаниям, чем внешне сходные с ними, но не тождественные приемы ораторской речи» (с.717).

Гаспаров М.Л. Риторика // ЛЭС, С. 327.

«**Риторика** <...> наука об ораторском искусстве (см. *Ораторская проза*) и – шире – о художественной прозе вообще. Как проза появилась

позже, чем поэзия, так и Риторика сложилась среди наук позже, чем *поэтика* (первоначально – наука о поэзии), основываясь на ее теоретическом опыте. Классическая Риторика делилась на 5 частей: <...> 3) словесное выражение (центральная часть) – учение об отборе слов (в том числе редких, новообразованных и метафорических), о сочетании слов (благозвучие на стыках, соразмерное построение фраз – *период* – и ритмическая организация фразовых окончаний), о *тропах*, фигурах мысли и фигурах слова (см. *Фигуры*), а в зависимости от использования этих средств – о простом, среднем и высоком стиле речи <...> Четкое античное разделение Риторики и поэтики основывалось на предпосылке, что поэзия имеет дело с вымышленным материалом, а проза (ораторская, историческая, философская) – с реальным. С появлением прозаических литературных жанров, основанных на вымысле (повесть, роман), граница Риторики и поэтики стала стираться; учение о словесном выражении влилось в поэтику и стало частью **теории** литературы под названием *стилистики* <...>».

Событие

Тамарченко Н.Д. Событие // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып.2.

«**Событие** – перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт) через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее. <...> Событие, с одной стороны, – такое изменение в изображенном мире (в персонажах или в их взаимоотношениях друг с другом и с действительностью), которое рассматривается по отношению к цели героя, т.е. квалифицируется в качестве продвижения к цели или препятствия к ее достижению. Следовательно, речь идет об изменении сюжетной ситуации, частной или общей, единой для всего произведения. Но как в том, так и в другом понимании, ситуация неразрывно связана с условиями *пространства-времени* и является их выражением. Очевидно, что переход от одной ситуации к другой возможен лишь в виде замены или преобразования этих условий для персонажа – в результате ли его собственной активности (путешествие, новая оценка мира) или «активности» обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены). Но поскольку любой хронотоп – определенная система ценностей, что находит свое выражение в словесных мотивах – особенно в лирике, такого рода «перемещение персонажа» по отношению к миру является также пересечением границ «семантических полей». Поэтому Событие, с другой стороны, – изменение в художественном *тексте* <...>».

Итак, Событие, наряду с *ситуацией*, – важнейший элемент сюжета литературного произведения. С этой точки зрения, сюжет – ряд Событий и

одновременно – последовательность «частных» ситуаций. В отличие от ситуации, Событие – обозначение динамического начала сюжета, т.е. выражение конфликта, либо временного, как в *эпике*, либо постоянного, как в *драме*. Соотношение ряда ситуаций и Событий в разворачивании сюжета напоминает анализ движения как смены состояний покоя в апориях Зенона. Понятие События, как и понятие ситуации, лежит в основе определений не только сюжета, но и *мотива*» (с. 79-81).

Dictionary of World Literary Terms / By J. Shipley.

«**Ситуация** – стечение обстоятельств в данный конкретный момент действия. Хотя о ситуации можно говорить в любой точке повествования или драмы, чаще всего под этим термином понимается основная или начальная ситуация, которая является источником борьбы, по направлению к которой развиваются события. Многие пытались создать классификацию основных ситуаций, применимых (и использованных до сих пор) в качестве сюжетного материала» (р. 305).

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. (8. Композиция словесного художественного произведения. Проблема сюжета.)

«Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» (с. 282).

Сюжет и фабула

Barnet S., Berman M., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms.

«Различие между «сюжетом» и «фабулой» определяется очень по-разному, но для многих критиков «фабула» - это последовательность событий, как они происходят, а «сюжет» - это та последовательность, в которой их располагает автор (в которой он повествует о них или изображает их драматически)» (р. 83-83).

Ревякин А. Сюжет/ Словарь литературоведческих терминов. С.393-394.

«**Сюжет** (от франц. *sujet* – предмет, содержание) – система событий, составляющая содержание действия литературного произведения...» «В сюжетике художественных произведений отражаются внутренние противоречия, составляющие основу развития действительности». «...Сюжет как событие, отражая реальную действительность, включает в себя, кроме конфликта, образы и обстоятельства».

Ревякин А. Фабула/ Словарь литературоведческих терминов. С.431.

«**Фабула** (от лат. *fabula* – басня, повествование, история) – имеет самые разноречивы истолкования.» «Были и имеются попытки рассматривать Фабула как видоизменение, частное выражение сюжета, его схему.» «Некоторые писатели и литературоведы, наоборот, рассматривают сюжет как событийную схему, а Фабулу как включающую всю сущность (систе-

му) событий <...> «сюжет – канва, а фабула – узор», сюжет – «скелет», а фабула – «ткань, одевающая его кости»»

Ев.Б. <Е.П. Барышников>. Сюжет// КЛЭ. Т.7. Стлб. 309-310.

«Иное проблемное толкование терминов «Сюжет» и «фабула» представлено в коллективном труде «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (кн.2, 1964). Сюжет здесь рассматривается как «...действие произведения в его полноте, реальная цепь изображенных движений»; <...> простейший элемент, основная единица Сюжета – «отдельное движение или жест человека, вещи» <...> в т.ч. душевное движение, произносимое или «мыслимое» слово». «Фабула же – общий ход, схема действия, «система основных событий, которая может быть пересказана...» <...> ее простейшая единица – *мотив* или *событие*, а основные элементы – завязка, ход действия, кульминация, развязка». «Фабула реализуется и функционирует в целостном действии, т.е. в составе Сюжета, но ее специальное определение оправдано: общая схема действия может существовать до или вне произведения (значит, может быть заимствованной)...». «В содержательно-формальной структуре произведения Сюжет занимает срединное место: с одной стороны, в нем реализуются <...> типы художественных коллизий <...> с другой стороны, сама цепь движений, составляющая Сюжет <...> получает материальное воплощение <...> в последовательности фраз».

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.179-190.

«Тема фабульного произведения представляет собой некоторую более или менее единую систему событий, одно из другого вытекающих, одно с другим связанных. Совокупность событий в их взаимной внутренней связи назовем *фабулой*». «Взаимоотношения персонажей в каждый момент являются *ситуацией* (положением). Например: герой любит героиню, но героиня любит его соперника <...>

Типичная ситуация есть ситуация с *противоречивыми* связями: различные персонажи различным образом хотят изменить данную ситуацию». «Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой, причем каждая ситуация характеризуется различием интересов – *коллизией* и борьбой между персонажами <...> Это введение борьбы именуется *интригой* (типично для драматической формы)». «Развитие интриги <...> ведет или к устранению противоречий, или к созданию новых противоречий <...> Перед развязкой обычно напряжение достигает высшей точки».

«Нужно *распределить* эти события, нужно их построить в некоторый порядок, изложить их, сделать из фабулярного материала литературную комбинацию. Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом* произведения». «Фабулой может служить и действительное происшествие <...> Сюжет есть всецело художественная конструкция».

«При анализе сюжетного построения (*сюжетосложения*) отдельных произведений следует обращать особое внимание на пользование *временем* и *местом* в повествовании».

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации [1923] // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 317.

«Фабула – это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет – это те же связи в словесной динамике».

Текст

Гиндин С.И. Текст // ЛЭС. С.436.

«Текст <...> 1) письменная или печатная фиксация речевого высказывания или сообщения в противоположность устной реализации; 2) выраженная и закреплённая посредством языковых знаков (независимо от письменной или устной формы их реализации) чувственно воспринимаемая сторона речевого, в т. ч. литературного, произв.; 3) минимальная единица речевой коммуникации, обладающая относительным единством (целостностью) и относительной автономией (отдельностью). Текст во 2-ом значении, являющийся одним из аспектов Текста в 3-ем значении (а именно, его «планом выражения»), служит отправной точкой всех филологических процедур. <...> Организации художественного литературного Текста присуща особая сложность и полифункциональность, в нем активно используются те аспекты и ярусы структуры (см. *Структурная поэтика*), которые в других видах речевой коммуникации остаются ненагруженными, иррелевантными, а в результате *структура* художественного Текста приобретает многослойность со специфическими неиерархическими соотношениями между слоями. <...> Будучи созданным, Текст вступает в сложные отношения со своими возможными читателями (слушателями) и с другими Текстами, функционирующим в данном обществе («диалогические отношения», по М.М.Бахтину)».

Тропы

Sierotwiński S. Słownik terminów literackich.

«Троп. В риторике и классической поэтике тропами называют выражения и высказывания в переносном значении. Среди риторических фигур к тропам причисляются метафоры, метонимии, синекдохи, аллегории, гиперболы, литоты и т.п.» (S.289).

Тимофеев Л. Троп // Словарь литературоведческих терминов. С. 427.

«Троп <...> - употребление слова в переносном (не прямом) его значении для характеристики какого-либо явления при помощи вторичных смысловых оттенков, присущих этому слову и уже непосредственно не связанных с его основным значением. <...> Троп представляет собой в

принципе двухчастное словосочетание, в котором одна часть выступает в прямом, а другая – в переносном значении». «Основные виды Тропов – *метафора* (см.), основанная на сходстве или контрасте явлений, *метонимия* (см.), основанная на смежности, и *синекдоха* (см.), основанная на соотношении части и целого. По существу к Тропам относятся как различные виды перенесения значения *эпитет*, *сравнение*, *гипербола*, *литота*, *ирония* (см.) и др.»

Форма и содержание

Sierotwieński S. Słownik terminów literackich.

«**Форма литературного произведения.** Форма – способ существования и передачи содержания произведения. При анализе литературного произведения спрашиваем, *как* что-либо выражено (форма) и *что* выражено (содержание), имея только в виду известное методологическое упрощение, так как произведение представляет собой органическую целостность (единство формы и содержания). Рассуждения о форме приводят к обнаружению определенных сходств между произведениями, облегчают классификацию, позволяют оценить продуктивность различных художественных средств в передаче творческого видения (стиль, передающие формы, эстетические категории, композиция и т.п.)» (S.94).

«**Содержание произведения.** Анализируя литературное произведение, рассуждаем, **что** в нем получило выражение, и называем это содержанием в отличие от того, **как** выразилось, т.е. от формы. Одно это только методологическое упрощение, так как в сущности содержание и форма составляют нераздельное целое. Поэтому произведение нельзя пересказать только его фабулу, назвать тему главную и подчиненную и т.п. Практичней считать сущностью содержания идейно-тематическую концепцию произведения» (S.288).

Barnet S., Berman M., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms.

«Форма – общепринятое название для литературного вида, рода или жанра. Другими словами, форма приравнивается к структуре или общей конструкции, расположению материала. Можно возразить, что концепция структуры или текстуры способна завести в тупик, если рассматривать ее в отрыве от содержания. Концепция структуры, в частности, предполагает, что у автора имеется некоторое содержание, которое он пытается уложить в одну или другую форму. Но сама организация содержания способна это содержание изменить» (p. 57).

Dictionary of World Literary Terms / By J. Shipley.

«**Форма** – характер объекта в его данности, или его структура, которая организует отдельные элементы опыта или объекта. <...> Разделение самой вещи и ее формы является умственной абстракцией; в реальной ве-

щи они едины, так как только благодаря их единству она и существует» (р. 127-128).

«**Структура** – общая сумма элементов, составляющих форму произведения. Если структура содержит настолько различные элементы, что не удовлетворяет никаким требованиям логики, то она называется бесформенной структурой» (р.313).

Художественное время и художественное пространство

Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство// ЛЭС. С. 487-489.

«Художественное время и Художественное пространство – важнейшие характеристики образа художественного, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения. Искусство слова принадлежит к группе динамических, временных искусств. <...> Но литературно-поэтический образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символическо-идеологическом, ценностном аспекте. Такие традиционные пространственные ориентиры, как «дом» (образ замкнутого пространства), «простор» (образ открытого пространства), «порог», окно, дверь (граница между тем и другим), издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в литературно-художественных (и шире – культурных) моделях мира. <...> Символична и художественная хронология (например, движение от весеннего и летнего расцвета к осенней грусти, характерное для мира тургеневской прозы). Вообще древние типы ценностных ситуаций, реализованные в пространственно-временных образах (хронотопах, по М.М.Бахтину), - например, «идиллическое время» в отчем доме, «авантюрное время» испытаний на чужбине, «мистерийное время» схождения в преисподнюю бедствий – так или иначе сохранены в редуцированном виде классической литературой нового времени и современно литературой (например, «вокзал» или «аэропорт» как места решающих встреч и разминовений, выбора пути, внезапных узнаваний и прочего соответствуют старинному «перекрестку дорог» или придорожной корчме).

Ввиду знаковой, духовной, символической природы искусства слова пространственные и временные координаты литературной действительности не вполне конкретизированы, прерывны и условны <...> Однако здесь дает о себе знать временная природа литературного образа, отмеченная Лессингом в «Лаокооне», - условность в передаче пространства ощущается слабее и осознается лишь при попытках перевести литературное произведение на язык других искусств; между тем условность в передаче времени, диалектика несовпадений времени повествования и времени изображен-

ных событий, композиционного времени с сюжетным осваиваются литературным процессом как очевидное и содержательное противоречие».

*Литература, использованная в словаре**

- Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С.7-16.
- Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л, 1975. С. 433-536.
- Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С.39-54.
- Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). Т.1-9. М., 1962-1978.
- Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). М., 1987.
- Литературоведческие термины (материал к словарю). Вып 2. Коломна, 1999.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Л, 1972.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999.
- Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М., 1996.
- Словарь литературных терминов. В 2 т. М.,Л., 1925.
- Словарь литературоведческих терминов/ Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М, 1974.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- Тынянов Ю.Н. Иллюстрации //Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.,1977. С. 310-318.
- Философская энциклопедия. Т.1-5. М., 1960-1970.
- Хализев В.Е. Теория литературы. М.,1999.
- Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. London, 1970
- Barnet S., Berman M., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston, 1971.
- Sierotwieński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966.
- Wilpen G. von Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989.

* При составлении словаря были использованы такие источники, которые позволяют увидеть наличие определенного спектра мнений по отдельным вопросам курса «Введение в поэтику». Поскольку курс вводный, то материалы словаря вовсе не претендуют на полноту решения заявленных в нем проблем. Составитель преследует определенную дидактическую цель: используются материалы, большая часть которых не доступна современному читателю, поскольку цитируемые работы изданы в 20-е годы в России или изданы за пределами России. Тем не менее данные материалы необходимы для проведения практических занятий по курсу наряду с теми материалами, указанными в списке литературы плана практического занятия, которые студенты находят и осваивают самостоятельно.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО КУРСУ «ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ»

Курс «Введение в поэтику» предполагает проведение 15 практических занятий на дневном отделении и 9 практических занятий на заочном отделении. На практических занятиях студент должен научиться применять теоретические знания и овладеть навыками анализа литературного произведения. Каждое практическое занятие сосредоточено на одной теоретической проблеме и дает план анализа текста в соответствии с этой проблемой. В ходе работы у студента должно складываться представление о конкретной методике анализа художественного произведения.

Приступая к подготовке к практическому занятию, необходимо выяснить, какие проблемы курса будут рассмотрены в рамках предложенной преподавателем для занятия темы (см. **ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ»** в данном пособии). Особое внимание необходимо обратить на основные теоретические понятия, с которыми придется работать во время самостоятельного изучения поставленной проблемы (см. **СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В ПРОГРАММЕ КУРСА**).

Готовясь к занятию, студент должен изучить литературу, рекомендуемую для подготовки к практической работе. Затем следует внимательно прочесть художественный текст, сделать необходимые заметки, выписки, комментарии. В тетради надо сделать краткую запись материалов в соответствии с планом практического занятия. В итоге домашней подготовки студент должен быть готов дать развернутый ответ на каждый вопрос: теоретическую посылку, подтверждающий ее анализ текста, вывод. В ходе занятия ответ, приготовленный ранее, несомненно, будет дополняться. И эти дополнения необходимо также зафиксировать в рабочей тетради.

Темы, не рассмотренные на практических занятиях на заочном отделении, предлагаются для самостоятельного изучения. По этим темам готовится самостоятельная (контрольная) работа, которая предполагает следующее: освоение научно-критической литературы по рассматриваемой проблеме (список литературы предлагается в программе курса, в плане практического занятия, а также студент должен самостоятельно составить библиографию по теме контрольной работы); выбор художественного произведения, которое должно быть основным объектом изучения в контрольной работе; самостоятельную работу над проблемой, определяемой темой контрольной работы, на основе изученной научно-критической литературы и анализа избранного для работы художественного текста. Тема контрольной работы с указанием научной проблемы и непосредственного объекта изучения определяется студентом и утверждается преподавателем во время установочной сессии.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 1

Слово как материал художественного произведения.

1. Образность и экспрессивность художественной речи. Сходство и различие речи художественной, ораторской и разговорной.

2. Проанализируйте лексический состав рассказа М.Зощенко «Дрова»:

а) определите характер и эстетическую функцию просторечий, вульгаризмов;

б) какие речевые штампы использованы писателем, каким стилям речи они принадлежат;

в) рассмотрите особенности лексического состава отдельных предложений;

г) образы каких героев создаются автором посредством использования проанализированного словесного материала.

3. Проанализируйте лексический состав стихотворения Б.Пастернака «Белая ночь»:

а) охарактеризуйте лексический состав стихотворения;

б) какова роль специальных выразительных средств языка в создании основной лирической темы стихотворения?

4. Сопоставьте образы, созданные М.Зощенко и Б.Пастернаком.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С.119-129, 138-159.

Винокур Г.О. О языке художественной литературы. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Об изучении языка литературного произведения. М., 1991. С.24-31, 32-61.

Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи: Семантические этюды // Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 54-101.

Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С.141-148, 158-164.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.28-98.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 2-3

Стих и проза.

Ритмическая организация художественной речи.

1. Стих и проза. Принципы разграничения.

2. Ритмическая организация художественной речи. Различие ритма в поэзии и прозе (подберите примеры).

3. Стиховая форма. Стих как повторяющаяся единица поэтического ритма. Константа. Роль клаузулы в ритмической организации стиха.

4. Разновидности рифм. Виды рифмовки. Внутренняя рифма. Смысловая роль рифм. Подберите и проанализируйте образцы стихотворений, подтверждающих ваш ответ.

5. Понятие о строфе. Сделать анализ структуры одного из сонетов Шекспира и «онегинской строфы».

6. Сделайте графическую запись стихотворения Б. Пастернака «Белая ночь», отметьте ударные и безударные слоги. Проведите анализ ритмического рисунка стихотворения:

а) определите размер (метр);

б) установите расположение стоп с пропущенным схемным ударением и определите их роль в создании определенной интонации;

в) проанализируйте внутренние паузы, концевые паузы и переносы, определите их значение в создании поэтической интонации;

г) из наблюдений над рифмами сделайте вывод об их интонационной направленности.

7. Исследуйте звуковую организацию стихотворения Б. Пастернака:

а) проанализируйте состав сильных звуков;

б) выделите характерные для стихотворения звуковые сочетания и повторы (аллитерации и ассонансы);

в) сделайте вывод о мелодике стихотворения.

8. Какова связь между ритмо-мелодической организацией стихотворения и предметно-образным миром, отображенным в стихотворении?

9. Сделайте вывод о значении ритмо-мелодической структуры в выражении идейно-эстетической концепции стихотворения.

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

Илюшин А.А. Русское стихосложение. М., 1988.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.102-175.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение / Изд. 3. Спб., 1996.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. Л., 1970. Гл.1. Слово в стихе. Гл.2. Ритм.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 4

Виды иносказательности. Интонационно-синтаксическая выразительность художественной речи.

1. Тропы: метафора, метонимия, ирония, сравнения. Подберите примеры использования автором слова в переносном значении.

2. Образы-аллегории, образы-символы, образы-эмблемы.

3. Рассмотрите особенности существования слова в художественном контексте стихотворения Б.Пастернака «Белая ночь».

4. Интонационно-синтаксическая выразительность художественной речи:

а) эмоционально-речевые интонации в стихотворении Б.Пастернака «Белая ночь»;

б) необычные согласования слов, необычный порядок слов в предложении;

в) риторические фигуры.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С.119-129, 138-159.

Винокур Г.О. О языке художественной литературы. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Об изучении языка литературного произведения. М.,1991. С.24-31, 32-61.

Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.,1990. С.141-148, 158-164.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.,1996.С.28-98.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 5

Структура произведения.

Художественное время, пространство, событие.

1. Что такое «художественный мир» литературного произведения?

2. Что такое художественное время и пространство. Понятие хронотопа. Сравните понятие «хронотопа», предложенное М.М.Бахтиным, с трактовкой этой же проблемы у А.М.Пятигорского (*Обратитесь к материалам по отдельным темам практических занятий, представленным в данном пособии*). От чего зависит рассмотрение пространства и времени как отдельных категорий или художественного пространства-времени? Обратите внимание на эстетическое качество пространства-времени.

3. Что такое событие? (*см. Словарь основных терминов, использованных в программе курса*).

4. Какие события представлены в рассказе В.Набокова «Круг»? Кто представляет эти события? Каково время повествователя и время героев рассказа?

5. Внешнее пространство героя, его особенности и основные способы создания.

6. Внутреннее пространство героя и его особенности и основные способы создания.

7. Какая концепция художественного творчества воплощена в рассказе?

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 9-11, 176-193.

Лихачев Д.С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. №8.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

Роднянская И.Б. Художественное время и пространство // КЛЭ. Т.9. С.772-779.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 6

Композиция

1. Сравните основные трактовки значения термина «композиция». Что такое «компонент» литературного произведения? Почему далеко не всегда оговаривается, что можно считать «компонентом»?

2. Основные композиционные приемы (подберите 1-2 примера использования ниже перечисленных композиционных приемов при создании повествовательной структуры текста или системы персонажей):

- а) повторы и вариации;
- б) мотивы;
- в) субъектная организация и точка зрения;
- г) - со- и противопоставления;
- д) монтаж;
- е) временная организация.

ЛИТЕРАТУРА

Зунделович Я. Композиция // Словарь литературных терминов. В 2-х т. Т.1. Стлб. 371-374.

Кожин В.В. Композиция // КЛЭ. Т.3. Стлб. 694-696.

Ревякин А. Композиция // Словарь литературоведческих терминов. В 2-х т. Т. 1. С.153-155.

Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С.9-218.

Хализев В. Теория литературы. М., 1999. С. 262-285.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 7

Фабула и сюжет

1. Какие определения «фабулы» и «сюжета» существуют в научной и справочной литературе (воспользуйтесь «Словарем» данного учебно-методического пособия и еще 2-3 источниками)? Каковы способы разграничения фабулы и сюжета?

2. Фабула рассказа А.П.Чехова «Учитель словесности». «Чеховское» событие.

3. Фабула рассказа И.Бунина «Руся» и ее особенности.
4. Как представлено событие в рассказах? Роль повествователя.
5. Конфликт в рассказе А.П.Чехова и способы его заявления. Путь разрешения конфликтной ситуации в чеховском рассказе.
6. Тип конфликта в рассказе И.Бунина.
7. Сопоставьте сюжетно-композиционную организацию рассказов А.П.Чехова и Бунина. Обозначьте общие и особенные принципы представления события в рассказе Чехова и Бунина.

ЛИТЕРАТУРА

- Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С.11-12.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.176-206.
- Тюпа В. Аналитика художественного. М, 2001. С.43.
- Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С.214-226.
- Обратитесь к Словарю в данном пособии.*

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 8

Проблема повествования. Повествователь, рассказчик, образ автора. Субъектная организация произведения.

1. Разграничьте понятия «автор», «повествователь», «рассказчик», «образ автора». Каковы критерии их разграничения?
2. Что такое формально-субъектная и содержательно-субъектная организация произведения, с точки зрения Б.Кормана?
3. Точка зрения, по теории Б.Кормана. Виды точек зрения и цель их обозначения при анализе литературного произведения.
4. Особенности субъектной организации рассказа Т.Толстой «Соня»:
 - а) формально-субъектная организация рассказа;
 - б) композиция повествования; как представляются вторичные субъекты речи и почему?
 - в) содержательно-субъектная организация рассказа;
 - г) сделайте вывод об особенностях представлений Т.Толстой о человеке и его мире на основании рассказа «Соня».

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М.Л. Предисловие // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М., 1996. С.6-7.

Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1978. Гл. 2.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе: Проблемы жанра. Куйбышев, 1990. С.16-30.

Успенский Б. Поэтика композиции. Спб., 2000. С. 9-280.

Обратитесь к Словарю в данном пособии.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 9

Проблема литературного героя.

Структура образа героя

1. Рассмотрите и сравните различные определения понятий «персонаж», «герой», «тип». По каким критериям обычно отличают героя от других действующих лиц (персонажей) произведения? Почему «характер» и «тип» обычно противопоставляют друг другу?

2. Структура образа героя эпического произведения (А.П.Чехов «Июнь»):

а) внешний облик персонажей;

б) внутренний мир героев и способы его создания;

в) характер персонажа как устойчивая система поведения героя.

3. Структура образа героя драматического произведения (А.П.Чехов «Вишневый сад»):

а) роль афиши в создании образа героя драматического произведения;

б) описание места действия и его роль в представлении героя драмы;

в) ремарка как средство формирования внешнего облика героя: жест, эмоциональное состояние героя;

г) диалог и монолог как основные способы создания характера в драме: слово как способ осуществления действия, речевой портрет персонажа;

д) ремарка и реплика: особенности взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

[Б.а] Персонаж // ЛЭС. С.276.

[Б.а] Тип // ЛЭС. С.440.

Абрамович Г. Тип литературный // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М, 1974. С. 413-414.

Барышников Е.П. Литературный герой // КЛЭ. Т.4. Стлб. 315-318.

Барышников Е.П. Тип // КЛЭ. Т.7. Стлб. 507-508.

Владимирова Н. Характер литературный // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М, 1974. С. 443-444.

Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.,1988. С. 319-383.

Катаев В. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.

Магазанник Э.Б. Персонаж // КЛЭ. Т.5. Стлб. 697-698.

Масловский В.И. Литературный герой // ЛЭС. С.195.

Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С.303-338.

Тюпа В.И. Характер литературный // КЛЭ. Т.8. Стлб. 215-219.

Чернышев А. Персонаж // Словарь литературоведческих терминов/ Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М, 1974. С. 267.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 10

Система персонажей в произведении.

1. Чем отличается событие в эпосе от события в драме как роде литературы? (Приведите примеры).
2. Основные события в водевиле А.П.Чехова «Свадьба» и событие в рассказе А.П.Чехова «Свадьба с генералом».
3. Конфликт в рассказе и водевиле А.П.Чехова. Кто является основным участником конфликтной ситуации, изображенной автором?
4. Герои главные и второстепенные, их наличие и основные функции в рассказе и пьесе.
5. Образ повествователя и его место в системе персонажей в рассказе «Свадьба с генералом».
6. Своеобразие чеховского представления о человеке и мире.

ЛИТЕРАТУРА

Гиршман М. Повествователь и герой // Чехов и Лев Толстой. М, 1980. С.126-139.

Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.,1988.

Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили А.П.Чехова. М., 1982.

Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.

Хализев В. Драма как род литературы. М.,1986.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 11

Структура эпического произведения.

1. Как в «Поэтике» Аристотеля разграничены разные виды искусства? Какое высказывание Аристотеля можно считать первой «попыткой рассказать» о разных родах литературы? Родовое содержание эпоса и драмы: общее и различное.
2. Чем эпическое событие отличается от события драматического и лирического? Каковы способы представления события в эпосе?
3. Рассмотрите особенности событий в повести Б.Пастернака «Детство Люверс». Какова их специфика? Укажите основные особенности сюжета произведения.

4. Кому принадлежит основной текст в повести Б.Пастернака? Чью точку зрения на мир представляет повествователь? Как решается проблема героя в произведении?

ЛИТЕРАТУРА

Аристотель Поэтическое искусство. Любое издание.

Бахтин М.М. Эпос и роман [1941] // Бахтин М. Эпос и роман. Спб.: Азбука, 2000. С.194-232.

Мелетинский Е.М. Эпос // КЛЭ. Т.8. Стлб.927-933.

Хализев В.Е. Эпос // ЛЭС. С.513-514.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 12

Структура драматического произведения

1. Каковы особенности драматического сюжета.
2. По каким признакам в драматическом сюжете выделяется завязка и как она связана с экспозицией. Как противоречия, составляющие особенности конфликтных ситуаций в драматических произведениях, находят свое выражение в экспозиции и завязке? Приведите примеры.
3. Что такое «кульминация» и «перипетия»? В чем состоит различие данных понятий? Приведите примеры.
4. Какие формы речи являются наиболее часто встречаемыми способами осуществления действия в драме? Чем отличается реплика от монолога? Как на «уровне» речи обнаруживается авторское присутствие в драматическом произведении?
5. Своеобразие драматического характера.

ЛИТЕРАТУРА

[Б.а.] Перипетия // КЛЭ. Т.5. Стлб. 673. *17*

Пави П. Словарь театра. М., 1991. С.12, 62-65, 71-72, 74-75, 159, 191-192, 226, 274, 287-288, 380.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.211.

Хализев В.Е. Действие // ЛЭС. С.88.

Хализев В.Е. Реплика. Ремарка // ЛЭС. С.322.

Холодов Е.Г. Действие // КЛЭ. Т.2. С.559-560.

Чернышев А. Монолог. Перипетия // Словарь литературоведческих терминов. С.225, 266-267.

Обратитесь к материалам по отдельным темам практических занятий, представленным в данном пособии.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 13

Структура лирического произведения

1. Основные тропы, использованные О.Мандельштамом в стихотворении «1 января 1924».
2. Основные композиционные приемы, использованные поэтом при выстраивании лексического ряда в стихотворении «1 января 1924».
3. Риторические вопросы и восклицания, своеобразие их размещения в стихотворении.
4. Основные образы и способы их создания: образ времени, образ Москвы, образ лирического «я».
5. Мотивы стихотворения.
6. Композиция лирического сюжета стихотворения «1 января 1924».

ЛИТЕРАТУРА

- Гинзбург Л. О лирике. М., 1997. С. 155-161, 331-371.
Песков А.М. Лирика // ЛЭС. С. 183-185.
Роднянская И.Б. Лирический герой // ЛЭС. С.185.
Тарановский К. О поэзии и поэтике/ Сост. М.Л. Гаспаров. М., 2000. С. 13-208.
Тимофеев Л.И. Лирика // КЛЭ. Т.4. Стлб. 208-213.
Тодоров Л. Лирика // Словарь литературоведческих терминов. С. 174-175.
Тодоров Л. Лирический герой // Словарь литературоведческих терминов. С. 177-178.
Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. Спб., 1996. С.213-242.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 14

Жанры.

1. Прочитайте работу М.Бахтина «Эпос и роман» и обратите внимание на следующие вопросы:
 - а) по каким аспектам сопоставляет эпопею и роман М.М.Бахтин?
 - б) какое определение жанру можно дать на основании работы М.М.Бахтина?
2. Какие определения романа в справочной литературе а) не выявляют его специфику как жанра; б) считают единственно надежным его отличительным признаком сравнительно большой объем текста; в) характеризуют специфический предмет изображения; г) указывают на особенности речевой структуры; д) стремятся сочетать и связать друг с другом признаки разного рода?

3. Что такое канон? Какие жанры называются каноническими и неканоническими? Сопоставьте понятие «жанровый канон» и «жанровый этикет» (Д.С.Лихачев).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эпос и роман [1941] // Бахтин М. Эпос и роман. Спб.: Азбука, 2000. С.194-232.

Богданов В.А. Роман // ЛЭС. М., 1987. С 329-333.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. Спб., 1996. С.384- 403.

Кожин В. Роман // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М, 1974. С.328-331.

Кожин В. Эпопея // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М, 1974. С.472-475.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы [1967] М., 1979. С.81-90.

Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа С.90.

Поспелов Г.Н. Эпопея // ЛЭС. М., 1987. С.513.

Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С.10-11, 13-14.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 15

Чужой стиль в литературном произведении. Подражание, стилизация, пародия, вариация.

1. Что такое стиль литературного произведения?

2. Найдите определения подражания и стилизации в уже известной вам справочной литературе (обратите внимание на список научной и критической литературы, данный в программе курса «Введение в поэтику» в пособии).

3. Сопоставьте итоги своей работы с точкой зрения М.Бахтина, высказанной им в книге о Достоевском.

4. Что такое пародия? Как ее сравнивают с подражанием? Кто и как сопоставляет со стилизацией?

5. Какие понятия помогают охарактеризовать работу Л.Петрушевской над пьесой «Три девушки в голубом»: стилизация, подражание, пародия – и почему?

ЛИТЕРАТУРА

Гиришман М.М. Стиль литературного произведения: Учебное пособие. Донецк, 1984.С.14-15.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. Спб., 1996. С.403-405.

Черных А.Б., А.Г. Стиль (к истории понятия) // КЛЭ. Т.7. Стлб. 188-196.

Эльсберг Я. Стиль // Словарь литературоведческих терминов. С. 374-379.

Обратитесь к материалам по отдельным темам практических занятий, представленным в данном пособии.

МАТЕРИАЛЫ ПО ОТДЕЛЬНЫМ ТЕМАМ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Структура произведения.

Художественное время, пространство, событие.

Пятигорский А.М. Миф как время, событие, личность: Лекция 5 // Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа М., 1996. С. 203-205.

« ... знание о времени, принадлежащее рассказчику (и нам), будет неизбежно отличаться и даже противостоят *времени знания* внутри этих ситуаций». «...сверхъестественное знание можно считать *содержащим* время, длящееся *внутри* него, а время, в свою очередь, содержащим внутри себя серию событий, которые, если смотреть извне, могут продолжаться только мгновение, но если смотреть изнутри, продолжаться часы и дни, - или наоборот. <...> В этой связи мы могли бы предположить, что сам феномен <...> повествования является *времяобразующим фактором* в тексте (хотя он и не обязательно был таковым в исторической ретроспективе). Именно осознание рассказчиком самого факта своего повествования (или его восприятия слушателями или читателями), как отличного в *пространстве* от повествуемого факта или события, порождает их различие во времени, а не наоборот. Так, мы можем сказать, что идея Времени возникает как идея *различных времен*, а затем и идея однолинейного времени, протягивающегося из прошлого через настоящее к будущему, может быть рассмотрена как дополнительная или производная (не обязательно «исторически») от идеи нескольких различных времен, которая, в свою очередь, восходит к идее одновременного существования различных мест внутри пространства повествования».

Тип произведения.

Структура драматического произведения

Драма — один из трех родов литературы. Следует отметить, что в литературоведении есть и другое значение термина. Драмой называют один из жанров драматургического рода, существующий наряду с комедией, трагедией, трагикомедией. Изначальный смысл слова (греч. drama - действие) указывает на то, что основу драмы составляет действие. В этом драма близка эпосу: в обоих случаях жизнь изображается через события, поступки, столкновение героев, борьбу. Но если в эпосе о событиях рассказывается как о чем-то уже свершившемся, то в драме они непосредственно разворачиваются перед зрителем. Следовательно, в драме отсутствует авторское повествование и выраженные в нем суждения о героях и обстоятельствах. Авторское слово в драме ограничено *ремарками* - краткими указаниями об обстановке, жесте, интонации героя.

Драматическое произведение, как правило, предназначено для постановки на сцене. Поэтому оно имеет строгие ограничения во времени исполнения. Предметом изображения драмы становится такое время жизни человека, которое требует выбора, поступка, то есть совершения какого-либо действия, поскольку только так в драме может быть раскрыт *характер героя*, обозначены его жизненные позиции. Следовательно, драма эстетически осваивает борьбу между субъективным миром человека и объективным миром жизни. Противоречия, несовместимость между свободной волей личности и объективными процессами действительности составляют сущность драматического *конфликта* и приводят к столкновениям, противоборствам персонажей друг с другом или с жизненными обстоятельствами.

В зависимости от того, какие представления о правах и возможностях личности существуют в обществе, возникает тот или иной тип конфликта. В античной драме, основанной на мифологических представлениях о мире, главной движущей силой был рок, некое безличное воплощение воли богов, а человек оказывался лишь объектом приложения этих роковых сил. Интерес в драме более позднего времени перемещается на человека, на его свободный выбор между добром и злом. Так, например, в XIX веке еще сохраняется появившееся в эпоху Возрождения мнение о том, что человек - конечная цель исторического прогресса, венец вселенной. Одновременно обнаруживается противоречивая природа нового (буржуазного) общества. Чтобы реализовать свои намерения, индивидуальные устремления, личность должна нарушить чужие интересы. Поэтому возникает противоречие между желаниями, целями разных героев, которые вынуждены стоять «друг против друга» (по определению Гегеля).

Описанный выше тип конфликта характерен для драматургии А.Н.Островского. В пьесе «Бесприданница» стремление героини к личному счастью приходит в противоречие с господствующим в обществе, следовательно, характерным для многих персонажей представлением о личном благополучии, связанном лишь с денежными интересами. За каждым участником конфликта стоит определенная историческая сила: старая — за Кнуриковым, Вожеватовым, Паратовым, Карандышевым, новая — за Ларисой.

Вопросы и задания для самостоятельной работы.

1. *Перескажите историю жизни купеческой жены, рассказанную в пьесе А.Н.Островского «Гроза». Насколько внешние обстоятельства волнуют автора?*
2. *Рассмотрите основные события 1-го действия пьесы А.Н.Островского «Гроза».*
3. *Каковы основные законы жизни города Калинова?*

4. Насколько быт и нравы города Калинова отличаются от быта и нравов того мира, в котором жила Катерина?

5. Чем характер Варвары отличается от характера Катерины? Почему Варвара не в состоянии понять то, что ощущает Катерина?

6. Что выводит Катерину из равновесия? Какие противоречия намечаются в экспозиции пьесы? Насколько они осознаны героиней?

7. Какого типа конфликт (внутренний или внешний) возникает в пьесе?

К концу XIX века становится очевидным: личные стремления и интересы не могут быть реализованы в силу причин, от отдельного человека не зависящих. Возникает иной, чем в классической драматургии XIX века, тип конфликта: человек поворачивается лицом не к другому человеку, а располагается лицом к лицу непосредственно с враждебной действительностью. Таков конфликт чеховских пьес.

Противоречия, лежащие в основе того или иного типа конфликта, становясь очевидными для героев, «ускоряют» отношения между персонажами. Нужно помнить, что «действие», которое определяет сущность драматического содержания пьесы, отличается от «действия» в бытовом значении слова. «Действие» в драме не столько процесс, совершаемый посредством поступков, направленных на достижение определенной цели, сколько проблема, которая охватывает такой отрезок времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор. Гамлет, герой одноименной пьесы Шекспира, прежде чем решиться на поступок, взвешивает все «за» и «против». И эти размышления персонажа так же, как и убийство Полония, дуэль с Лаэртом и прочее, составляют драматургическое действие пьесы. Поэтому драматургическое действие — это всегда напряженная ситуация, когда человек не только осознает несовместимость своего счастья с течением жизни, но и совершает свой выбор между покорностью этому течению или противоборством норме бытия с целью сохранения своих личностных ценностей (часто даже ценой своей физической смерти).

Напряженность действия требует особой строгости в организации сюжета. Это требование получило название «единство действия». Наиболее решительно настаивали на этом принципе классицисты, возводя его вместе с требованием единства времени и места в правило о трех единствах.

Единство действия в драме предполагает концентрированность, связанность, стройность, логическую завершенность последнего как в главных частях, так и в деталях. Вот почему в драме наиболее последовательно прослеживается трехчленная структура сюжета. Пьесу открывает экспозиция — изображение положения действующих лиц, обстоятельств и обстановки, в которых они находятся до начала развития действия. Далее возникает *завязка* — начальный момент в развитии событий, когда зритель по-

лучает представление об изображаемых характерах и о конфликте. От завязки действие движется к *кульминации* — наивысшей точке напряжения действия — и *развязке* — заключительному моменту в развитии действия, когда конфликт произведения приходит к своему завершению.

Вопросы и задания для самостоятельной работы.

1. *Какие отношения возникают между героями пьесы А.Н. Островского «Гроза» до начала действия? Как об этом сообщает автор?*
2. *Какую роль в пьесе играют Кудряш, Кулигин, Швакин? Почему они первыми появляются на сцене?*
3. *Что нового происходит в первом акте? После какого события действие в пьесе может развиваться только в одном направлении? Найдите завязку действия.*
3. *Каковы основные события второго акта? Что происходит с главной героиней?*
4. *Какую сцену можно назвать кульминационной?*
5. *Почему Катерина убегает из дома Кабанихи? Что заставляет героиню пойти на самоубийство? Каким образом разрешаются противоречия в пьесе? Кого автор считает победителем, а кого побежденным?*
6. *Что обозначает разрешение конфликта в пьесе А.Н.Островского?*

При анализе драматургического произведения следует обратить внимание на то, что «слово» в драме становится способом действия. Посредством слова выражаются желания, стремления, интересы героев, поиск ими решения возникшей проблемы, противоборство с иной позицией. *Диалог* (разговор двух или более лиц) — наиболее интенсивная форма драматического столкновения. Но в пьесе часто и *монолог* (развернутое высказывание одного лица, не связанное с репликами других героев) вступает в диалогические отношения с монологами других персонажей (например, монолог Фамусова «Вот то-то, все вы гордецы...» — с монологом Чацкого «А судьи кто?») в комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»).

Монолог содержит повествование о разных событиях и обстоятельствах, может быть средством эмоционального самовыражения героев. В первом случае монолог нас знакомит с персонажем и той средой, в которой он живет (таков рассказ Катерины в «Грозе» А.Н.Островского о жизни до замужества). Во втором случае монолог обозначает определенный этап развития действия (таково размышление Катерины Кабановой в пятом действии «Грозы» после прощания с Борисом).

Иногда о происходящем с героем свидетельствует не то, что он говорит, а то, как он говорит и как ведет себя. Иными словами, средством выражения внутреннего действия становится «подтекст».

Автор драматического произведения почти не имеет возможности говорить «от себя». Исключения составляют авторские *ремарки*, список

действующих лиц, «замечания для господ актеров» (как в комедии Н.В.Гоголя «Ревизор»), а также название пьесы. Поэтому позиция драматурга проявляется в самом отборе явлений жизни для сценического действия, в характере развития сюжета и иногда (чаще в классицизме) через лицо «от автора» или положительного героя (в комедии Фонвизина «Недоросль» таковыми являются Милон и Правдин).

Характер персонажей в драматическом произведении раскрывается посредством «слова», произнесенного героем. «Слово» является не только средством самооценки персонажа, но и способом совершения им поступка. Следует помнить, что драматурги, в частности, А.Н.Островский, создают индивидуальный речевой портрет персонажа. Часто характеристику герою дают его партнеры по сценическому действию. Кроме того, средством создания образа становятся авторские ремарки, комментарии.

Вопросы и задания для самостоятельной работы.

1. Составьте речевой портрет Катерины и Кабанихи.
2. Есть ли общее в героинях Островского?
3. Какую роль в пьесе играет Феклуша? Какую картину мира она создает, рассказывая о своих «странствиях»?
4. Насколько речь героев отражает особенности сознания персонажей? Сопоставьте монологи Катерины и Феклуши в пьесе.

Драма как род литературы подразделяется на ряд разновидностей - жанров: трагедия, комедия, драма, трагикомедия и другие. Чтобы определить жанр той или иной пьесы, следует обратить внимание на характер конфликта, цели борьбы героев и на те чувства, которые возникают у читателей (зрителей), выступающих в силу особенностей драмы как рода литературы «живыми свидетелями» происходящего.

Суть трагического конфликта состоит в особом характере возникновения и разрешения противоречий, возникающих между личной инициативой героя и роковыми обстоятельствами, между долгом и страстью, представлениями о необходимом и личными чувствами. Стороны, принимающие участие в конфликте, принципиально непримиримы, что и приводит чаще всего к гибели героя («Гамлет», «Отелло», «Ромео и Джульетта» В.Шекспира, «Федра» Расина). Противоречия обнаруживаются, главным образом, во внутреннем мире героя: эта непримиримость является причиной его духовного надрыва, ведущего к катастрофическому концу. Трагедия рождает в сердцах зрителя сильный душевный подъем, сложное чувство сопереживания происходящему на сцене, в котором переплетаются страх за героя, сострадание к нему и восприятие трагического зрелища как чего-то возвышенного и облагораживающего душу.

Суть комического конфликта состоит в несоответствии жизненных положений, характеров авторскому представлению о должном. Идеал пи-

сателя при этом может быть выражен через образ положительного героя (Чацкий в комедии «Горе от ума» А.С.Грибоедова), в таком случае противоречия разворачиваются между положительным героем и его окружением. В драматургии же Н.В.Гоголя главная плоскость конфликта находится между миром пьесы и авторским идеалом, то есть точкой зрения писателя на мир, которая не передается ни одному из действующих лиц (персонажи Гоголя — порочные, ограниченные люди). Отсюда и знаменитое утверждение о том, что единственным «честным, благородным лицом - был смех» («Театральный разъезд после представления новой комедии» Н.В.Гоголь).

Комическая борьба вызывает смех посредством комических несовпадений, недоразумений, комического диалога, остроумных реплик, каламбуров. Авторское отношение к происходящему бывает ироническим («Вишневый сад» А.П.Чехова), сатирическим («Тартюф» Мольера), саркастическим, юмористическим.

Драма — жанр драматического рода. Сущность драматического конфликта состоит в том, что герой, вступая в противоречие с окружающим миром, не знает того внутреннего, духовного разлада, который свойственен трагическому герою, так как эти противоречия для героя являются внешними.

Наиболее сложным является вопрос о различии драмы и трагедии. Рассмотрим две пьесы А.Н.Островского — «Гроза» и «Бесприданница». В душе Катерины, главной героини «Грозы», происходит борьба между долгом жены и ее чувствами, желанием любить и быть любимой, то есть между «темным царством» (по определению Н.Добролюбова) в душе героини и новыми силами, этому «царству» противостоящими. Поэтому мы можем утверждать, что Катерина — трагическая героиня, и в соответствии с этим определить особенности жанра пьесы.

Для Ларисы Огудаловой («Бесприданница») серьезные внутренние противоречия не характерны. Если Катерина в «Грозе» страдает прежде всего от внутреннего разлада (долг или чувство), то Ларисе такого рода борения чужды. Она осознает себя вещью, но при этом у нее нет духовных сил на то, чтобы бросить трагический вызов миру, как это сделала Катерина. Отсюда можно сделать вывод о жанре пьесы «Бесприданница». Это драма.

Таким образом, анализ драматургического произведения предполагает определение типа конфликта пьесы, рассмотрение особенностей развития действия, характеристику системы персонажей, обоснование своеобразия авторской позиции.

Жанры

Sierotwiński S. Słownik terminów literaskich. S 201⁵.

«Роман (novel, roman). Фабулярное эпическое произведение большого объема, написанное прозой. Допускает разнородность тем, нитей рассказа и мотивов. Воссоздается обычно большой участок действительности, пользуясь свободной, разнообразной композицией и разными художественными средствами. Разделение на тематические и композиционные разновидности проводится с разных точек зрения, так же конкретные произведения часто являются смешанными видами и могут быть охарактеризованы несколькими определениями».

Wilpen G. von Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989. S. 784-785⁶.

«Роман <...>эпич. большая форма в прозе; один из наиболее поздно развившихся жанров, с 19 ст. однако самый распространенный не только в повествовательной поэзии, но и в литературе вообще. Различие с *эпосом*, от которого Р. происходит, лежит глубже, чем в плоском отличии прозы от стиха как форм языка, которое для него в качестве существенного признака условно. Так же как эпос, Р. приносит в изображение всеохватывающую и всепроникающую связь и отличается этим от новеллы и др. малых эпических форм; но если эпос раскрывает широкий целостный образ мира, времени и общества в пестрой полноте действия, хотя и без причинно замкнутой структуры события, и не оставляет своим типическим героям внутри направленного на типические цели и твердый порядок жизненного идеала никакого игрового пространства для индивидуального развития личности и характера, то Р. направляет взгляд на неповторимо запечатленную отдельную личность или группу индивидов с их особыми судьбами в существовании дифференцированном мире, в котором после утраты старых порядков и безопасности перед нами выступают проблематичность, двойственность, опасность и постоянные решающие вопросы бытия и делают осознанными вечный разлад между идеалом и действительностью, внутренним и внешним миром. При этом противоречивость мира в себе, раскрытая в отдельном случае, не образует главной темы, как в драме, но судьба, включенная в мировое событие, разыгрывается в постоянно обновляемом столкновении с внешними формами и силами, является постоянно индивидуальной реакцией на воздействия и влияния мира и тем самым постоянным собственным воплощением судьбы. При всей связи с внешним миром не внешние действия, а внутренние изменения определяют в конечном счете ход Р. и ведут в наше время к его «дефабулизации», т.е. к отказу

⁵ Цит. по Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467 с.

⁶ Цит. по Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467 с.

от внешнего действия и к сосредоточению на тонком анализе души как вкладе в самоотождествление человека. Вневременной публичности образов эпоса противостоит в Р. определенная во времени и пространстве, субъективно индивидуализированная интимность личностей, освобожденных от упорядоченного горизонта веры, одиноких, рефлектирующих над миром и самим собой; но она находит соответствующее выражение не в организации стихотворной речи, но исключительно в свободно сформированной прозе, и только переходное время, когда проза еще не была освоена как художественное средство, знает «стихотворный Р.» как романное повествование в стиховой форме. Переход к прозе и оставление стихового ритма означали несомненно некот. утрату силы формы, возвышенной дистанции и «первоначального поэтического состояния мира» (Гегель), однако обогащение реализмом и личн. теплотой, каковы они во времена, лишённые саг и мифов, - которые поэтому также неспособны породить большой эпос, - и во времена читающей публики, которая хочет быть приватно и лично воспринимающей и принимающей, не могло не произойти. Потерю в поэтич. ценности формы Р. часто стремится возместить особ. «поэтическим» материалом: влюбленные, художник, рыцарь и разбойник, для известных кругов также аристократы и миллионеры, были из таких его предпочитаемых образов; определенное влияние оказывает при этом вкус публики, который, с другой стороны, требует порой снова реального, по возможности достоверного события и тем самым настаивает на непоэтич. фактич. Р.»

Zérafra M. Роман (Le roman)//Littérature et genre littéraires/ Par J.Bessière et al⁷.

«Роман – это прежде всего повествовательный прозаический жанр. В другом значении, роман – повествование, представляющее собой выдуманную историю, в то же время глубоко историчное. И, наконец, роман – произведение искусства: каждая его составная часть, как и все целое, должна, благодаря определенным приемам служить созданию эстетического эффекта» (р.87).

«Чтобы пояснить наше определение романа, можно выбрать другой угол зрения, основываясь на том факте, что роман, вопреки огромному количеству его конкретных воплощений, предстает как книга (по крайней мере, сегодня) и в любом случае остается феноменом вымышленного исторического повествования, который бесконечно трансформируется и расчленяется, порождая непрерывный преемственный ряд художественных структур, т.е. таких произведений, чьи элементы сплетаются в единое целое.

⁷ Цит. по Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГУ, 2001. 467 с.

Эта концепция романа как текстуального целого, соединенного сложными связями с общественным и культурным целым, является относительно новой» (р. 97). «То видение мира, которое передает роман, составляет его фундаментальную основу, в общих чертах описанную у Дж. Лукача в его «Теории романа» (1920). Структурный анализ – это семиотический анализ: это попытка выявить важнейшую взаимосвязь формы и содержания. Лукач рассматривает важную семиотическую проблему. Вопрос заключается в том, как романное повествование (ведущее свое происхождение от эпического повествования) отражает социальные настроения. <...> «Форма», рассматриваемая Лукачем, касается преимущественно персонажей, раскрывающих перед читателем социальное «содержание». В отличие от него различные структурные методы, применяемые сегодня к литературе (в особенности к повествовательной), рассматривают ее как язык, как в прямом смысле слова (пользуясь понятиями и методами структурной лингвистики), так и в широком смысле, когда изучаются социальные и психологические факты, идеологические, культурные «языки» посредством литературного текста» (р.100-101).

«Роман иллюстрирует социальные отношения между писателем, персонажами и читателем. <...> Персонаж романа как таковой вбирает в себя и выражает внутренние противоречия определенной социальной группы или ее противостояние другой группе. Текст романа – это психологическое, идеологическое и культурное явление: будучи способом создать произведение, отличающееся гибкостью формы и представляющее собой легкое чтение, роман соединяет в себе и развивает идеи и борьбу идей, он может многое заимствовать в плане как формы, так и содержания у других жанров...» (р. 116).

«Роман относится к постмифическому этапу развития человечества: к исторической эпохе. Роман представляет собой такую форму коллективного мышления, для которой время (признают это открыто или нет) оказывается наивысшей реальностью» (р.161).

Гроссман Л. Роман // Словарь литературных терминов: В 2 т. Т.2. Стлб. 724-727⁸.

«Р. – одна из самых свободных литературных форм, предполагающая громадное количество видоизменений и обнимающая несколько главных ответвлений повествовательного жанра. В новой европейской литературе под этим термином понимается обычно какая-либо воображаемая история, возбуждающая интерес в читателе изображением страстей, живописью нравов или же увлекательностью приключений, развернутых всегда в широкую и цельную картину. Этим вполне определяется отличие романа от повести, сказки или песни».

⁸ Цит. по Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467 с.

Wilpen G. von Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989. S. 439⁹.

«**Канон** (греч. – руководящий принцип, масштаб), установленное правило, норма <...> в лит. некот. общеупотребительный и длительно воспринимаемый в качестве связного набор образцовых поэтич. или ораторских достижений, К. образцовых авторов. Образование таких К. примерных Авторов и произведений с индивидуальными отклонениями лежит в основе всего историко-лит. исследования и учения, особ. также преподавания лит.».

Кедров К.А. Канон художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 149.

«**К.х.** <...> 1) система устоявшейся, нормативной художественной символики и семантики. Особое значение имел для органических культурных эпох доромантич. прошлого, преим. древности и средневековья <...> Романтич. эстетика впервые стала рассматривать К. как препятствие для выражения авторской индивидуальности (см., напр., Жанр)».

Лосев А.Ф. Канон // Философская энциклопедия. Т.2. С. 418-419.

«**К.** <...> - в широком смысле слова означает твердо установленное, традиционное, общепринятое. <...> В эстетике К. – совокупность законов и правил, к-рые являются нормой и образцом для всех художеств. произв. данного рода. В истории эстетики К. понимался гл. обр. количественно, как взаимоотношение частей изображаемой человеч. фигуры ...»

Чужой стиль в литературном произведении. Подражание, стилизация, пародия, вариация.

Чехов и Петрушевская

В начале 70-х годов Л.Петрушевская создает пьесы, которые позволяют ее впоследствии назвать неформальным лидером поствампировской драмы «новой волны» 70-80-х годов XX века. «Новая волна» продолжает традиции русской социально-психологической драмы. Поэтому большинство исследователей полагает, что в случае с Петрушевской мы имеем дело со своеобразным возрождением традиций «критического реализма в соединении с игровой природой литературы и элементами абсурда»¹⁰.

Подходя к пьесам Петрушевской как к реалистическим, можно всерьез говорить о традиционности ее драмы. Чаще всего речь идет о чеховской традиции¹¹, которая обнаруживается в пьесах современного драматурга и

⁹ Цит. по Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467 с.

¹⁰ Скоропанова Н.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, 2001. С.411

¹¹ См., например: Строева М. Реабилитация души// Литературное обозрение. 1989 №8. С.93-95.

Строева М. Мера откровенности: Опыт драматургии Л.Петрушевской// Современная драматургия. 1986. №2. С. 218-228. Иванова М., Иванов В. Тайна целого: Театр Петру- 52

на конфликтном уровне, уровне драматического действия, героев и уровне выражения авторской позиции. Наиболее интересным случаем взаимодействия Петрушевской с чеховским театром является пьеса «Три девушки в голубом». В ней не просто находит свое отражение чеховская традиция, но и сам текст выстраивается как пародическое прочтение пьесы Чехова «Три сестры».

В драматическом роде авторское повествование сведено к минимуму. Оно представлено так называемым «побочным текстом» - названием, афишей, ремарками. Но в обозначении авторской стратегии «побочный текст» играет немаловажную роль. Поэтому открытое обращение современного драматурга к первоисточнику – пьесе А.П.Чехова «Три сестры» - заставляет читателя поместить текст пьесы Петрушевской в контекст чеховской драмы.

Трансформация названия пьесы классика русской литературы, изменение автором жанрового обозначения произведения (драма → комедия) свидетельствуют об усилении комического начала в современном произведении. Что же становится объектом авторского внимания, вызывающим смех? Чеховский мир, воссозданный средствами иного, не чеховского жанра? Современный человек, попавший в чеховскую ситуацию? Или же это авторская ирония, свидетельствующая о новом понимании Петрушевской роли и задачи искусства на нынешнем этапе развития литературы?

В момент появления пьесы «Три девушки в голубом» - в 80-е годы – многими критиками давался довольно однозначный ответ: Петрушевская, с определенным пиететом относящаяся к классической культуре, довольно жестока по отношению к современникам, отсюда ее смех над их попытками выбраться на поверхность жизни, достичь желаемого. Так, Н.Кладо обвинял драматурга в том, что она «свысока» рассматривает героев, относится к ним с пренебрежением¹². М.Золотоносов называет Петрушевскую «жесточкой бытописательницей»¹³.

Самым часто повторяемым тезисом тех лет был тезис о «магнитофонной правде» пьес Петрушевской, в которых автор даже не старается «отобрать» материал, подвергнуть его эстетической обработке. В качестве примера можно привести рецензию на первые спектакли по пьесам Петрушевской А.Смелянского. Умный, тонкий критик довольно холодно отзывается о новом авторе. А.Смелянский счел пьесы Петрушевской особым типом «физиологического очерка» в драме, «в котором дистанция между писателем и объектом как бы стерта, размыта, уничтожена. Репортаж идет со «скрытой камерой», писатель словно боится обнаружить себя и спуг-

шевской// Театральная жизнь. 1987. №8. С.20-21.

¹² Кладо Н. Бегом или ползком // Современная драматургия. 1986. №2. С.229-235. Смелянский А. После «Утиной охоты: Спектакль во МХАТе и отзвуки драматургии А.Вампилова в пьесах молодых// Литературная газета. 1979. 21 февраля. С.8

¹³ Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. 1990. №7. С.198.

нуть «натуру»¹⁴. И причиной такого отзыва является подход критика к современным текстам как к традиционным реалистическим пьесам, что, судя по всему, в отношении театра Л.Петрушевской не совсем справедливо. Спустя несколько лет, уже в 1985 году, А.Смелянский возвращается к теме и открывает иную, чем это было обозначено у него же ранее, природу текстов современного драматурга. В ее театре основное действующее лицо вовсе не жизнь со своими законами, противостоящая человеку (как это было у А.П.Чехова), а слово. Петрушевская, по утверждению А.Смелянского, окончательно не «фильтрует» и не «процеживает» слова сквозь «литературное сито». Но такая манера работы со словом соответствует той задаче, которую ставит перед собой драматург: «...возникает искуснейшая речевая ткань, в которой штампы не только не заслоняют человека, но как бы впервые приоткрывают его сокровенную суть»¹⁵.

Речь персонажей «сделана» так, что у каждого свои штампы, своя манера речи, которая соответствует его «сложному спазматическому развитию мысли и чувства, задавленного и заклиненного на простых вещах»¹⁶. Слово рождает образ, создает ситуацию и ее завершает не по законам жизни, а по законам разных словесных жанров.

В качестве примера рассмотрим пьесу «Три девушки в голубом». Она представляет собой историю старого дома и трех «сестер», в силу определенных жизненных обстоятельств теряющих этот дом. По сути это чеховская ситуация. Сестры Прозоровы живут надеждой на прекращение несчастий в их жизни и на выполнение желаний. Героини выходят на сцену, заявляя о том, что скоро они вернутся в Москву, в мир их детства, в котором царит всеобщая гармония. Движение действия чеховской пьесы обнаруживает тщетность всех попыток человека обрести счастье в настоящей жизни. Для сестер Прозоровых это становится очевидным по мере того, как время, движение которого в начале пьесы давало надежду на достижение желаемого (первые реплики героинь посвящены весне, только что установившейся теплой погоде, которая является своеобразным символом внутреннего состояния персонажей), оказывается временем уходящей в никуда жизни.

Заявление конфликтной ситуации в чеховской драме становится возможным благодаря развитию действия пьесы в двух планах: внешнем и внутреннем. Внешний план действия состоит из событий, которые нарочито не связаны между собой: именины Ирины, ожидание ряженных на святках, пожар, уход из города военной бригады. Отсутствие видимых причинно-следственных связей между событиями пьесы свидетельствует о приоритете для автора внутреннего плана действия. Единство этого плана

¹⁴ Смелянский А. После «Утиной охоты: Спектакль во МХАТе и отзвуки драматургии Л.Вампилова в пьесах молодых// Литературная газета. 1979. 21 февраля. С.8

¹⁵ Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. №4. С.207.

¹⁶ Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. №4. С.207.

создано Чеховым благодаря единству эмоционального состояния персонажей, представляющих собой своеобразный оркестр, в котором каждый участник своей музыкальной партией позволяет автору создать единую тему-мелодию. Для реализации чеховской концепции драматического действия необходим, следовательно, особый герой, способный к лирическому самовыражению. В театре же Петрушевской, как отмечено критиками, представлена драма особой (вовсе не «чеховской» среды). «Стандартные клетки домов диктовали стандартизацию быта. Их житель легко приобщался к верхним признакам городской культуры, запросто привыкал к моде на джинсы, к газовой плите и телевизору. Но духовную культуру чаще воспринимали как сподручную атмосферу застолья, общения при посредстве бутылки»¹⁷. Герой Петрушевской – носитель «полукультуры» (массовой? культуры), с дефицитом духовности, погруженный в пресловутый быт. Столь сильная зависимость героя от материальной сферы приводит к тому, что все его внимание сосредоточено на том, что происходит здесь и сейчас. Поэтому у Петрушевской вместо истории семьи возникает история дома: вещь в мире современного автора значительнее человека.

Первая часть пьесы – это представление попытки героев найти в доме место, где можно было бы спастись от непогоды. Часть вторая – рассказ о найденном компромиссе, который, в конечном счете, оказался ложным выходом из сложившейся ситуации, так как в финальной сцене сообщается о том, что дом окончательно разрушился. При этом первая часть представляет собой одну картину, во второй действие выстраивается как монтаж семи картин, в каждой из которых события происходят в одном из трех пространственных центров – дача, Москва (квартира Ирины и квартира Николая Ивановича), Коктебель. Во всех этих центрах действие развивается параллельно, а следовательно, события кажутся совершенно не связанными между собой. Единственным связующим моментом становится история дачного дома: пока Ирина находится в Москве или Коктебеле, ее «сестры» могут занять ту половину дома, которая пока пустует. В чеховской пьесе прозоровский дом попадает во власть Наташи, воплощающей мир мещанства, лишенный духовности. У Петрушевской в борьбу за квадратные метры вступают все герои, и «сестры» в этой борьбе принимают самое активное участие. Но это утверждение требует определенных уточнений.

Чехов позволял своему герою бездействовать, так как любая волевая активность персонажей оказывалась бесполезной: противостоять течению жизни не имеет смысла. Как только герой пытается что-то предпринять в чеховской пьесе, его действия оказываются нелепой попыткой противостоять судьбе. Об этом свидетельствует, в частности, «Вишневый сад», где ситуация утраты дома так же, как и в «Трех сестрах», становится фабуль-

¹⁷ Стросва М. Мера откровенности // Современная драматургия. 1986. №2. С.219.

ной основой пьесы. Но «Вишневый сад», автором обозначенный как комедия, открывает природу чеховского комизма. Смех вызывает любая попытка видимость представить как сущность явления. Смехом наказывается и тот персонаж, который свое знание о мире и свое представление о ситуации пытается выдать за абсолют. Возникающее непонимание приводит к нелепым случаям, делающим героев смешными, соответствующими жанровой комической модели персонажами.

Понимания бессмысленности активного сражения за жизненное пространство у действующих лиц «Трех девиц в голубом» нет. Поэтому кажется, что персонажи Петрушевской, как и в последней пьесе А.П.Чехова, ведут борьбу за свои интересы. При этом у каждого возникает своя «правда», которая недоступна другому, что приводит к нелепым попыткам договориться в первой части пьесы. Так называемый разговор «глухих» является очень характерной чертой произведения:

Татьяна. Валера! Выхода нет, надо толем крышу покрыть.

Валера. Толем! Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит.

Татьяна. Хоть соломой покрыть, что ли.

Валера. Где солому сейчас возьмешь, ду-ра! В начале лета. Все съедено.

Светлана. Куда же мы детей денем?

Валера. Вообще, вот жестянщики хорошо зашибают! Вот которые «Жигули» восстанавливают после капремонта. Эх, пойду жестянщиком!¹⁸

Данный диалог свидетельствует об основной особенности пьесы Л.Петрушевской. Героям важно решить свои жизненные проблемы, но все выходы из сложившейся ситуации, которые они предлагают, оказываются нереальными. Так подвергается сомнению жизненная активность героев Петрушевской. Эта активность иного, чем принято считать, порядка. Тут о себе напоминает чеховская традиция. При этом ясно обозначается принципиальное отличие чеховских персонажей от героев театра Петрушевской. Последние не способны на серьезный анализ сложившейся в их жизни ситуации, поэтому и невозможно продемонстрировать их сосредоточенность на какой-либо личной внутренней теме, благодаря наличию которой в чеховской пьесе возникал подтекст. Подтекст был формой заявления того содержания, которое не выражено непосредственно словом, произнесенным героем и соответствующим ситуации действия внешнего плана. Подтекст помогает расшифровать эмоциональное состояние действующего лица, состояние не связанное непосредственно с разворачивающейся интригой.

¹⁸ Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5-ти томах. М, Харьков: ТКОО АСТ, Фолио, 1996. Т.3. С.187. Далее цитирую по этому изданию. Страницы указываю после цитаты.

Все участники комедии Л.Петрушевской полностью поглощены происходящим. При этом возникающий диалог свидетельствует о прямом развитии драматической темы и о постоянном включении в произведение отдельных тем, не соответствующих заданной изначально ситуации. Герои попеременно рассказывают истории из своей жизни, но вовсе не потому, что они на этих историях постоянно сосредоточены. Можно сопоставить, в частности, чеховский диалог из «Вишневого сада» с драматической ситуацией, разворачивающейся у Петрушевской.

Дуняша. Я думала, что вы уехали. (Прислушивается.) Вот, кажется, уже едут.

Лопахин (прислушивается). Нет... Багаж получить, то да се...

Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу...<...> Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоинику, вот в этой самой комнате, в детской...¹⁹.

Общая тема разговора, связанная с ожиданием приезда Раневской, пребивается в выше приведенном примере лирической темой Лопахина, который вспоминает случай из своего прошлого, так как сейчас его более всего волнует встреча с Раневской. Ему не хочется, чтобы образ, сложившийся в его воображении, не совпал с тем, какой Любовь Андреевна предстанет сейчас перед ним. Давняя детская влюбленность с годами стала еще сильнее: стремление Лопахина доказать миру, что он что-то значит, важно для героя, так как он таким образом пытается приблизиться к миру когда-то так поразившей его своим участием, добротой и красотой женщины. Рассказанное Лопахиним передает то состояние тревоги, которое определяет все его поступки и мысли. В то же время необходимо отметить, что эта тревога не мешает герою опоздать к приходу поезда. Возникающее несоответствие позволяет говорить о комическом пафосе чеховской пьесы. Лирическая тема Лопахина, заданная уже в первом акте, сопровождает этот образ на протяжении развития всего действия пьесы.

Диалог у Петрушевской, так же разрушаемый вставными эпизодами из жизни героев, тем не менее обнаруживает иную природу, чем чеховский:

Федоровна. С приездом! Вот надергала салату я... Что взошло. Вымыла в бочке. Так что ешьте, витамины! Кресс-салат.

¹⁹ Чехов А.П. Вишневый сад// Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30-ти тт.: Сочинения в 18-ти тт. М., 1978. Т.13. С.197. Далее тексты пьес А.П.Чехова цитируются по этому изданию. Номер тома и страница указываются в скобках после цитаты.

Валера. И вас, Пантелеймоновна. (Наливает ей в ложку.)

Федоровна (выпивает, морщится и зажевывает салатом). Я Федоровна. Это мой муж был Пантелеймонович. Отец у них был купец второй гильдии, имел мельницу и две пекарни. Их двенадцать было человек: Владимир, это мой, Анна, Дмитрий, Иван, Надежда, Вера, Любовь и мать их Софья, остальное не знаю. А их отец Пантелеймон. Вера-то Пантелеймоновна еще жива в Дрезне, в доме инвалидов, царствие ей небесное. А вы какие-то внуки. Я сама-то никого не знаю, Владимир был летчиком, не знаю, где лежит, я с ним в разводе. Мама твоя, Ира, кого-то помнит (159).

Обращает на себя внимание стремление героев максимально точно передать рассказываемое событие. Усиливается комический эффект текста, так как сказанное никоим образом не связано с происходящим ни на уровне внешнего действия, ни на уровне внутреннего действия, как это было у Чехова, что и позволяло классику русского театра усиливать драматизм происходящего. Когда же в современной пьесе чеховский прием остается, а его содержательный план утрачивается, возникает механизм создания комического текста. Комический эффект существует и благодаря тому, что обнаженным остается и прием создания самого высказывания. Как правило, любое слово, сказанное на сцене, требует привычного для себя контекста (восстанавливается речевой штамп, даже если он не уместен в данной драматической ситуации). Так, если упоминается «древний предок», то обязательно добавляется фраза – «царствие ей небесное», несмотря на то, что бабушка Вера еще жива. Если звучат имена Веры, Надежды и Любви, то непременно добавляется и фраза – «и мать их Софья» и тому подобное.

Более того, рассказ персонажей «Трех девушек в голубом» полон unnecessary подробностями, более соответствующими эпическому тексту («надергала ... Что взошло»; «Их двенадцать было человек: Владимир, это мой, Анна, Дмитрий, Иван, Надежда, Вера, Любовь и мать их Софья, остальное не знаю» и тому подобное). Лирический монолог чеховского текста, благодаря которому основным действующим лицом драмы становился лирический субъект, заменен эпическим сообщением, в котором само событие важнее, чем тот, кто о нем рассказывает. Герой превращается не в активно действующее лицо (у Чехова важна была лирическая активность персонажа, так как на уровне традиционного драматического действия герои были не способны открыто противостоять «сложившемуся течению жизни» и поэтому уступали своим противникам необходимое им жизненное пространство), а в героя, который сродни эпическому рассказчику. При этом индивидуальность персонажа оказывается почти не проявленной. При сказовой манере изложения темы важную роль играет стилистика высказываний. Герои Петрушевской не обладают, как правило, индивидуальными чертами. Все высказывания, кому бы они не принадлежали, сконструированы из штампов, соответствующих разным стилям речи:

«Николай Иванович. Да, начались большие дела, я чувствую. Нам здесь не посидеть. Приходите завтра вечером на луг, к мостику...» (176).

«Светлана. Я все выяснила. Ваш Павлик, оказывается, укусил Максима в плечо! Это же инфицированная рана! Рваная инфекция. Полость рта» (164).

«Татьяна. Можете мне не жаловаться. Мать нас рождает в муках, воспитывает, кормит. Что еще? Стирает на нас» (164).

«Валера. Да ну, сейчас от подохшей родни никто не берет!» (158).

Единственное возможное уточнение: слова персонажа могут «изобличать» род его деятельности. Николай Иванович («начались большие дела») – ответственный работник, чиновник; Светлана («Это же инфицированная рана! Рваная инфекция. Полость рта») – медицинская сестра; Валера («от подохшей родни») – человек, находящийся вне определенной профессиональной сферы. А.П.Чехов так же выстраивал образ Кулыгина, одного из самых примитивных героев пьесы, появляющихся на сцене: «Сегодня, господи, воскресный день, день отдыха, будем же веселиться каждый соответственно со своим возрастом и положением. Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы...» (XIII, 133). Гимназический учитель, он, выйдя из-за кафедры, даже в день именин Ирины продолжает всех поучать. Его речь комична не только наличием в ней речевых штампов, но и сочетанием тем – отдыха и уборки ковров не лето. Помимо изобличения Кулыгина, его речь позволяет создать индивидуальный облик персонажа. Не имея собственных слов, Кулыгин тем не менее пытается передать свои переживания:

«Кулыгин [Он является свидетелем расставания Маши и Вершинина – Л.Т.] (в смущении). Ничего, пусть поплачет, пусть... Хорошая моя Маша, добрая моя Маша... Ты моя жена, и я счастлив, что бы там ни было... Я не жалею, не делаю тебе ни одного упрека... вот и Оля свидетельница...» (XIII, 185).

Кулыгин не может избежать наставлений, не может грубо вторгаться в мир чувств своей жены, но сказанное Кулыгиным говорит одновременно и о его переживаниях, тревогах, боязни потерять Машу.

Герои Л.Петрушевской лишены какой-либо индивидуальности. Предпочтение отдельным речевым структурам, которое оказывается при создании «речевой портретной характеристики» персонажа, лишь подтверждает тот факт, что перед читателем предстает герой–«функция», способный лишь сыграть отведенную им автором роль носителя определенной информации о мире в большей степени, чем непосредственно о себе. Действующие лица «Трех девушек в голубом» сообщают о происходившем и происходящем, но не со своих индивидуальных позиций, а с позиции того мира, которому они принадлежат. Одной из историй, пересказанных героями Петрушевской, становится чеховская история. Она не столько воссоздана в современных пространственно-временных координатах, сколько

интерпретирована в соответствии с особенностями массового сознания нынешнего времени.

В чеховской пьесе одним из центральных мотивов является мотив будущей жизни, о которой говорят многие персонажи. Благодаря этому возникают разные временные перспективы:

Наташа. Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен (XIII, 186).

Ирина. Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. (Смеется.) Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти пол года! (XIII, 145).

Вершинин. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной (XIII, 131).

Тузенбах. Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянно, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете (XIII, 147).

Для сопоставления миров Чехова и Петрушевской важно, пожалуй, стремление героев начала XX века взглянуть на себя глазами людей будущего. Чеховская нелюбовь к абсолютам находит свое отражение в репликах Вершинина: «То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, - придет время, - будет забыто или будет казаться неважным <...> И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной...» (XIII, 128-129). (Предположения героя как бы проверяется в современной пьесе: или мы видим чеховских персонажей в новых для них обстоятельствах, или сталкиваемся с оценкой прошлого героев настоящего времени). В «Трех сестрах» высказано две точки зрения на то, как происходит движение жизни. Свообразными оппонентами выступают Тузенбах и Вершинин. Последний предполагает наличие прогресса в развитии человеческого общества: «Вот таких, как вы [сестры Прозоровы – Л.Т.], в городе теперь только три, в следующих поколениях – больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас...» (XIII, 163).

Тузенбах же занимает позицию человека, не видящего оснований говорить о быстрых и позитивных изменениях человеческого существования: «Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжело жить!» - и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти» (XIII, 146).

Благодаря повторению чеховских мотивов в пьесе «Три девушки в голубом» текст Петрушевской становится авторским экспериментом по ре-

шению проблемы, заявленной Чеховым. Герои представляются современным автором как далекие потомки тех, кто жил в начале века. Персонажи при этом обнаруживают незнание своих и близких и далеких предков. Но возникают в пьесе игровые переключки с чеховским текстом:

«Ира. Папина фамилия Чанцев, но его давно нет. Мамина фамилия по отчиму Шиллинг.

Валера. Англия?

Ира. Он из обрусевших немцев» (158).

«Тузенбах. Вы, небось, думаете: расчувствовался немец. Но, я, честное слово, русский и по-немецки даже не говорю. Отец у меня православный» (XIII, 132).

Или: «Валера. А моя фамилия, передаю по буквам: Козлос-бродов. Козлос! (Делает паузу.) Бродов» (158).

«Тузенбах. У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер» (XIII, 144).

Известно, что образы чеховских героев сопровождаются лейтмотивными фразами, которые обозначают доминанту образа. У Тузенбаха это его заявление о необходимости работы во имя будущего. Комическим ответом чеховскому персонажу становятся у Петрушевской слова Валеры: «Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит» (157). Таким образом, в современной пьесе опровергается предположение чеховского персонажа о том, что пришедшие на смену новые поколения людей будут лучше того, которое живет на рубеже XIX-XX веков.

Образ обыденного человеческого существования создается Петрушевской благодаря рассказам Федоровны о дачном поселке, в котором живут одни бандиты – некие Ручкины, а также Блюмы, бандитами становятся в ее глазах и дети «сестер»: «теперь на участке трое мальчиков, это даром не пройдет. Дом сожгут или тому подобное. Котенка сманили» (149). Современность явно не соответствует представлениям чеховского Вершинина, слова которого в контексте пьесы Петрушевской явно звучат иронично. А сам образ современности создается как реализация одного из известных высказываний – «довести до ручки». Отсюда и фамилия героев, которые терроризируют весь дачный поселок.

Как буквальное прочтение чеховского текста можно воспринимать и появление в современной пьесе темы ненужности академических знаний современному человеку. Видение Петрушевской проблемы, обозначенной Чеховым, оказывается более глобальным, чем у классика русской драмы. Слова Маши («В этом городе знать три языка ненужная <...> роскошь. Даже не роскошь, а какой-то придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего» (XIII, 131)) становятся основанием для объяснения отдельных сюжетных положений в пьесе Петрушевской. Ее Ирина – филолог, знающий диалекты английского языка. Ее знания так же бесполезны,

как и знания сестер в том городе, в котором они живут (правда, Чехов показывает, что проблема не в городе, а в том, что Прозоровы не могут найти для себя дело, которое покажет им, что они живут нормальной полной жизнью; проблемы каждой заставляют героинь чувствовать себя несчастной, поэтому им кажется, что их окружают только недалекие, неумные люди, а их собственная жизнь не имеет никаких перспектив). Бесплезность знаний Ирины Петрушевская объясняет денежными отношениями, которые, как кажется на первый взгляд, важны для героини: Ирина не в состоянии найти высокооплачиваемую работу, которая бы давала ей возможность нормально жить вместе с сыном. Николай Иванович, пытаясь уговорить Ирину уйти вместе с ним, обещает:

Ира. Я преподаю гэльский язык. 120 рублей.

Николай Иванович. Молодец. Дуй до горы, а в гору поможем!

Ира. Еще знаю мэнский.

Николай Иванович. Я не в курсе, но поможем, поглядим вокруг. Если есть такие языки (делает ударение на «ы»), то будут и возможности (172).

Используя таким образом мотивы чеховской пьесы, Петрушевская демонстрирует глобальное изменение в сознании современного человека. В ее комедии даже, казалось бы, образованный человек выглядит как герой, способный осознавать только материальные проблемы.

В «Трех девушках в голубом» происходит комическое снижение и отдельных сюжетных ситуаций и символических образов классического произведения. Так, третье действие пьесы Чехова – это история тушения пожара. Городская трагедия соответствует тревожному внутреннему состоянию основных героев «Трех сестер». Усиливающееся напряжение говорит о том, что личное существование героев бесперспективно и трагично («Тузенбах. Уметь играть так роскошно и в то же время сознавать, что тебя никто, никто не понимает!» (XIII, 160). «Чебутыкин. О, если бы не существовать (XIII, 160). «Ирина. Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда, никогда мы не уедем в Москву...» (XIII, 166)). Эпические события способствуют выявлению лирического состояния драматического персонажа. Одновременно проявляются особенности характеров героев – эгоизм одних, умение сочувствовать как черта других. Но эта информация стоит у Чехова, несомненно, на втором плане.

У Петрушевской пожар становится не эпизодом драматического действия, а темой очередного рассказа героя о мире: «Федоровна. Нет, уж мы по одному рожали... а вы-то тем более. Я Вадима родила, ушла жить к маме. С мужем я сошлась так просто, не любила. Родился Вадим, я им совсем не занималась. Помню, у соседей через забор был пожар, я Вадима схватила ночью, завернула в одеялку, выбежала, положила его на землю, а сама давай ведрами воду носить. К утру все прогорело, наш забор, а на дом не перешло. А я хватилась – где же мой Вадим? А он так и провалялся на

земле всю ночь. Я была активная! У Вадима сынок, Сереженька, отличник!» (159). Подобный эпизод-рассказ встречается и у Чехова: «Вершинин. Когда начался пожар, я побежал скорее домой: подхожу, смотрю – дом наш цел и невредим и вне опасности, но мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни!» (XIII, 163). Слова подполковника являются продолжением его лирической темы. Сложность положения Вершинина - в невозможности выбора между личным счастьем и ответственностью за жизни других людей, благополучие которых не совместимо с его любовью к Маше. Тревога, смятение, невозможность решить проблемы настоящего выражены в рассказе героя, и одновременно дается объяснение его часто звучащим в пьесе словам о будущем. В настоящем Вершинина не ожидает ничего хорошего («Прихожу сюда, а мать здесь, кричит, сердится») (XIII, 163)).

Последовательного развития лирической темы, как в пьесе Чехова, в «Трех девушках в голубом» нет. Рассказ Федоровны не столько восстанавливает предысторию персонажа и объясняет его нынешнее положение, сколько достраивает эпическую картину мира в пьесе. Интересен и тот факт, что эмоциональный тон сообщения Федоровны (звучащая гордость за внука отличника) не соответствует сути рассказа о брошенном ребенке. Так обнаруживается авторская ирония, связанная с оценкой Петрушевской современного мира и человека в нем.

Несомненна и чеховская природа образа Ирины, центральной героини пьесы «Три девушки в голубом». Он становится современной интерпретацией символа «перелетной птицы», встречающегося у Чехова. Этот символ связан с образами сестер Прозоровых. Так, например, их называет Чебутыкин. В день своих именин о них вспоминает Ирина («Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы» (XIII, 122)), о них же говорит Тузенбах («Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда» (XIII, 147)). Птицы – символ свободы, к которой стремятся Прозоровы. Им необходимо чувствовать себя нужными людьми, все мечты и желания которых могут быть реализованными. Образ птицы появляется и у Петрушевской. Речь в связи с ним идет в «Трех девушках голубом» тоже об освобождении, об уходе от тяготящих и губящих человека бытовых проблем. Но чеховский образ оказывается трансформированным – он снижен. Николай Иванович в сцене свидания называет Ирину «ночная бабочка-птица» (193). Таким образом, ситуация становится примитивной и однозначной – таково прочтение этого случая современным героем. Одновременно это показывает, что Петрушевская в своей пьесе

реализует метафоры чеховского текста: во время пожара жена Вершинина бросает своих девочек одних дома, Федоровна буквально бросает сына на землю и отправляется тушить огонь, чтобы с гордостью потом рассказать о своей активности; Ирина у Петрушевской уходит из дому, ночует на вокзале и становится «ночной бабочкой-птицей», тем самым обретает свободу, как она ее понимает.

Буквальное прочтение классического текста, при котором происходит снижение драматических ситуаций, демонстрирует особенности сознания современного человека и одновременно свидетельствует о пародическом использовании чеховской драмы для выражения собственной позиции Петрушевской.

Все иносказания, делающие классическую ситуацию неоднозначной, наполненной философским смыслом, оказываются буквально изображенными в «Трех девушках в голубом» и изначально кажутся однозначными. Именно поэтому первые критики драматургии Петрушевской видели одни лишь склоки, которые не раскрывают содержания драматического конфликта в пьесах молодого автора. Но контекст чеховского творчества выводит все представленное на сцене за пределы бытовой драмы, показывает условность воссозданных ситуаций, их игровой характер. В пьесе «Три девушки в голубом» особую роль играют сказки, звучащие несколько раз на протяжении драматического действия и подчеркивающие условность всего происходящего, его «литературную» природу. Сказки у Петрушевской становятся вольным детским переложением английских народных сказок на современный лад. Сюжетно обращение к английскому фольклору объясняется специальностью Ирины и ее особым интересом к английской литературе: дети на протяжении всей пьесы делят между собой книгу Памэлы Треверс.

Еще одна особенность прочтения Петрушевской классического текста состоит в том, что автор как бы стирает грань, отделяющую одного персонажа от другого. Сохраняя доминанту чеховского образа, Петрушевская при этом наделяет своего героя чертами, не приемлемыми для чеховского персонажа. Такое построение образа героя у современного автора не противоречит чеховской драматической традиции. Известно, что исследователи новаторство чеховской драмы видят в особой сложности, неоднозначности персонажей. Их образы никогда не сводимы к одной формуле и не получают однозначной авторской оценки. Приведу в подтверждение давнее высказывание Жана Луи Барро. Размышляя о «Вишневом саде», режиссер заметил: «Лопухин страшен и в то же время робок, нерешителен, добр; Раневская – брэнная жертва и вместе с тем женщина с сильными страстями; представитель великих традиций Гаев ленив; Трофимов – революционер, мягкотелый и безвольный человек <...> Ни одного стандартного героя – у всех сложные характеры, ни одного робота – в каждом бьется

живое сердце»²⁰. Не меньшая сложность персонажей Петрушевской очевидна, поскольку их образы совместили в себе героев, в чеховском мире не совместимых.

Уже выше отмечалась особенность связей образов Тузенбаха и Валеры. Не менее интересна и природа образа Николая Ивановича из «Трех девишек в голубом». Тузенбах у Чехова видел людей будущего в новых, изменившихся пиджаках. Выход на сцену своего героя Петрушевская сопровождает следующей ремаркой: «Входит Николай Иванович, мужчина за сорок, с сумкой и складным зонтом. Одет Николай Иванович в очень дорогой шерстяной тренировочный костюм с белой молнией и белым кантом – в то, что сейчас заменяет солидным мужчинам пижаму» (166). Слова Тузенбаха о том, что в будущем «изменятся пиджаки», находят видимое подтверждение в пьесе Петрушевской. И опять, благодаря чеховскому контексту, нейтральная информация в современной пьесе обретает ироническое звучание: перед нами герой, который впервые появляется в чужом доме, но не в приличном костюме, а в «пижаме», которая, однако, изобличает его самодовольство и гордость занимаемым в мире положением (он живет на одной из дач Госплана).

Николай Иванович ищет встреч с Ириной – это для него очередная интрижка, которую он готов завести с молодой женщиной, пока отсутствует его жена. Так, сложные и неоднозначные отношения чеховских персонажей однозначно, а потому грубо прочитаны нашими современниками. Маша и Вершинин выглядят людьми счастливыми и несчастными одновременно. Их чувства друг другу они способны обозначать жестами, взглядами или фразами, более никому не понятными:

Маша. Трам – там – там... .

Вершинин. Трам – там... (XIII, 163).

Герои же Петрушевской должны обязательно иметь видимое доказательство расположения к себе человека. Отсюда комический подарок, который получает Ирина от Николая Ивановича. Комичен данный знак внимания только с точки зрения чеховского текста, поскольку у Чехова даже серебряный самовар казался нелепым и неуместным подарком, который получила Ирина в день своих именин от Чебутыкина. Лишь милые безделушки Федотика не вызывают возражения у сестер Прозоровых. Герои Петрушевской подносят более значимые подарки – дачный туалет, например, который вызывает всеобщее восхищение и множество разговоров. Да и героиня – Ирина – воспринимает дар Николая Ивановича как важный знак внимания: («Ты неожиданно оказался хороший мужик» (191)).

«Хороший мужик», как и Вершинин у Чехова, в разговоре с любимой вспоминает о своей семье. Сравните:

²⁰ Барро Ж.-Л. Почему «Вишневый сад» // Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М.: Иностранная литература, 1963. С.172.

Вершинин. ... У меня жена, двое девочек, притом жена дама нездоровая и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет! (XIII, 132)

Николай Иванович. Нет, у меня теща... Я от них не завишу. У меня паспорт с разводом. Ты чуешь это? (192) – современный персонаж прагматичнее своего предшественника. В нем обнаруживаются одновременно «корни» и Вершинина, и Протопопова, который в чеховской пьесе становится знаком пошлости, недалекости. Наташа, судя по обсуждаемой сестрами проблеме, охотно принимает знаки внимания Протопопова. Интрижка жены Андрея противопоставлена у Чехова отношениям Маши и Вершинина. В пьесе же Петрушевской Николай Иванович и Вершинин, и Протопопов одновременно.

«Совмещение» ролей происходит и в случае с «сестрами». Наиболее чеховским остается образ Ирины. В остальных же подчеркивается постоянно одна из черт чеховской Наташи – ее гипертрофированная любовь к детям – Бобику и Софочке. Внешне действие «Трех сестер» выстраивается как постепенная потеря Прозоровыми своего дома. Во втором действии Ирина переходит жить в комнату Ольги («Бобику в теперешней детской, мне кажется, холодно и сыро. А твоя комната такая хорошая для ребенка» (XIII, 155)). В третьем – Ольга переселяется в нижние комнаты («Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться» (XIII, 160)). В последнем – сестры покидают дом окончательно («В твою комнату [Ирины – Л.Т.] я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там пилит! – а в его комнату мы поместим Софочку (XIII, 186)). В комедии Петрушевской героини сами теряют свой дом – их выгоняет из него непогода и их собственное неумение защитить свой дом (или создать? его), хотя действие осуществляется по схеме чеховского сюжета: Татьяна и Светлана ищут для своих детей комнату, в которой бы не текла крыша. Спасением для них видится комната Ирины, которой они предлагают перебраться в свою – в ней течет крыша, но за нее не надо платить. Ситуация абсурдна, но этой абсурдности в своей любви к собственным детям героини не замечают. И Наташа у Чехова не видела того, что она выселяет сестер из дома, который именно им и принадлежит. Но отношение Прозоровых к создавшейся ситуации было показано иным. Сестры стремились покинуть свой дом сами, так как для них материальные ценности были менее значимы, чем духовные. Чеховские персонажи стремились к внутреннему освобождению, а дом, в котором они живут, казался им тем, что их удерживает в так надоевшем им городе. Чеховская ситуация из драматической у Петрушевской перестраивается в комическую. В ней подчеркивается нелепость происходящего: обе противоборствующие стороны серьезно сражаются за то, что ни в коей мере не может помочь разрешить жизненные проблемы, возникающие у героев. Человеческую неустроенность обретением собственного пространства не ликвидировать. Материальное и духовное всегда

были двумя разными, хотя и не противопоставленными, сферами человеческого существования.

Схема чеховского сюжета, использованная Петрушевской, способствует тому, что автор показывает движение героев к пониманию истинного положения дел в их жизни. Но это понимание приходит слишком поздно. Неиспользованная возможность, предоставленная самой жизнью (герои степень своего родства, а следовательно, своей близости друг другу выяснили в самом начале произведения), делает героев Петрушевской нелепыми, смешными, что соответствует традициям заявленного автором жанра пьесы. Поэтому патетичный финал чеховской драмы заменен в «Трех девушках в голубом» немой сценой, парализующей персонажей.

Итак, чеховская история разыграна современным драматургом с помощью героев, по своей сути далеких от персонажей мира классической драмы. Это создало комический эффект: чеховские мотивы, прямые тематические переключки с пьесой «Три сестры» свидетельствуют об иронической оценке Петрушевской современников. Одновременно контекст чеховской драмы подчеркивает не только нелепость жизни современного человека, но и ее драматизм. Сохраняя чеховский прием и используя не чеховский материал, Петрушевская выстраивает мир современной комедии, который является отражением взглядов драматурга на мир современного человека как мир абсурдный, нелепый по своей сути. Абсурд жизни обнаруживается и благодаря тому, что пьеса кажется максимально приближенной к жизни (отсюда ощущение «магнитофонной правды»), и одновременно автором обнажен прием, благодаря чему видна «сделанность», «сконструированность» всего, происходящего на сцене.

«Три девушки в голубом» являются пьесой, созданной современным драматургом как вариант пародического прочтения классического текста. Авторская ирония направлена в первую очередь на современное массовое сознание, которое не способно оценить глубину классического текста. Отсюда часто встречающийся сюжетобразующий прием буквального прочтения классического текста. Отсюда же и одна из основных особенностей драмы Петрушевской – ее эпичность, которая приходит на смену лирической драме Чехова.

КОНСПЕКТИРОВАНИЕ

Изучение вопросов курса «Введение в поэтику» предполагает самостоятельную работу студентов с критической и научной литературой. Результатом этой работы должны быть конспекты, которые свидетельствуют о том, насколько глубоко прочитан текст, какие проблемы курса представлены в исследуемом материале и какие ответы на заданные программой вопросы найдены.

Задание:

Прочитайте работу Аристотеля «Поэтическое искусство» и выделите основные разделы работы. Какие вопросы обозначающие основной предмет Поэтики как научной дисциплины вы обнаружили в работе Аристотеля? Представьте ответы в виде конспекта по следующей схеме: укажите основные проблемы, рассматриваемые Аристотелем, и выпишите цитаты, которые показывают, как эти проблемы обозначаются и решаются автором конструируемой работы.

Вы можете использовать следующую схему конспектирования:

Вопросы, рассматриваемые в «Поэтике» Аристотеля.	Цитаты.
1. Искусство, по Аристотелю, есть подражание. Поэтому «искусства» отличаются предметом подражания, средствами и способом подражания.	«Такое же различие и между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая – лучших людей, нежели ныне существующих». «... подражать в одном и том же о одному и тому же можно, рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представлял всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

Прочитайте работу Н.Буало и ответьте на вопросы:

Какую цель преследует Н.Буало, создавая «Поэтическое искусство»?

Каким вопросам посвящен трактат?

Определив основные вопросы работы Н.Буало, составьте конспект.

Материал для конспектирования.

Н.Буало Поэтическое искусство

(Текст печатается по изданию Буало Н. Поэтическое искусство/ Перевод Э.Л.Линецкой; вст. статья и комментарии Н.А.Сигал. М.: Худ. литература, 1957. 234 с. *Текст печатается в сокращении.*)

ПЕСНЬ ПЕРВАЯ

Есть сочинители — их много среди нас, —
Что тешатся мечтой взобраться на Парнас;
Но, знайте, лишь тому, кто призван быть поэтом,
Чей гений озарен незримым горним светом,
Покорствует Пегас и внемлет Аполлон:

Ему дано взойти на неприступный склон.
О вы, кого манит успеха путь кремнистый,
В ком честолюбие зажгло огонь нечистый,
Вы не достигнете поэзии высот:
Не станет никогда поэтом стихоплет.
Не внемля голосу тщеславия пустого,
Проверьте ваш талант и трезво и сурово.

Природа щедрая, заботливая мать,
Умеет каждому талант особый дать:
Тот может всех затмить в колючей эпиграмме,
А этот — описать любви взаимной пламя;
Ракан своих Фирид и пастушков поет,
Малерб — высоких дел и подвигов полет.
Но иногда поэт, к себе не слишком строгий,
Предел свой перейдя, сбивается с дороги:
Так, у Фаре есть друг, писавший до сих пор
На стенах кабачка в стихи одетый вздор;
Некстати осмелев, он петь желает ныне
Исход израильтян, их странствия в пустыне.
Ретиво гонится за Моисеем он, —
Чтоб кануть в бездну вод, как древний фараон.

Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он — властелин ее, она — его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать — восстанет против долга,
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!

Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым гляncем.
Всего важнее смысл; но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаясь строго:
Порой у разума всего одна дорога.

Нередко пишуший так в свой предмет влюблен,
Что хочет показать его со всех сторон:
Похвалит красоту дворцового фасада;
Начнет меня водить по всем аллеям сада;
Вот башенка стоит, пленяет арка взгляд;
Сверкая золотом, балкончики висят;
На потолке лепном сочтет круги, овалы:
«Как много здесь гирлянд, какие астрагалы!»
Десятка два страниц перелистав подряд,
Я жажду одного — покинуть этот сад.
Остерегайтесь же пустых перечислений,
Ненужных мелочей и длинных отступлений!
Излишество в стихах и плоско и смешно:
Мы им пресыщены, нас тяготит оно.

Не обуздав себя, поэт писать не может.
Спасаясь от грехов, он их порою множит.
У вас был вялый стих, теперь он режет слух;
Нет у меня прикрас, но я безмерно сух;
Один избег длиннот и ясности лишился;
Другой, чтоб не ползти, в туманных высях скрылся.

Хотите, чтобы вас читать любили мы?
Однообразия бегите, как чумы!
Тягуче гладкие, размеренные строки
На всех читателей наводят сон глубокий.
Поэт, что без конца бубнит унылый стих,
Себе поклонников не обретет меж них.

Как счастлив тот поэт, чей стих, живой и гибкий,
Умеет воплотить и слезы и улыбки.
Любовью окружен такой поэт у нас: /
Барбен его стихи распродает тотчас.

Бегите подлых слов и грубого уродства.
Пусть низкий слог хранит и строй и благородство.
Вначале всех привлек разнузданный бурлеск:
У нас в новинку был его несносный треск.
Поэтом звался тот, кто был в остротах ловок.
Заговорил Парнас на языке торговков.
Всяк рифмовал как мог, не ведая препон,
И Табарену стал подобен Аполлон.
Всех заразил недуг, опасный и тлетворный, —
Болезнь им буржуа, болезнь им и придворный,
За гения сходил ничтожнейший остряк,
И даже Ассуси хвалил иной чудак.
Потом, пресыщенный сим вздором сумасбродным,
Его отринул двор с презрением холодным;
Он шутку отличил от шутовских гримас,
И лишь в провинции «Тифон» в ходу сейчас.
Возьмите образцом стихи Маро с их блеском
И бойтесь запятнать поэзию бурлеском;

Пускай им тешится толпа зевак с Пон-Неф.
Но пусть не служит вам примером и Бребеф.
Поверьте, незачем в сраженьи при Фарсале,

Чтоб «горы мертвых тел и раненых стенали».
С изящной простотой ведите свой рассказ
И научитесь быть приятным без прикрас.

Своим читателям понравиться старайтесь.
О ритме помните, с размера не сбивайтесь;
На полустишия делите так ваш стих,
Чтоб смысл цезурою подчеркивался в них.

Вы приложить должны особое старанье,
Чтоб между гласными не допустить зиянья.

Созвучные слова сливайте в стройный хор:
Нам отвратителен согласных грубый спор.
Стихи, где мысли есть, но звуки ухо ранят,
Ни слушать, ни читать у нас никто не станет.

Когда во Франции из тьмы Парнас возник,
Царил там произвол, неудержим и дик.
Цезуру обойдя, стремились слов потоки...
Поэзией звались рифмованные строки!

Неловкий, грубый стих тех варварских времен
Впервые выравнивал и прояснил Вильон.
Из-под пера Маро, изяществом одеты,
Слетали весело баллады, триолеты;
Рефреном правильным он мог в рондо блеснуть
И в рифмах показал поэтам новый путь.
Добиться захотел Ронсар совсем иного,
Придумал правила, но все запутал снова.
Латынью, греческим он засорил язык
И все-таки похвал и почестей достиг.
Однако час настал — и поняли французы
Смешные стороны его ученой музыки.
Свалившись с высоты, он превращен в ничто,
Примером послужив Депортам и Берто.

Но вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть
И, разместив слова, удвоил тем их власть.
Очистив наш язык от грубости и скверны,
Он вкус образовал взыскательный и верный,
За легкостью стиха внимательно следил
И перенос строки сурово запретил.
Его признали все; он до сих пор вожатый;
Любите стих его, отточенный и сжатый,
И ясность чистую всегда изяшных строк,
И точные слова, и образцовый слог!
Неудивительно, что нас дремота клонит,
Когда невнятен смысл, когда во тьме он тонет;
От пустословия мы быстро устаем
И, книгу отложив, читать перестаем.

Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, —
Обдумать надо мысль и лишь потом писать!
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.

Законам языка покорствуйте, смиренны,
И твердо помните: для вас они священны.
Гармония стиха меня не привлечет,

Когда для уха чужд и странен оборот.
Иноязычных слов бегите, как заразы,
И стройте ясные и правильные фразы.
Язык должны вы знать: смешон тот рифмоплет,
Что по наитию строчить стихи начнет.

Пишите не спеша, наперекор приказам:
Чрезмерной быстроты не одобряет разум,
И торопливый слог нам говорит о том,
Что стихотворец наш не наделен умом.
Милее мне ручей, прозрачный и свободный,
Текущий медленно вдоль нивы плодородной,
Чем необузданный, разлившийся поток,
Чьи волны мутные с собою мчат песок.
Спешите медленно и, мужество утрая,
Отделявайте стих, не ведая покоя,
Шлифуйте, чистите, пока терпенье есть:
Добавьте две строки и вычеркните шесть.

Когда стихи кишат ошибками без счета,
В них блеск ума искать кому придет охота?
Поэт обдуманно все должен разместить,
Начало и конец в поток единый слить
И, подчинив слова своей беспспорной власти,
Искусно сочетать разрозненные части.
Не нужно обрывать событий плавный ход,
Пленяя нас на миг сверканием острот.

Вам страшен приговор общественного мнения?
Судите строже всех свои произведенья.
Пристало лишь глупцу себя хвалить всегда.

Просите у друзей сурового суда.
Прямая критика, придирки и нападки
Откроют вам глаза на ваши недостатки.
Заносчивая спесь поэту не к лицу,
И, друга слушая, не внемлите льстецу:
Он льстит, а за глаза чернит во мнение света.
Ищите не похвал, а много совета!

Спешит вам угодить не в меру добрый друг:
Он славит каждый стих, возносит каждый звук;
Все дивно удалось и все слова на месте;
Он плачет, он дрожит, он льет потоки лести,

И с ног сбивает вас похвал пустых волна, —
А истина всегда спокойна и скромна.

Тот настоящий друг среди толпы знакомых,
Кто, правды не боясь, укажет вам на промах,
Вниманье обратит на слабые стихи, —
Короче говоря, заметит все грехи.
Он строго побранит за пышную эмфазу,
Тут слово подчеркнет, там вычурную фразу;
Вот эта мысль темна, а этот оборот
В недоумение читателя введет...
Так будет говорить поэзии ревнитель.
Но несговорчивый, упрямый сочинитель
Свое творение оберегает так,
Как будто перед ним стоит не друг, а враг.
«Мне грубым кажется вот это выраженье»,
Он тотчас же в ответ: «Молю о снисхожденье,
Не трогайте его». — «Растянут этот стих,
К тому же холоден». — «Он лучше всех других!» —
«Здесь фраза неясна и уточненья просит». —
«Но именно ее до неба превозносят!»
Что вы ни скажете, он сразу вступит в спор,
И ослается все, как было до сих пор.
При этом он кричит, что вам внимают жадно,
И просит, чтоб его судили беспощадно...
Но это все слова, заученная лесть,
Уловка, чтобы вам свои стихи прочесть!
Довольный сам собой, идет он прочь в надежде,
Что пустит пыль в глаза наивному невежде, —
И вот в его сетях уже какой-то фат...
Невеждами наш век воистину богат!
У нас они кишат везде толпой нескромной —
У князя за столом, у герцога в приемной.
Ничтожнейший рифмач, придворный стихоплет,
Конечно, среди них поклонников найдет.
Чтоб кончить эту песнь, мы скажем в заключение:
Глупец глупцу всегда внушает восхищенье.

ПЕСНЬ ВТОРАЯ

Вопросы:

*О каких лирических жанрах говорит Н.Буало во второй главе?
Что есть литературный жанр для Н.Буало?*

Как история конкретных жанров представлена в «Поэтическом искусстве» и с какой целью к ней обращается Н.Буало?

Какие мировоззренческие особенности классицизма нашли свое отражение в трактате «Поэтическое искусство»?

<...>Убором из цветов, а не из янтарей,
Чужда Идиллия кичливости надменной.
Блистая прелестью изящной и смиренной,
Приятной простоты и скромности полна,
Напыщенных стихов не признает она,
Нам сердце веселит, ласкает наше ухо,
Высокопарностью не оскорбляя слуха. <...>

Избегнуть крайностей умели без усилий
И эллин Феокрит, и римлянин Вергилий.
Вы изучать должны и днем и ночью их:
Ведь сами музы им подсказывали стих.
Они научат вас, как, легкость соблюдая,
И чистоту храня, и в грубость не впадая,
Петь Флору и поля, Помону и сады,
Свирели, что в лугах звенят на все лады,
Любовь, ее восторг и сладкое мученье,
Нарцисса томного и Дафны превращенье, —
И вы докажете, что «консула порой
Достойны и поля, и луг, и лес густой»,

Затем, что велика Эклоги скромной сила.
В одеждах траурных, потупя взор уныло,
Элегия, скорбя, над гробом слезы льет.
Не дерзок, но высок ее стиха полет.
Она рисует нам влюбленных смех, и слезы,
И радость, и печаль, и ревности угрозы;
Но лишь поэт, что сам любви изведаль власть,
Сумеет описать правдиво эту страсть. <...>

Стремится Ода ввысь, к далеким кручам горным.
И там, дерзания и мужества полна,
С богами говорит как равная она;
Прокладывает путь в Олимпии атлетам
И победителя дарит своим приветом;
Ахилла в Илион бестрепетно ведет
Иль город на Эско с Людовиком берет;
Порой на берегу у речки говорливой
Кружится меж цветов пчелой трудолюбивой;

Рисует празднества, веселье и пиры,
Ириду милую и прелесть той игры,
Когда проказница бежит от поцелуя,
Чтоб сдаться под конец, притворно негодуя.
Пусть в Оде пламенной причудлив мысли ход,
Но этот хаос в ней — искусства зрелый плод. <...>

Вот, кстати, говорят, что этот бог коварный
В тот день, когда он был на стихоплетов зол,
Законы строгие Сонета избрел.
Вначале, молвил он, должно быть два катрена;
Соединяют их две рифмы неизменно;
Двумя терцетами кончается Сонет:
Мысль завершенную хранит любой терцет.
В Сонете Аполлон завел порядок строгий:
Он указал размер и сосчитал все слоги,
В нем повторять слова поэтам запретил
И бледный, вялый стих сурово осудил. <...>

Стих Эпиграммы сжат, но правила легки:
В ней иногда всего острота в две строки. .
Словесная игра — плод итальянской музыки.
Провели о ней не так давно французы.
Приманка новая, нарядна, весела,
Скучающих повес совсем с ума свела.
Повсюду встреченный приветствием и лаской,
Уселся каламбур на высоте парнасской.
Сперва он покори́л без боя Мадригал;
Потом к нему в силки гордец Сонет попал;
Ему открыла дверь Трагедия радушно,
И приняла его Элегия послушно;
Расцвечивал герой остротой монолог;
Любовник без нее пролить слезу не мог;
Печальный пастушок, гуляющий по лугу,
Не забывал острить, пеняя на подругу.
У слова был всегда двойной коварный лик.
Двусмысленности яд и в прозу к нам проник:
Оружьем грозным став судьи и богослова,
Разило вкривь и вкось двусмысленное слово. <...>

Но разум, наконец, очнулся и прозрел:
Он из серьезных тем прогнать его велел,
Безвкусной пошлостью признав игру словами,
Ей место отвел в одной лишь Эпиграмме,

Однако, приказав, чтоб мысли глубина
Сквозь острословие и здесь была видна. <...>

В любой поэме есть особые черты,
Печать лишь ей одной присущей красоты:
Затейливостью рифм нам нравится Баллада,
Рондо — наивностью и простотою лада,
Изящный, искренний любовный Мадригал
Возвышенностью чувств сердца очаровал.

Не злобу, а добро стремясь посеять в мире,
Являет истина свой чистый лик в Сатире.
Луцилий первый ввел Сатиру в гордый Рим.
Он правду говорил согражданам своим
И отомстить сумел, пред сильным не робея,
Спесивцу богачу за честного плебея.

Гораций умерял веселым смехом гнев.
Пред ним глупец и фат дрожали, онемев:
Назвав по именам, он их навек ославил,
Стихосложения не нарушая правил.

Неясен, но глубок сатирик Персий Флакк:
Он мыслями богат и многословью враг.

В разящих, словно меч, сатирах Ювенала,
Гипербола, ярясь, узды не признавала.
Стихами Ювенал язвит, бичует, жжет,
Но сколько блеска в них и подлинных красот!
Приказом возмущен Тиберия-тирана,
Он статую крушит жестокого Сеяна;
Рассказывает нам, как на владыки зов
Бежит в сенат толпа трепещущих льстецов;
Распутства гнусного нарисовав картину,
В объятья крючников бросает Мессалину...
И пламенен и жгуч его суровый стих.

Прилежный ученик наставников таких,
Сатиры острые писал Ренье отменно.
Звучал бы звонкий стих легко и современно,
Когда бы он — увы! — подчас не отдавал
Душком тех значных мест, где наш поэт бывал,
Когда б созвучья слов, бесстыдных, непристойных,
Не оскорбляли слух читателей достойных.

К скабрзным вольностям латинский стих привык,
Но их с презрением отринул наш язык.
Коль мысль у вас вольна и образы игривы,
В стыдливые слова закутать их должны вы.
Тот, у кого в стихах циничный, пошлый слог,
Не может обличать распутство и порок.

Словами острыми всегда полна Сатира;
Их подхватил француз — насмешник и задира —
И создал Водевиль — куплетов бойкий рой.
Свободного ума рожденные игрой,
Они из уст в уста легко передаются,
Беззлобно дразнят нас и весело смеются.
Но пусть не вздумает бесстыдный рифмоплет
Избрать всевышнего мишенью для острот:
Шутник, которого безбожье подстрекает,
На Гревской площади печально путь кончает. <...>

ПЕСНЬ ТРЕТЬЯ

Вопросы:

Вспомните, какие особенности жанра трагедии, комедии отмечал Аристотель в «Поэтике».

Сопоставьте позицию Аристотеля и Н.Буало по рассматриваемому в третьей главе вопросу.

Почему у Аристотеля и Н.Буало сравнивают поэму и трагедию?

Каковы общие черты поэмы и трагедии?

Сопоставьте позицию Н.Буало и современных исследователей, занимающихся вопросом «литературный род».

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад
Живыми красками приковывает взгляд,
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.
Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах
Ореста мрачного рисует скорбь и страх,
В пучину горестей Эдипа повергает
И, развлекая нас, рыданья исторгает.

Поэты, в чьей груди горит к театру страсть,
Хотите ль испытать над зрителями власть,
Хотите ли снискать Парижа одобренье
И сцене подарить высокое творенье,
Которое потом с подмостков не сойдет

И будет привлекать толпу из года в год?
Пушкой огнем страстей исполненные строки
Тревожат, радуют, рождают слез потоки!
Но если доблестный и благородный пыл
Приятным ужасом сердца не захватил
И не посеял в них живого состраданья,
Напрасен был ваш труд и тщетны все старанья! <...>
Найдите путь к сердцам: секрет успеха в том,
Чтоб зрителя увлечь взволнованным стихом.

Пусть вводит в действие легко, без напряженья
Завязки плавное, искусное движенье.
Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ
И только путает и отвлекает нас!
Он словно ошупью вокруг темы главной бродит
И непробудный сон на зрителя наводит!
Уж лучше бы сказал он сразу, без затей:
- Меня зовут Орест иль, например, Атрей, —
Чем нескончаемым бессмысленным рассказом
Нам уши утомлять и возмущать наш разум.
Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.
Единство места в нем вам следует блюсти.
За Пиренеями рифмач, не зная лени,
Вгоняет тридцать лет в короткий день на сцене.
В начале юношей выходит к нам герой,
А под конец, глядишь, — он старец с бородой.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз.

Пусть напряжение доходит до предела
И разрешается потом легко и смело.
Довольны зрители, когда неожиданный свет
Развязка быстрая бросает на сюжет,

Ошибки странные и тайны разъясня
И непредвиденно события меняя
В далекой древности, груба и весела,
Народным празднеством Трагедия была:
В честь Вакха пели там, кружились и плясали,
Чтоб гроздья алые на лозах созревали,
И вместо пышного лаврового венца
Козел наградой был искусного певца.

Впервые Фёспид стал такие представленья
Возить и в города и в тихие селенья,
В телегу тряскую актеров посадил
И новым зрелищем народу угодил.

Двух действующих лиц Эсхил добавил к хору,
Пристойной маскою прикрыл лицо актеру,
И на котурнах он велел ему ходить,
Чтобы за действием мог зритель уследить.

Был жив еще Эсхил, когда Софокла гений
Еще усилил блеск и пышность представлений
И властно в действие старинный хор вовлек.
Софокл отшлифовал неровный, грубый слог
И так вознес театр, что для дерзаний Рима
Такая высота была недостижима.

Театр французами был прежде осужден:
Казался в старину мирским соблазном он,
В Париже будто бы устроили впервые
Такое зрелище паломники простые,
Изображавшие, в наивности своей,
И бога, и святых, и скопище чертей.
Но разум, разорвав невежества покровы,
Сих проповедников изгнать велел сурово,
Кошунством объявив их богомольный бред.
На сцене ожили герои древних лет,
Но масок нет на них, и скрипкой мелодичной
Сменился мощный хор трагедии античной. <...>

Итак, пусть ваш герой горит любви огнем,
Но пусть не будет он жеманным пастушком!
Ахилл не мог любить как Тирсис и Филена,
И вовсе не был Кир похож на Артамена!
Любовь, томимую сознанием вины,

Представить слабостью вы зрителям должны.

Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен.
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил:
Нам дорог вспылчивый, стремительный Ахилл;
Он плачет от обид — нелишняя подробность,
Чтоб мы поверили в его правдоподобность;
Нрав Агамемнона высокомерен, горд;
Эней благочестив и в вере предков тверд.
Герою своему искусно сохраните
Черты характера среди любых событий.
Его страну и век должны вы изучать:
Они на каждого кладут свою печать.

Примеру «Клеллии» вам следовать не гоже:
Париж и древний Рим между собой не схожи.
Герои древности пусть облик свой хранят:
Не волокита Брут, Катон не мелкий фат.
Несообразности с романом неразлучны,
И мы приемлем их — лишь были бы нескучны!
Здесь показался бы смешным суровый суд.
Но строгой логики от вас в театре ждут:
В нем властвует закон, взыскательный и жесткий.
Вы новое лицо ведете на подмости?
Пусть будет тщательно продуман ваш герой,

Пусть остается он всегда самим собой!
Рисуют иногда тщеславные поэты
Не действующих лиц, а лишь свои портреты.
Гасконцу кажется родной Гасконью свет,
И Юба говорит точь-в-точь как Кальпренед.

Но мудрой щедростью природы всемогущей
Был каждой страсти дан язык, лишь ей присущий:
Высокомерен гнев, в словах несдержан он,
А речь уныния прерывиста, как стон.

Среди горящих стен и кровель Илиона
Мы от Гекубы ждем не пышных слов, а стона.
Зачем ей говорить о том, в какой стране
Суровый Танаис к эвксинской льнет волне?
Надутых, громких фраз бессмысленным набором
Кичится тот, кто сам пленен подобным вздором.

Вы искренно должны печаль передавать;
Чтоб я растрогался, вам нужно зарыдать;
А красноречие, в котором чувство тонет,
Напрасно прозвучит и зрителей не тронет. <...>

Чтобы понравиться ценителям надменным,
Поэт обязан быть и гордым и смиренным,
Высоких помыслов показывать полет,
Изображать любовь, надежду, скорби гнет,
Писать отточенно, изящно, вдохновенно,
Порою глубоко, порою дерзновенно
И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
Они оставили на много дней и лет.
Вот в чем Трагедии высокая идея.

Еще возвышенной, прекрасней Эпопея.
Она торжественно и медленно течет,
На мифе зиждется и вымыслом живет.
Чтоб нас очаровать, нет выдумке предела.
Все обретает в ней рассудок, душу, тело:
В Венере красота навек воплощена;
В Минерве—ясный ум и мыслей глубина;
Предвестник ливня, гром раскатисто-гремячий
Рожден Юпитером, а не грозовой тучей;
Вздывает к небесам и пенит гребни волн
Не ветер, а Нептун, угрюмой злобы полн;
Не эхо — звук пустой — звенит, призывам вторя,—
То по Нарциссу плач подымлет нимфа в горе.
Прекрасных вымыслов плетя искусно нить,
Эпический поэт их может оживить
И, стройность им придав, украсить своевольно:
Невянущих цветов вокруг него довольно.
Узнай мы, что Эней застигнут бурей был
И ветер к Африке его суда прибил,
Ответили бы мы: «Чудесного здесь мало,
Судьба со смертными еще не так играла!»
Но вот мы узнаем, что Трои сыновей
Юнона не щадит и средь морских зыбей;
Что из Италии, покорствуя богине,
Эол их гонит вдаль по яростной пучине;
Что поднимается Нептун из бездны вод
И снова тишина на море настает,—
И мы волнуемся, печалимся, жалеем,

И грустно под конец расстаться нам с Энеем.
Без этих вымыслов поэзия мертва,
Бессильно никнет стих, едва ползут слова,
Поэт становится оратором холодным,
Сухим историком, докучным и бесплодным <...>

Нет, это ханжество, пустой и вздорный бред,
Который нанесет поэзии лишь вред!
Им кажется грехом в картине или поэме
Изображать войну в блестящем медном шлеме,
Фемиду строгую, несущую весы,
И Время, что бежит, держа в руке часы!
Они — лишь дайте власть — объявят всем поэтам,
Что аллегория отныне под запретом!
Ну что же! Этот вздор святошам отдадим,
А сами, не страшась, пойдем путем своим:
Пусть любит вымыслы и мифы наша лира, —
Из бога истины мы не творим кумира. ↓

Преданья древности исполнены красот.
Сама поэзия там в именах живет
Энея, Гектора, Елены и Париса,
Ахилла, Нестора, Ореста и Улисса.
Нет, не допустит тот, в ком жив еще талант,
Чтобы в поэме стал героем — Хильдебрант!
Такого имени скрежещущие звуки
Не могут не нагнать недоуменной скуки.

Чтоб вас венчали мы восторженной хвалой,
Нас должен волновать и трогать ваш герой.
От недостойных чувств пусть будет он свободен
И даже в слабостях могуч и благороден!
Великие дела он должен совершать
Подобно Цезарю, Людовику под стать,
Но не как Полинник и брат его, предатель:
Не любит низости взыскательный читатель.

Нельзя событиями перегружать сюжет:
Когда Ахилла гнев Гомером был воспет,
Заполнил этот гнев великую поэму.
Порой излишество лишь обедняет тему.
Пусть будет слог у вас в повествованье сжат,
А в описаниях и пышен и богат:
Великолепия достигнуть в них старайтесь,

До пошлых мелочей нигде не опускайтесь.
Примите мой совет: поэту не к лицу
В чем-либо подражать бездарному глупцу,
Что рассказал, как шли меж водных стен евреи,
А рыбы замерли, из окон вслед глазаея.
Зачем описывать, как, вдруг завидев мать,
Ребенок к ней бежит, чтоб камешек отдать?
Такие мелочи в забвенье быстро канут.

Ваш труд не должен быть отрывист иль растянут,
Пусть начинается без хвастовства рассказ.
Пегаса оседлав, не оглушайте нас,
На лад торжественный заранее настроив:
«Я ныне буду петь героя из героев!»
Что можно подарить, так много обещав?
Гора рождает мышь, поэт «Эпистол» прав. <...>

Пусть гармоничное, изящное творенье
Богатством образов дарует наслажденье.
С величием вы должны приятность сочетать:
Витиеватый слог невмоготу читать.
Милей мне Ариост, проказник сумасбродный,
Чем сумрачный рифмач, унылый и холодный,
Готовый осудить, как самый страшный грех,
Лукавое словцо или веселый смех.

Должно быть, потому так любим мы Гомера,
Что пояс красоты ему дала Венера.
В его творениях сокрыт бесценный клад:
Они для всех веков как бы родник услад.
Он, словно чародей, все в перлы превращает,
И вечно радуется, и вечно восхищает.
Одушевление в его стихах живет,
И мы не сыщем в них назойливых длиннот.
Хотя в сюжете нет докучного порядка,
Он развивается естественно и гладко,
Течет, как чистая, спокойная река.
Все попадает в цель — и слово и строка.
Любите искренне Гомера труд высокий,
И он вам преподаст бесценные уроки.

Поэму стройную, чей гармоничен ход,
Не прихоть легкая, не случай создает,
А прилежание и целой жизни опыт:

То голос мастера, не подмастерья шепот.
Но иногда поэт, незрелый ученик,
В ком вдохновение зажглось на краткий миг,
Трубит ретиво в рог могучей эпопеи,
В заносчивых мечтах под небесами рея;
Пришпоренный Пегас, услышав странный шум,
То еле тащится, то скачет наобум.
Без должной помощи труда и размышленья
Не долго проживет поэта вдохновенье. <...>

Была Комедия с ее веселым смехом
В Афинах рождена Трагедии успехом.
В ней грек язвительный, шутник и зубоскал,
Врагов насмешками, как стрелами, сражал.
Умело наносить бесстыдное злоречье
И чести и уму тяжелые увечья.
Прославленный поэт снискал себе почет,
Черня достоинства потоком злых острот;
Он в «Облаках» своих изобразил Сократа,
И гикала толпа, слепа и бесновата.
Но издевательствам положен был предел:
Был выпущен указ, который повелел
Не называть имен и прекратить наветы.
Отныне клеветать уж не могли поэты.
В Афинах зазвучал Менандра легкий смех.
Он стал для зрителей источником утех,
И, умудренная, постигла вся Эллада,
Что нужно поучать без желчи и без яда.
Менандр искусно мог нарисовать портрет,
Не дав ему при том особенных примет.
Смеясь над фатовством и над его уродством,
Не оскорблялся фат живым с собою сходством;
Скупец, что послужил Менандру образцом,
До колик хохотал в театре над скупцом.

Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.

Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленяя простотой и яркими тонами.
Природа, от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,
Но подмечает их по взгляду, по движениям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зреньем,
Нас времени рука меняет день за днем,
И старец не похож на юношу ни в чем.

Юнец неукротим: он безрассуден, страстен.
Порочным прихотям и склонностям подвластен,
К нравоченьям глух и жаден до утех;
Его манят мечты и привлекает грех.
Почтенный, зрелый муж совсем иным тревожим:
Он ловок и хитер, умеет льстить вельможам,
Всегда старается заглядывать вперед,
Чтоб оградить себя в грядущем от забот.

Расслабленный старик от скупости сгорает.
Не в силах расточать, он жадно собирает,
В делах и замыслах расчетливость хранит,
Возносит прошлый век, а нынешний бранит,
И, так как с ним давно утехи незнакомы,
На них усердно шлет и молнии и громы.

Героя каждого обдумайте язык,
Чтобы отличен был от юноши старик.

Узнайте горожан, придворных изучите;
Меж них старательно характеры ищите.
Присматривался к ним внимательно Мольер;
Искусства высшего он дал бы нам пример,
Когда б, в стремлении к народу подольститься,
Порой гримасами не искажал он лица,
Постыдным шутовством веселья не губил.
С Теренцием—увы!—он Табарена слил!
Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый,
Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой.

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический несовместим никак,
Но унижительно Комедии серьезной
Толпу увеселять острою скабрешной.
В Комедии нельзя разнузданно шутить,

Нельзя запутывать живой интриги нить,
Нельзя от замысла неловко отвлекаться
И мыслью в пустоте все время растекаться.
Порой пусть будет прост, порой — высок язык,
Пусть шутками стихи сверкают каждый миг,
Пусть будут связаны между собой все части,
И пусть сплетаются в клубок искусный страсти!
Природе вы должны быть верными во всем,
Не оскорбляя нас нелепым шутовством.
Пример Теренция тут очень помогает;
Вы сцену помните: сынка отец ругает
За безрассудную — на взгляд отца — любовь,
А сын, все выслушав, бежит к любимой вновь.
Пред нами не портрет, не образ приближенный,
А подлинный отец и подлинный влюбленный.

Комический поэт, что разумом ведем,
Хранит изящный вкус и здравый смысл в смешном.
Он уважения и похвалы достоин.
Но плоский острослов, который непристоен
И шутки пошлые твердить не устает,
К зевакам на Пон-Неф пускай себе идет:
Он будет награжден достойно за старанья,
У слуг подвыпивших сорвав рукоплесканья.

ПЕСНЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Вопросы:

Каковы основные функции искусства, по Н. Буало?

Какие цели и задачи стоят перед поэтом?

Какие мировоззренческие и творческие принципы классицизма нашли свое отражение в последней песни трактата?

<...> Коль в этом ваш талант, вам лучше булки печь;
Куда почтеннее подобная работа,
Чем бесполезный труд плохого стихоплета!
Тем, кто умеет печь, иль строить дом, иль шить,
Не обязательно на первом месте быть,
И лишь в поэзии — мы к этому и клоним —
Посредственность всегда бездарности синоним.
Холодный рифмоплет — всегда дурной поэт. <...>
Шут болтовней своей хоть рассмешит подчас,
Холодный же рифмач замучит скукой нас.
Смех Бержерака мне приятней и милее

Мотена ледяной, снотворной ахинеи.

Вы верить не должны тем льстивым похвалам,
Что рой поклонников возносит шумно вам,
Крича: «Какой восторг! Он гений прирожденный!»
Порой случается, что стих произнесенный
Нам нравится на слух; но лишь его прочтем,
Как сотни промахов мы сразу видим в нем.
Я приведу пример: Гомбо у нас хвалили,
А нынче в лавке он лежит под слоем пыли.

Чужие мнения старайтесь собирать:
Ведь может даже фат совет разумный дать.
Но если невзначай к вам снидет вдохновенье,
Не торопитесь всем читать свое творенье.
Не нужно подражать нелепому глупцу,
Своих плохих стихов ретивому чтецу,
Который с рвением, на бешенство похожим,
Их декламирует испуганным прохожим;
Чтоб от него спастись, они вбегают в храм,
Но муза дерзкая их не щадит и там.
Я повторяю вновь: прислушивайтесь чутко
К достойным доводам и знания и рассудка,
А суд невежества пускай вас не страшит.

Бывает, что глупец, приняв ученый вид,
Разносит невпопад прекрасные творенья
За смелость образа и яркость выраженья.
Напрасно стали бы вы отвечать ему:
Все доводы презрев, не внемля ничему,
Он, в самомнении незрячем и кичливом,
Себя ценителем считает прозорливым.
Его советами вам лучше пренебречь,
Иначе ваш корабль даст неизбежно течь.

Ваш критик должен быть разумным, благородным,
Глубоко сведущим, от зависти свободным:
Те промахи тогда он сможет уловить,
Что даже от себя вы попытались скрыть.
Он сразу разрешит смешные заблужденья,
Вернет уверенность, рассеет все сомненья
И разъяснит потом, что творческий порыв,
Душою овладев и разум окрылив,
Оковы правил сняв решительно и смело,

Умеет расширять поэзии пределы. <...>

Хотите ли, чтоб вас вполне одобрил свет?
Я преподать могу вам дружеский совет:
Учите мудрости в стихе живом и внятном,
Умея сочетать полезное с приятным.
Пустячных выдумок читатели бегут
И пиши для ума от развлечения ждут.

Пускай ваш труд хранит печать души прекрасной,
Порочным помыслам и грязи непричастной:
Сурового суда заслуживает тот,
Кто нравственность и честь постыдно предает,
Рисуя нам разврат заманчивым и милым.

Но я не протяну руки ханжам постылым,
Чей неотвязный рой по глупости готов
Любовь совсем изгнать из прозы и стихов,
Чтобы отдать во власть несносной скуке сцену.
Поносят за соблазн Родриго и Химену,
Но грязных помыслов не может вызвать в нас
О заблуждениях чувств возвышенный рассказ!
Я осуждаю грех пленительной Дидоны,
Хотя меня до слез ее волнуют стоны.

Кто пишет высоко и чисто о любви,
Не вызывает тот волнения в крови,
Преступных, пагубных желаний в нас не будит.
Так пусть всего милей вам добродетель будет!
Ведь даже если ум и ясен и глубок,
Испорченность души всегда видна меж строк.

Бегите зависти, что сердце злобно гложет.
Талантливый поэт завидовать не может
И эту страсть к себе не пустит на порог.
Посредственных умов постыднейший порок,
Противница всего, что в мире даровито,
Она в кругу вельмож злословит ядовито,
Старается, пыхтя, повыше ростом стать
И гения чернит, чтобы с собой сравнять.
Мы этой низостью пятнать себя не будем
И, к почестям стремясь, о чести не забудем.

Вы не должны в стихи зарыться с головой:

Поэт не книжный червь, он — человек живой.
Умея нас пленять в стихах своих талантом,
Умейте в обществе не быть смешным педантом.

Воспитанники муз! Пусть вас к себе влечет
Не золотой телец, а слава и почет.
Когда вы пишете и долго и упорно,
Доходы получать потом вам не зазорно,
Но как противен мне и ненавистен тот,
Кто, к славе охладев, одной наживы ждет!
Камену он служить издателю заставил
И вдохновение корыстью обесславил.

Когда, не зная слов, наш разум крепко спал,
Когда законов он еще не издавал,
Разъединенные, скитаясь по дубравам,
Людские племена считали силу правом,
И безнаказанно, не ведая тревог,
В то время человек убить другого мог.
Но вот пришла пора, и слово зазвучало,
Законам положив прекрасное начало,
Затерянных в лесах людей соединив,
Построив города среди цветущих нив,
Искусно возведя мосты и укрепления
И наказанием осилив преступленья.
И этим, говорят, обязан мир стихам!
Должно быть, потому гласят преданья нам,
Что тигры Фракии смирялись и, робея,
Ложились возле ног поющего Орфея,
Что стены Фив росли под мелодичный звон,
Когда наигрывал на лире Амфион.
Да, дивные дела стихам на долю пали!
В стихах оракулы грядущее вешали,
И жрец трепещущий толпе, склоненной в прах,
Суровый Феба суд передавал в стихах.
Героев древних лет Гомер навек прославил
И к дивным подвигам сердца людей направил,
А Гесиод учил возделывать поля,
Чтобы рождала хлеб ленивая земля.
Так голос мудрости звучал в словах поэтов,
И люди слушались ее благих советов,
Что сладкозвучием приковывали слух,
Потом лились в сердца и покоряли дух.

За неусыпную заботливость опеки
Боготворили муз по всей Элладе греки
И храмы стройные в их воздвигали честь,
Дабы на пользу всем могли искусства цвести.
Но век иной настал, печальный и голодный,
И утерял Парнас свой облик благородный.
Свирепая корысть — пороков грязных мать —
На души и стихи поставила печать,
И речи лживые для выгоды слагала,
И беззастенчиво словами торговала.

Вы презирать должны столь изменную страсть.
Но если золото взяло над вами власть,
Пермесскою волной прельщаться вам не стоит:
На берегах иных свой дом богатство строит.
Певцам и воинам дарует Аполлон
Лишь лавры да подчас бессмертие имен.
Мне станут возражать, что даже музе нужен
И завтрак, и обед, и, между прочим, ужин,
А если натошак поэт перо берет,
Подводит с голоду несчастному живот;
Не мил ему Парнас и дела нет до Граций.
Когда узрел Менад, был сыт и пьян Гораций;
В отличие от Кольте, желая съесть обед,
Он не был принужден скорей строчить сонет...
Согласен; но сказать при этом я обязан,
Что нищете такой к нам путь почти заказан.
Чего страшитесь вы, когда у нас поэт
Светилом-королем обласкан и согрет,
Когда властителя вниманье и щедроты
Довольство вносят в дом и гонят прочь заботы?
Пускай питомцы муз ему хвалы поют!
Он вдохновляет их на плодотворный труд.
Пускай, зажженный им, Корнель душой воспрянет
И, силу обретя, Корнелем «Сида» станет!
Пускай его черты божественный Расин
Запечатлеет нам во множестве картин!
Пускай слетается рой эпиграмм блестящий!
Пускай эклогами Сегре пленяет чаши!
Пускай о нем одном те песни говорят,
Что так изысканно слагает Бенсерад!
Но кто напишет нам вторую «Энеиду»
И, поспешив на Рейн вслед новому Алкиду,

Так передаст в стихах деяний чудеса,
Чтоб с места сдвинулись и скалы и леса?
Кто нам изобразит, как, в страхе и смятенье,
Батавы стали звать на помощь наводнение?
Кто Маастрихтский бой искусно воспоеет,
Где мертвые полки зрел ясный небосвод?
А между тем, пока я венценосца славил,
К горам Альпийским он свой быстрый шаг направил.
Покорствует Сален, и Доль во прах склонен,
Меж рушащихся скал дымится Безансон...
Где смелые мужи, которые хотели
Закрыть потоку путь к его далекой цели?
В испуге трепетном теперь бежит их рать,
Гордясь, что встречи с ним сумели избежать.
Как много взорванных и срытых укреплений!
Как много подвигов, достойных восхвалений!

Поэты, чтоб воспеть как подобает их,
С особым тщанием выковывайте стих!

А я, кто до сих пор был предан лишь сатире,
Не смея подходить к трубе и звонкой лире,
Я тоже буду там, и голос мой и взгляд
На поле доблестном вас воодушевят;
Я вам перескажу Горация советы,
Полученные мной в мои молодые лета,
И разожгу огонь у каждого в груди,
И лавры покажу, что ждут вас впереди.
Но не посетуйте, коль, рвением пылая
И помощь оказать от всей души желая,
Я строго отделию от золота песок
И буду в критике неумолимо строг:
Придира и брюзга, люблю бранить, не скрою,
Хотя в своих стихах и сам грешу порою!

Контрольные вопросы:

Каковы основные разделы традиционных поэтик?

*Какие из разделов представлены в «Поэтическом искусстве»
Н.Буало?*

*На основании каких работ было написано «Поэтическое искусство»
Н.Буало?*

В каком качестве эти работы представлены в трактате?

Какие мировоззренческие и творческие принципы классицизма позволяют обозначить «Поэтическое искусство» Н.Буало?

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА ПО КУРСУ «ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ»

Темы самостоятельной (контрольной) работы студенты избирают сами в соответствии с программой курса «Введение в поэтику» на первом практическом занятии и согласовывают с преподавателем. Тема должна предполагать как изучение теоретического вопроса курса (теоретическая поэтика), так и анализ текста художественного произведения (описательная поэтика).

Выполнение контрольной работы можно вести в следующем порядке:

- изучить по учебной, научной и справочной литературе соответствующий теоретический материал;
- провести изучение текста анализируемого произведения: отметить места, соответствующие заданной темой контрольной работы вопросам, сделать к ним комментарии;
- сделать классификацию собранного материала и продумать план изложения своих наблюдений, доказательств, выводов;
- план должен состоять из теоретического введения, главной части и выводов.

Рекомендуется студентам на консультации с преподавателем предварительно обсудить результаты своей работы (собранные и упорядоченные материалы, черновики).

Работа должна носить самостоятельный характер. Критическую литературу надо использовать со вспомогательной целью: для выяснения теоретических вопросов. Собственно анализ текста должен быть самостоятельно выполнен и строго отвечать теме. В том случае, если студент цитирует научную или справочную литературу, он должен представленный фрагмент прокомментировать, подтвердить или опровергнуть собственным анализом текста.

Самостоятельная (контрольная) работа по введению в поэтику должна состоять из титульного листа (приложение №1), основного текста работы, библиографического списка.

ВАРИАНТ ВЫПОЛНЕНИЯ КОНТРОЛЬНОЙ РАБОТЫ

Работу следует начать с рассмотрения теоретического материала, который необходимо изучить для решения основных проблем, обозначенных темой контрольной работы. Изберем тему: «Смерть чиновника» А.П.Чехова: проблема героя. В данном случае нужно обратить внимание на следующие вопросы программы курса «Введение в поэтику»: структура образа героя; внешний и внутренний облик персонажа; средства его психологической характеристики; характер персонажа как устойчивая система поведения в сюжете и как носитель определенного ценно-

стного отношения к жизни, а также субъектная организация произведения; автор, повествователь, рассказчик, герой; герой и повествователь как субъектные формы выражения авторского сознания.

Теоретический материал должен помочь осуществить анализ конкретного произведения. (Вспомните, как взаимодействуют историческая и теоретическая поэтики, с точки зрения С.Н. Бройтмана – см. Словарь теоретических понятий, использованных в программе курса). Работа может содержать и комментарии, которые объясняют своеобразие подхода исследователя к изучаемому материалу. Например:

«Смерть чиновника» А.П.Чехова: проблема героя.

История изучения чеховского творчества насчитывает уже много десятилетий. За это время возникло достаточно много стереотипов. Один из них – чеховское решение проблемы «маленького человека». Чеховский гуманизм, с точки зрения большинства исследователей, состоит в жалости, сострадании автора своему герою, который занимает очень незначительное место в мире. Подобный взгляд на позицию А.П.Чехова, занимаемую им при решении проблем личности на рубеже 19 - 20 столетий, сложился в зависимости от того, какая традиция русского литературоведения господствовала в нашей науке на протяжении почти всего 20 века.

Первые статьи и рецензии, посвященные творчеству А.П.Чехова, появились еще при жизни писателя и принадлежали перу представителей разных направлений в русской критике: марксистской - М.Ольминский, В.Воровский, Е.Соловьев (Андреевич), М.Неведомский, В.Шулятиков; символистской - С.Глаголь, А.Белый, Ю.Айхенвальд; не оставили без внимания творчество А.П.Чехова представители психологической школы русского литературоведения (например, Д.Овсянниково-Куликовский), философы-идеалисты (Л.Шестов) и другие. Их работы не дали всестороннего анализа творчества А.П.Чехова, но обозначили разные подходы к его изучению.

После 1917 года продолжение изучения наследия классика отечественной литературы в соответствии с традициями начала века стало невозможным. В годы революции и войн творчество А.П.Чехова старались использовать в агитационных целях. Поэтому, в частности, в 1918 году по приказу Наркомпроса были перепечатаны по матрицам второго марковского собрания сочинений рассказы писателя и распространены в качестве агитационных брошюр. Сборники имели характерные для того времени названия: «Рабы души» (1919), «Недавняя Русь» (1919), «В деревне» (1926). Пошлость обывательского быта, убожество деревенской жизни - эти два лика «недавнего» прошлого России привлекали внимание пореволюционного поколения, готового к борьбе со всем, что не соответствовало его представлениям о будущем. Выпущенные сборники свидетельствовали

о том, что к творчеству А.П.Чехова относились избирательно. Внимание исследователей и читателей привлекала только та часть его прозы, которая позволила бы говорить о критическом отношении автора к общественным явлениям прошлого. Эта избирательность не могла способствовать всестороннему изучению творчества А.П.Чехова. Более того, в массовом сознании закреплялись трафаретные представления о писателе, составленные с помощью набора стереотипных определений: поэт лишних людей, рассказывающий в сумерках о хмурой русской жизни, либо наоборот - поэт сладкой мечты о той жизни, которая будет невообразимо прекрасной через двести - триста лет.

В постреволюционное время возникла потребность в полноценной культурной жизни, и в частности появилась необходимость включить творчество А.П.Чехова в активную духовную жизнь человека нового общества. Тогда наметилась тенденция прочесть Чехова заново, чтобы найти в его творчестве мысли, чувства, настроения, отвечающие эпохе. Об этом свидетельствовала вышедшая в 1925 году в издательстве «Огонек» книга Ю.Соболева «Новый Чехов. Материалы и документы». Исследователь отверг обвинения в пессимизме, звучавшие в адрес А.П.Чехова, и, как другую крайность, восхваления в оптимизме. Он отнес их к вредной «чеховщине», которой противопоставил свои представления о трезвости чеховских взглядов на мир. Ю.Соболев предлагал пересмотреть творчество писателя и считал наиболее подходящей для этого пересмотра пьесу «Вишневый сад», в которой видел «веселую комедию печальной русской жизни»²¹.

Стремился приблизить Чехова к советской действительности и М.Кольцов²². Он видел в Чехове писателя-общественника, создавшего умные книги о дореволюционной жизни, высоко ценил чеховские юмористические рассказы. Кольцов видел общественную функцию чеховского творчества в помощи пролетариату в борьбе против «интеллигенции» в старом смысле.

Позицию Ю.Соболева и М.Кольцова не разделяли многие их современники, что, однако, не помешало вести работу по собранию и публикации материалов о писателе. В 1929 году вышло первое собрание сочинений А.П.Чехова в двенадцати томах, в 30-33 годах - второе. Первое было приложением к журналу «Огонек», подготовленным С.Д.Балухатым, второе под редакцией А.В.Луначарского и С.Д.Балухатого выпустил «Гослитиздат». Эти издания были важными достижениями советского чеховедения. Но следует отметить, что в рекомендациях редакционной коллегии, в частности - Луначарского, было обозначено, что главным аксеологическим критерием, с которым нужно подходить к творчеству писателя, явля-

²¹ Соболев Ю. Театр Чехова// Советское искусство. 1925. №9. С.45.

²²Кольцов М. Чехов без грима// Правда. 1928. 15 июля. С.6.

ется социальный критерий. Поэтому важнейшее внимание в 30-е годы уделяли только прозе писателя. Лишь к середине тридцатых наметился путь к более широкому прочтению чеховского наследия. Он был представлен в работах А.И.Роскина, который, опираясь на документы - письма самого А.П.Чехова и письма к нему, неопубликованные ранее произведения, мемуары, создал портрет писателя, критически изображавшего свою эпоху и далеко не разделявшего взгляды своих героев. А.И.Роскин также обратил внимание на то новое, что внес А.П.Чехов в литературные жанры.

Самым важным этапом в изучении чеховского творчества стали 40-е годы, когда, с одной стороны, социологический подход к творчеству писателя был продемонстрирован в книге В.Ермилова (1946 год). С другой стороны, появились работы А.П.Скафтымова, Г.А.Бялого и Е.Б.Тагера, не ограниченные только социологическим подходом. Усилия ученых были направлены на рассмотрение творчества А.П.Чехова как явления, родственного творчеству некоторых его современников (у Г.А.Бялого), на изучение новых эстетических принципов, введенных А.П.Чеховым в русскую литературу (у А.П.Скафтымова), на сопоставление наследия А.П.Чехова и М.Горького (у Е.Б.Тагера). Работы этих авторов, несмотря на то, что не были так широко известны, как книга Ермилова (она надолго определила изучение творчества Чехова в школе), способствовали завершению процесса «ревизий» и пересмотров существующих взглядов на А.П.Чехова и наметили иной, чем постреволюционный, подход к его творчеству, заключающийся в желании разобраться в самом предмете, учитывая его специфику. Работы Н.Берковского, Б.Зингермана, А.Чудакова, Т.Шах-Азизовой, В.Катаева, Э.Полоцкой, З.Паперного, К.Рудницкого, А.Туркова и других свидетельствуют о плодотворности намеченного в сороковые годы пути.

Несмотря на вышеизложенное, и в наше время появляются отдельные высказывания, говорящие о преобладании социологического (точнее сказать, вульгарно-социологического) анализа над эстетическим. В издательстве «Наука» с 1990 года выходит серия книг Чеховской комиссии, наследующая свое название «Чеховиана» из советской науки конца 1920-х годов. В одном из выпусков серии в раздел «Общие проблемы творчества» помещена статья В.Б.Катаева «Спор о Чехове: конец или начало?». В этой работе известный ученый, давно уже занимающийся изучением творчества А.П.Чехова, анализирует состояние современного литературоведения. В.Б.Катаев приводит пример, свидетельствующий об отголосках давнего спора о Чехове в современном диалоге о творчестве писателя. Речь идет о книге Вадима Кожинова, вышедшей в 1991 году²³. В этой работе В.Кожинов демонстрирует свою приверженность позиции, высказанной им еще в 70-е годы, когда, определяя примеры творчества писателей «критического реализма», автор в истории русской литературы предложил рас-

²³ Кожинов В.В. Размышления о русской литературе. М., 1991

смотреть в выше обозначенном контексте прежде всего творчество А.П.Чехова. Следует подчеркнуть, что «критический реализм» для В.Кожинова – понятие одиозное: «В основе критического реализма лежит именно критика, отрицание, он лишен больших социально-эстетических идеалов»²⁴. В.Б.Катаев замечает, что уже в суждениях его оппонента 70-х годов «веяло чем-то михайловско-скабичевским: есть ли у г.Чехова идеалы? Или фадеевским: да, хороший писатель, но нет героического начала, нет положительных героев – значит, фигура в ряду великих все-таки малого калибра»²⁵. Современная позиция Кожинова ничуть не изменилась. И если еще в 30-е годы говорили²⁶ о том, что А.П.Чехова у нас просто не дочитали до конца, то и по сей день можно утверждать, что многое в творчестве писателя не заметили.

Было бы наивным полагать, что в небольшой работе можно сделать открытие до селе непознанного в творчестве А.П.Чехова, тем не менее современные методы анализа литературного произведения помогают продемонстрировать сложность чеховского отношения к личности и четкость критериев оценки поступков современного автору человека.

(Приступая к непосредственному рассмотрению выбранного произведения, можно обобщить те критические работы, которые были прочитаны студентом и которые посвящены той же проблеме, что и проблема контрольной работы. Реферирование помогает выяснить, каковы основные особенности художественного мира автора выбранного произведения. Необходимо обратить внимание на правильность оформления цитат и постраничных сносок.)

«Смерть чиновника» - один из ранних рассказов писателя, которые вызвали недоумение народнической критики и позволили ей заявить об отсутствии у прозаика нравственных идеалов. По мнению Н.К.Михайловского, Чехов был поверхностным, безыдейным писателем, который будто бы только и делает, что «беспечно сидит на берегу житейского моря, вытаскивая из него штуку за штукой, одна другой забавнее»²⁷. Н.К.Михайловского возмутило нарушение классической традиции в области решения проблемы человека, занимающего слишком малое место в мире. И в последующих исследованиях даже у авторов, которые с пониманием относились к позиции А.П.Чехова, звучат оправдательные интонации.

²⁴ Кожинов В.В. Размышления о русской литературе М., 1991. С.492.

²⁵ Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С.4.

²⁶ См.: Курдюмов М. (Каллаш М.А.) Сердце смятенное. О творчестве А.П.Чехова. 1904-1934. Париж, 1934. С.11.

²⁷ Михайловский Н.К. Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. Л, 1989. С.517.

Так, Г.Бялый отмечает: «В рассказе «Смерть чиновника» (1883) умирает маленький чиновник, привыкший унижаться и трепетать, это потомок гоголевского Акакия Акакиевича, но Чехов относится к его личности, к его жизни и смерти совсем не так, как Гоголь: Чехов смеется. Между тем смеяться над одним из «малых сих» и тем более смеяться над смертью – это нечто как будто невозможное, даже кощунственное, но в художественном мире Чехова в этом нет никакой профанации: умирает не человек, а чиновник, то есть некое искажение человека»²⁸. Необходимо отметить, что современники Чехова иначе относились к рассказу. Им не казалось, что в данном случае автор имеет дело не с личностью. Авторы комментариев к Полному собранию сочинений и писем А.П.Чехова отмечают, что, начиная с 1886 года, с первого отзыва, критика видела в рассказе А.П.Чехова прежде всего шарж и анекдот. С.А.Венгеров в 1903 писал, что сквозь этот шарж ярко пробивается «психологическая и жизненная правда». «Не умрет <...> в действительности чиновник от того, что начальник в ответ на его чрезмерно угодливые и надоедливые извинения <...> в конце концов крикнул ему «пошел вон». <...> Но забитость мелкого чиновника, для которого савонник в полном смысле слова какое-то высшее существо, опять-таки схвачена в этом шарже в самой своей основе. Во всяком случае, веселого в «юмористических» шаржах Чехонте весьма мало. Общий тон мрачный и безнадежный»²⁹. А.И.Введенский увидел в героях Чехова даже тип человека «униженного и оскорбленного».

(Основная часть контрольной работы должна представлять собой самостоятельный анализ текста выбранного произведения. Все этапы работы над произведением должны быть отражены в контрольной работе. В рассматриваемом примере обратите внимание на то, как осуществляется анализ чеховского произведения: рассматривается структура образа героя; внешний и внутренний облик персонажа; средства его психологической характеристики. В результате показывается, что характер персонажа есть устойчивая система поведения героя в сюжете. Червяков выступает носителем определенного ценностного отношения к жизни.)

Мне же кажется, что в данном случае Чехов обращается не к гоголевской традиции, и тем более не к традиции Достоевского, а к традиции пушкинского творчества, что и объясняет особенности авторской позиции, выраженной в рассматриваемом произведении.

Даже в ранних рассказах Чехова находит свое отражение удивительное умение писателя опередить свое время. Тогда, когда жизнь не предве-

²⁸ Бялый Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С.258-259.

²⁹ Цит. по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт.: Сочинения в 18-ти тт. М., 1975. Т.2. С. 510-511.

щает никаких будущих катастроф, автор «Смерти чиновника» предвосхищает тот кризис, который возникнет в общественном сознании в последнее десятилетие XIX века.

Когда-то А.С.Пушкин в «Медном всаднике» предложил сопоставить своего Евгения с Петром I. И при первом сопоставлении ограниченность сознания «маленького человека» становилась очевидной. Этот факт не мог полностью объяснить особенности авторского отношения к проблеме личности: сюжетная эволюция пушкинских образов (Петра I и Евгения) в поэме открывает диалектику авторских оценок героев, тем не менее важно, что у Пушкина нет только сочувствия «маленькому человеку», автор старается быть объективным в оценке судьбы своего персонажа. Объективность авторской позиции – отличительная черта и чеховского мира.

В «Смерти чиновника» рассказ ведется от лица субъекта, который в наименьшей степени проявляет свою оценку происходящих событий. Единственное прямое обращение этого повествователя к читательской аудитории звучит в самом начале произведения: «В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей!»³⁰. Так задается некая дистанция между ценностным миром героя, чью точку зрения демонстрирует по преимуществу повествователь, и ценностным миром автора. Эта дистанция обнаруживается благодаря той иронии, которая свидетельствует о противоположной оценке происходящего писателем. Мир, который полон «внезапностей», сотрясается грандиозным событием: «Но вдруг лицо его поморшилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся...» (164). Внимательный читатель не может не обратить внимание, на то, как выделяется столь значительный момент в жизни героя автором. Повествователь предельно замедляет свой рассказ, художественное время почти останавливается, герой показывается крупным планом, как это сделал бы кинематограф: выделены все говорящие и, следовательно, значительные детали. Искаженное лицо, остановившееся дыхание, подкатившиеся глаза предвещают внезапную смерть героя в тот момент, когда последний находится на вершине блаженства. Это, действительно, демонстрация жизненных «внезапностей». Вместо ожидаемого события, читатель узнает о пустяке, который и становится завязкой в сюжете рассказа. Такое несовпадение читательского ожидания и сообщения повествователя становится выражением комического пафоса произведения. Но одновременно можно сказать, что для чеховского героя жизнь действительно в этот момент остановилась: до тех пор, пока не будет чиновник прощен «значительным лицом», Червяков не может продолжать свою безмятежную жизнь. Так обозначается конфликтная ситуация в

³⁰ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт.: Сочинения в 18-ти тт. М., 1975. Т.2. С.164. Далее цитирую по этому изданию. Страницы указываю в тексте после цитаты.

рассказе Чехова. Суть ее не в противостоянии двух героев, а в противоречии, которое возникает между взглядом на жизнь главного героя чеховского рассказа и тем представлением о нормальном существовании личности, которым обладает автор, да и читатель.

В самом начале «Смерти чиновника» происходит знакомство читателя с главным героем произведения. По той же схеме представлено и центральное событие рассказа: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный...» (164). Далее нет никакой паузы, хотя следующее слово совершенно не соответствует контексту. Это несоответствие не стилистическое. Сомнение вызывает сочетание «не менее прекрасный *эзекютор*». На одном уровне оказываются необыкновенное состояние мира и должность, которую занимает герой рассказа.

Перед нами образ человека, носящего говорящее имя – Иван Дмитрич Червяков. У него свой ценностный мир, который не вызывает авторского сочувствия. Наблюдающий за происходящим на сцене в бинокль персонаж, сидящий во втором ряду кресел, находится на вершине блаженства не от того, что ему нравится представление. Об этом свидетельствует деталь, использованная автором при описании героя. Он смотрит на сцену в бинокль, а сам в этот момент находится очень недалеко от сцены: во втором ряду кресел. При этом «Корневильские колокола» – это оперетта Р.-Ж.-Л. Планкетта, которую важно не столько смотреть, сколько, как любой музыкальный спектакль, слушать. Герой Чехова преисполнен собственной значимости, поскольку находится во втором ряду кресел. Соседями Червякова могут быть люди, которых он считает полубогами, о чем свидетельствует замечание повествователя, являющееся по сути несобственно-прямой речью, выражающей ценностный мир героя: «Чихают и мужики, и полицмейстеры, и *иногда даже* и тайные советники» (164; выделено мной – Л.Т.). Система ценностей героя такова, что его реакция на произошедшее событие зависит не от того, что именно произошло («Чихнул, как видите. Чихать никому и нигде не возбраняется» (164)), а от того, кто именно был участником события. Все, что происходит во внутреннем мире персонажа выделено. Нам непосредственно представлен внутренний монолог Червякова: «...Не мой начальник, чужой, но все-таки неловко. Извиниться надо» (164).

Поведение героя нелепо: во время идущего театрального действия «Червяков кашлянул, подался туловищем вперед и зашептал генералу на ухо» (164). Читатель не видит всей панорамы происходящих событий. В поле его зрения попадают только детали происходящего, представленные автором: сконфуженный чиновник, который, как и прежде, не замечает того, что идет на сцене. Автор заставляет своего читателя посмотреть на мир так, как на него смотрит его герой. Внутреннее состояние Червякова противоположно изначально изображенному: «Его начало помучивать беспокойство» (164). Так обозначается перипетия рассказа. Причиной внезапной

перемены настроения героя становится событие ничтожное, с точки зрения читателя, и глобальное, с точки зрения героя.

Дальнейшие оценки происходящего принадлежат Червякову, о чем свидетельствуют преобладающие в тексте произведения монологи персонажа. Если же оценочная лексика и встречается в речи повествователя, то с ее помощью передается непосредственная реакция Червякова на события его жизни. Так представлена ситуация возвращения героя домой. «Жена, как *показалось ему*, слишком *легкомысленно* отнеслась к произошедшему; она *только испугалась*, а потом, когда узнала, что Бризжалов «чужой», успокоилась» (165; выделено мной – Л.Т.). Сохраняющий нейтральным тон повествования только подчеркивает комизм поведения Червякова. Реакция на произошедшее героя и его супруги читателю кажется слишком бурной, сам же Червяков имеет противоположную точку зрения: жена «слишком легкомысленно отнеслась к произошедшему».

Важно, что Чехов в своем рассказе основное внимание уделяет не внешнему поведению героя, а тому, что происходит в его внутреннем мире. Внутреннее состояние личности и становится основным предметом чеховского исследования. В итоге читатель получает возможность представить происходящее с Червяковым так, как это видится самому герою. Одновременно автор пытается заставить нас посмотреть на все со стороны. Этому способствует позиция повествователя, который, оставаясь нейтральным, стремится к точности передачи произошедшего. Эта точность продемонстрирована тавтологией, основным стилистическим приемом, использованным Чеховым при изображении посещения Червяковым генерала: «Войдя в *приемную* генерала, он увидел там много *просителей*, а между *просителями* и самого генерала, который уже начал *прием прошений*. *Опросив* несколько *просителей*, генерал поднял глаза и на Червякова...» (165; выделено мной – Л.Т.). Формально нам представлен взгляд на мир героя, который уже в третий раз явился к генералу *просить прощения*. Но нелепость происходящего Червякову не очевидна. Важно в этой сцене оценить и поведение генерала. Мотивировка его поступков автором не задается. Изменяется именование героя: из старичка в театральной сцене, он превращается в чиновника в своей приемной. Эволюция героя вполне объяснима: он просто зритель в театральном зале и чиновник в своем департаменте. Это и отличает Бризжалова от Червякова. Последний остается чиновником («прекрасным экзекутором») в любой ситуации, в любом пространстве – театра, дома, приемной генерала.

Описывая поведение Бризжалова, автор акцентирует наше внимание на детали, передающие особенности мимики и жестов героя: «состроил плаксивое лицо и махнул рукой» (166). Жест не расшифрован повествователем, объяснение психологического состояния генерала принадлежит Червякову: «Какие же тут насмешки?.. Вовсе тут нет никаких насмешек! Генерал, а не может понять! Когда так, не стану же я больше извиняться

перед этим фанфароном! Черт с ним!» (166). С точки зрения нормы человеческого общения, реакция Бризжалова вполне понятна: этот персонаж не может понять Червякова, так как он уже несколько раз объявил чиновнику о своем прощении. Более он не знает, что он должен сделать. Так развивается конфликтная ситуация в чеховском рассказе: несовпадение точек зрения на мир героя и автора демонстрируется развивающимися напряженными отношениями Червякова и Бризжалова. Непонимание между ними определяет усиливающееся напряжение. Можно сопоставить сцены столкновения «значительного лица» и «маленького человека» у Гоголя («Шинель») и Чехова («Смерть чиновника»). В гоголевской повести чиновник решил продемонстрировать свою значительность приятелю, который навестил его: персонажу неважно было, на кого он накричит, важно было показать, что ему позволено теперь это сделать. Башмачкин случайно попадает «под горячую руку». Но тем самым Гоголь свидетельствует, что в мире его Петербурга человек равен вещи, которую можно использовать, не задумываясь, что с этой вещью будет дальше. Говорить о непонимании между людьми в данной ситуации не представляется возможным. Чехов иначе выстраивает свою сцену. Перед читателем два человека, которые не в состоянии понять друг друга, поскольку их взгляды на мир различны. Один может себе позволить быть просто человеком, другой же добровольно вмещает себя в узкие рамки своей социальной роли.

Автор возвращает нас к началу своего произведения. Вновь появляется принадлежащая Червякову и теперь ему и приписанная система ценностей. Для него генерал – существо высшего порядка, которому свойственно оценивать других в соответствии с тем, какое место в мире эти другие занимают. Собственный взгляд на мир Червяков считает всеобщим, свою систему ценностей – единственно верной. Так проявляется узость взгляда на мир чеховского «маленького человека». Герой страдает от этой «узости», но его страдание не вызывает сострадания. Персонаж оказывается не человеком, которому мир диктует условия существования, а субъектом, который добивается от мира того, чтобы он соответствовал взглядам на действительность этого «маленького человека». При этом комизм ситуации состоит в следующем: Червяков обвиняет мир в том, что он не соответствует якобы всеми признаваемой норме. Так трагизм ситуации столкновения «маленького человека» с жестокой действительностью, представленной в произведениях классической русской литературы XIX века, в произведении Чехова сменяется комическими положениями. И дело тут не в том, что Чехов жесток по отношению к человеку. Автор в качестве основной проблемы заявляет проблему ответственности личности за мир, в котором пребывает эта личность. Не мир диктует правила игры человеку, эти правила он придумывает сам. И абсурдность, а следовательно, трагикомизм ситуации заключается в том, что герой сам создает условия невыносимые для него.

Решение Червякова более не возвращаться к Брижжалову можно было бы воспринять как отступление, и в то же время победу героя – он, наконец-то, принял здоровое решение. Но монолог персонажа заканчивается не там, где поставлена точка в цитате. Червяков принимает окончательное решение: «Напишу ему письмо, а ходить не стану! Ей-богу, не стану!» (166).

Возникает вопрос: чего же ждет от генерала экзекутор, какого понимания? Ответ дает последняя, финальная сцена посещения Червяковым Брижжалова. Чиновник добивается настоящего прощения, когда видит перед собой посиневшего и затрясшегося генерала. Реакция Червякова обозначена следующими словами: «спросил шепотом, *млея от ужаса*» (166; выделено мной – Л.Т.). Возникает своеобразная кольцевая композиция рассказа. Герой в самом начале произведения чувствует себя на вершине блаженства, а в финале рассказа «млеет». Глагол «млетъ» обычно сочетается с существительным «удовольствие». Но удовольствием для Червякова становится ужас. Испытав «настоящее» блаженство, чеховский герой умирает. Поэтому смерть героя не вызывает у нас и у автора сочувствия, а порождает недоумение.

Основная чеховская тема – тема свободы личности в условиях внешней несвободы. Поэтому автор выбирает «нейтральное» пространство, на котором происходит основное действие его рассказа. Если возникает иерархия в изображенном мире, то эта иерархичность является не объективной характеристикой мира, а субъективной. Она принадлежит непосредственно герою и не соотносится с авторской ценностной системой. Основная цель писателя – сосредоточить читательское внимание на происходящем во внутреннем мире персонажа. Изменения эмоционального состояния героя составляют основное содержание произведения и отмечают основные этапы развития сюжета. Герой, получивший абсолютную свободу в чеховском мире, оказывается героем, чья позиция должна быть оценена непосредственно читателем. Свобода выбора как героя, так и читателя является той самой ценностью, на которую ориентирован Чехов. Это свобода предполагает, в первую очередь, ответственность личности за то положение, которое он занимает в мире.

Рассказ «Смерть чиновника» принадлежит раннему этапу творчества А.П.Чехова, периоду «Чехонте». Но уже в этом произведении находит свое отражение позиция художника, которая определяет все авторские оценки в творчестве этого писателя. В своей работе «О «символе веры» Чехова» В.Я.Лакшин дает характеристику чеховского образа автора, который соединил «терпимость к людям, сострадание с жестким неприятием пошлости и зла, подсказанным кодексом чести русского демократа-интеллигента»³¹. Далее исследователь отмечает: «Возможно, здесь мы

³¹ Лакшин В.Я. О «символе веры» Чехова // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М., 1990. С.15.

подходим к пониманию той «высшей точки зрения» на хаос жизни, какую пронизательно отметил у Чехова молодой Горький и которая, по его словам, «не уловима, не поддается определению – быть может, потому, что высока...»³².

Работа должна завершаться списком литературы, который называется «Библиографическим списком». Как всякая библиография, данный список состоит из нескольких разделов. В первом («Источники») представляются в алфавитном порядке авторы и их художественные произведения, тексты которых были использованы в контрольной работе. В данном примере это текст рассказа А.П.Чехова «Смерть чиновника», который был основным объектом исследования, и текст поэмы А.С.Пушкина «Медный всадник». В источники могут попасть не только произведения, цитируемые в контрольной работе, но и те тексты, о которых только упоминается в ней.

Второй раздел библиографического списка («Научно-критическая литература») дает возможность представить, на основании каких научных и критических исследований выполнена контрольная работа. В этот раздел необходимо поместить как книги, которые помогли разобраться с основной теоретической проблемой, так и статьи и монографии, которые посвящены творчеству писателя, произведение которого анализировалось в контрольной работе. Раздел научно-критической литературы должен состоять только из тех источников, которые действительно изучены автором контрольной работы и о которых он способен разговаривать с преподавателем, проверяющим его исследование.

В «Библиографическом списке» может появиться и третий раздел «Справочная литература», в котором указываются словари, энциклопедии, справочники, использованные студентом при разработке темы.

При описании книги в «Библиографическом списке» необходимо указать фамилию автора и его имя и отчество (например, Пушкин А.С.), название (Медный всадник) – кавычки при этом появляются только тогда, когда названием книги стала цитата, город, в котором была издана книга, название издательства, год (М.: Художественная литература, 1986), и количество страниц в книге. Если в список попадает не вся книга, а только ее часть, то обязательно указывается и название использованной части книги (в данном случае это поэма А.С.Пушкина «Медный всадник»), и название всей книги, а в конце библиографического описания указываются только те страницы, на которых расположен используемый материал. Например, в данном описываемом случае:

Пушкин А.С. Медный всадник // Пушкин А.С. Сочинения в трех томах. М.: Художественная литература, 1986. Т.2. С.172-185.

³² Лакшин В.Я. Указ. соч. С.15.

Более точное представление о правилах составления и оформления библиографического списка дает изданное кафедрой русской и зарубежной литературы методическое пособие о правилах написания курсовых и дипломных работ.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1.Источники

1.1. Пушкин А.С. Медный всадник // Пушкин А.С. Сочинения в трех томах. М.: Художественная литература, 1986. Т.2. С.172-185.

1.2. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт.: Сочинения в 18-ти тт. М., 1975. Т.2. С.164-166.

2.Научно-критическая литература

2.1. Бялый Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л,1990. 640 с.

2.2. Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С.3-9.

2.3. Кожин В.В. Размышления о русской литературе. М., 1991. С.492.

2.4. Кольцов М. Чехов без грима// Правда. 1928. 15 июля. С.6.

2.5. Курдюмов М. (Каллаш М.А.) Сердце смятенное. О творчестве А.П.Чехова. 1904-1934. Париж: YMCA-PRESS, 1934. 210с.

2.6. Лакшин В.Я. О «символе веры» Чехова // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С.7-18.

2.7. Михайловский Н.К. Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. Л.: Художественная литература, 1989. С.517.

2.8. Соболев Ю. Театр Чехова// Советское искусство. 1925. № 9. С.45.

Образец титульного листа

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА
ПО ВВЕДЕНИЮ В ПОЭТИКУ
на тему
(указать тему контрольной работы)

Работа выполнена
студентом 2 курса
заочного отделения
филологического
факультета
группы 721(2)
Ф.И.О.
Преподаватель
научная степень,
ученое звание
Ф.И.О.

САМАРА 200_

Тютелова Лариса Геннадьевна

ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ

Учебно-методическое пособие по курсу

Печатается в авторской редакции

Компьютерная верстка, макет В.И. Никонов

Подписано в печать 06.10.03

Гарнигура Times New Roman. Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная.

Усл.-печ. л. 6,75. Уч.-изд. л. 5,69. Тираж 150 экз. Заказ №81

Издательство «Универс-групп», 443011; Самара, ул. Академика Павлова, 1

Отпечатано ООО «Универс-групп»