

ПРИДНЕСТРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

им. Т.Г. ШЕВЧЕНКО

Бендерский политехнический филиал

Кафедра «Общеобразовательных дисциплин»

Анализ литературного произведения

Учебно-методическое пособие

Бендеры – 2017

УДК 82.1
ББК 83
З - 40

Автор-составитель:

С.М.Заяц - профессор кафедры общеобразовательных дисциплин ГОУ БПФ «ПГУ им. Т.Г. Шевченко», доктор филологических наук.

Рецензенты:

Романенко В.А. – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации ГОУ «ПГУ им. Т.Г. Шевченко».

Руснак И.М. – ст. преподаватель кафедры общеобразовательных дисциплин ГОУ БПФ «ПГУ им. Т.Г. Шевченко».

З 40 **Анализ литературного произведения.** Учебно-методическое пособие / автор-сост. С.М. Заяц – Москва, 2018. – 74 с.

В учебно-методическом пособии показаны пути анализа литературного произведения, происходит знакомство с основными теоретико-литературными понятиями. Учебно-методическое пособие предназначено для студентов ВПО, СПО и НПО.

УДК 82.1
ББК 83
З - 40

© :Заяц С.М., 2017

Содержание

Стр.

Введение.....	4
Глава I. Художественная литература и жизнь.....	6
§1. Особенности взаимоотношений литературы и действительности.....	6
Глава II. Опыт анализа литературного произведения.....	18
§1. Опыт анализа стихотворного текста.....	18
§2. Анализ фрагмента (эпизода) прозаического произведения.....	40
Основные теоретико-литературные понятия.....	50
Заключение	71
Литература.....	73

Введение

Несмотря на сегодняшние реалии, роль литературы, как одного из предметов, формирующих мировоззрение, нравственные принципы и эстетические убеждения, в учебно-воспитательном процессе является определяющей. Поэтому вопрос преподавания литературы в учебно-воспитательном процессе представляется краеугольным камнем, фундаментом, на котором зиждется здание гуманитарного отношения к бытию.

В этом отношении внимание к работе учителя-словесника приобретает особый смысл. Учитель литературы должен владеть разными способами анализа литературного произведения. И в настоящем учебно-методическом пособии, адресованном преподавателям, работающим в системе высшего, среднего и начального специального образования, ставится задача показать многообразие путей анализа, зависимость их от действительности, от историко-литературного процесса, от направления, рода, жанра, творческого лица писателя и особенностей его работы над созданием художественного произведения.

Учет преподавателем-словесником возможности разных подходов к литературному произведению поможет ему избежать трафарета, особенно при переходе от одного писателя к другому, от произведения к произведению. Известно, что многообразие изучаемых произведений и авторских индивидуальностей налагает определенную сложность в их изучении.

Следует помнить, что при всем многообразии возможных аспектов рассмотрения литературного произведения, конечным моментом изучения является художественный текст, взятый во всей сложной системе сцеплений, взаимосвязей его компонентов, образующих единое целое.

Необходимо также помнить, что любой избранный учителем аспект анализа сможет быть оправданным лишь в том случае, если он

целенаправлен, помогает войти во внутреннюю суть и художественную ткань данного произведения, обогащает представления о нем как об идейно-эстетическом целостном явлении.

В учебно-методическом пособии рассматриваются наиболее значительные произведения виднейших русских поэтов и писателей, вписавших свои имена в классическую летопись русской литературы.

Исходя из самой природы художественного произведения, не претендуя на единственность литературоведческих толкований и окончательность оценок, автор стремился по возможности, на том уровне, какого достигла ныне наука о литературе, представить примеры анализа произведений разных художников в аспектах, существенных для более глубокого проникновения в художественное произведение.

В работе были использованы методы и приемы, разработанные известными литературоведами Б.О. Корманом, Ю.М. Лотманом, В.А. Зарецким, А.С. Акбашевой, Э.А. Радь, Е.М. Табориской, А.И. Горшковым и др. Советами некоторых (В.А. Зарецкого (к сожалению, недавно ушедшего в вечность), А.С. Акбашевой, Э.А. Радь) автор пользуется в своем методическом пособии.

Конечно, чтобы учебно-методическое пособие выглядело более осмысленно и полно, необходимо показать не только анализ литературного произведения как такового, его фрагмента или эпизода, но и представить наглядно основные теоретико-литературные понятия.

Надеемся, что учебно-методическое пособие в целом развернет перед преподавателем-словесником достаточно широкую картину связи литературы со временем и выявит обусловленность путей анализа художественного произведения характером изучаемого материала.

Учебно-методическое пособие состоит из Введения, двух теоретико-практических глав, Основных теоретико-литературных понятий, бинарного урока по русскому языку и литературе, Заключения и списка литературы.

Глава I

Художественная литература и жизнь

§1. Особенности взаимоотношений литературы и действительности

Отношения литературы и действительности разнообразны и многосторонни. Литература включена в целостное бытие человека, связана с реалиями, как прошедшего, так и настоящего, и будущего. Однако она не просто отражает действительность, но является особой формой познания и освоения жизненной и метафизической реальности. Можно сказать, что литература существует как некая «иная реальность». И творит эту реальность художник слова в соответствии с законами мироздания, открывая при этом существенное в объективной и метафизической действительности. Таким образом, литература вносит в действительность новое содержание, добытое ее собственными средствами.

Естественно, что отношения литературы и действительности не заданы раз и навсегда, они создаются в каждую культурную эпоху индивидуально, в какой-то степени заново.

Например, пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин» не просто энциклопедия народной жизни, по словам В.Г. Белинского, не точная фотография фактов реальной жизни русского общества 20-х годов XIX века, как это многим виделось. В романе была создана впервые в русской литературе, по мысли Е.В. Петровской, своя собственная реальность. С.Г. Бочаров в статье «Форма плана», посвященной отношениям литературы и действительности, по-новому складывающимся в «Евгении Онегине», показывает, что в этом романе воплотился момент самосознания литературы: она ощутила в себе возможности, равные творящей силе самой жизни. Именно потому герои пушкинского романа не просто подражают литературе,

но, как замечает С.Г. Бочаров, «проживают» их своей жизнью. Мир романа существует в двойной реальности. Жизнь и роман существуют на равных правах, «действительность и ее изображение, совмещаемые в образе автора – реального лица с собственной биографией и вместе с тем – героя романа, приятеля Онегина; поэта, живущего в реальности и – творящего новую реальность в собственном сознании. Мир романа (авторское сознание) и действительность оказываются одинаково объективными, а отношения между ними свободными и равноправными, потому жизненные ситуации, подробности бытия в «Онегине» впервые видятся такими живыми» [10:6].

Для осознания данной двойки реальности учителю литературы необходимо прибегнуть к пояснениям, которые носят также двойки характер. «Они могут быть *текстуальными*, то есть объяснять текст как таковой. Такое объяснение является необходимым условием любого читательского понимания произведения. Никто – не только исследователь или преподаватель, но и простой читатель – не имеет права претендовать на сколь-либо полное понимание произведения, если ограничился той степенью проникновения в текст, которая обеспечивается знанием русского языка и здравым смыслом, и пренебрег расшифровкой намеков, обнаружением скрытых цитат и реминисценций, если не знает реалий быта, не чувствует стилистической игры автора.

Другой вид пояснения – *концепционный*. Здесь, опираясь на понимание текста, исследователь дает разного рода интерпретации: Историко-литературные, стилистические, философские и др.» [6:6-7].

Выявив способы пояснения, следует понять, как достигается эффект жизнеподобия в пушкинском тексте. Для этого необходимо обратиться к письмам Онегина и Татьяны, черновому дневнику Евгения Онегина, сопоставляя роман в стихах с дневниками и письмами людей пушкинской эпохи, самого Пушкина. Такие сопоставления не только расширят кругозор учащихся и студентов, но и позволят услышать живые голоса давно ушедшего времени.

Но, услышав голоса эпохи, чтобы не допустить синкретизма в понимании, необходимо студенческой аудитории дать четкое определение *тексту* как литературному факту. А.И. Горшков в учебнике «Русская словесность» предлагает семь признаков, по которым определяется текст: 1) выраженность, 2) упорядоченность, 3) завершенность, 4) содержательность, или информативность, 5) соотносимость с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, 6) отграниченность и 7) воспроизводимость.

Согласно А.И. Горшкову, «текст – это выраженное в письменной или устной форме **упорядоченное и завершенное словесное целое, заключающее в себе определенное содержание**, соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, **отграниченное от других подобных целых** и в случае необходимости **воспроизводимое** в том же виде» [3:269].

Уместной видится мысль Ю.М. Лотмана о том, что любой текст выступает не просто как источник информации, но как ее возбудитель. С одной стороны, он формирует определенные эстетические ценности, с другой – их разрушает. «В исторической поэтике считается установленным, что есть два типа искусства... Один тип искусства ориентирован на канонические системы («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), другой – на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений» [7:436-437].

В какой-то степени пушкинский роман в стихах выступает и как новаторское произведение, и – продолжение литературных традиций, то есть и разрушитель, и созидатель. Приступая к изучению, учителю литературы это необходимо помнить.

Начинать же анализ «Евгения Онегина» целесообразно с эпиграфа к роману. Эпиграф представляет собой отрывок из частного письма. Автор цитирует обрывок нечаянно услышанного светского разговора, короткое

мнение о ком-то, подобном Онегину. Очевидно, что эпистолярный разговор – небольшая часть жизни, но показывающая уровень быта обитателей света. Автор, таким образом, подчеркивает ориентацию своего повествования на окружающую его действительность, на частную жизнь. Однако частное письмо, отрывок живого разговора в действительности не имел места, они сочинены автором, как и сам роман. Но мы верим Пушкину, настолько правдиво и непосредственно передан стиль эпохи, пересекая литературный факт и реальную жизнь.

«Евгений Онегин» - по жанру представляет собой роман, но в то же время и – дружеское письмо, эпистолярное обращение автора к читателю. Поэтому закономерно появление в ткани романа реальных исторических персонажей, друзей Пушкина, - Каверина, Вяземского, Чаадаева, выступившие в произведении не только как друзья, но и как романские герои.

Письма Пушкина и его друзей создают на уроке удивительную атмосферу доверительности. В романе, как и в письмах, о серьезном рассуждают в шутовском тоне. В этом уникальность Александровской эпохи, когда происходило действие романа. По словам Е.В. Петровской, для писем людей пушкинского круга характерны свобода общения и свобода размышления и воспоминания, легкость перехода с предмета на предмет: серьезные литературные замечания перемежаются шутками по поводу быта, комментарии творческого процесса сменяются анекдотом, пародией. Не случайно Пушкин настаивает на особом, свободном характере своего романа: в нем присутствует свобода письма, или разговора (в письме от 30 ноября 1825 г. Александр Сергеевич советует А. Бестужеву: «Возьмись-ка за целый роман и пиши его со всей свободой разговора или письма»).

Интересно, что Онегин, этот литературный персонаж, становится реальным героем в дружеском кругу Пушкина. «Что делает *мой приятель* Онегин? Послал бы я ему поклон с почтением, но он на все это плевать хотел: жаль, а впрочем малый не дурак», - пишет Пушкину Павел Катенин. Он же продолжает игру, которая становится частью реальной жизни, в

другом письме: «Я... с отменным удовольствием проглотил г-на Евгения (как по отчеству?) Онегина». Вяземский спрашивает Пушкина в письме 1826 г. из Ревеля: «Что ты подделываешь? Что твой аневризм и твоя трагедия? Твой Опочек и *твой* Евгений?»

Интересно, что рядом с вымышленным Онегиным сосуществует в письмах Вяземского к Пушкину Евгений реальный, известный поэт Баратынский. И судьба каждого из них пересекается в реальной действительности, в сознании читателей, творя своеобразную мифологическую историю, в которой правда пересекается с вымыслом.

Примечательно, что и Катенин, и Вяземский, и Баратынский – поэты, осознающие себя частью русской литературы. Письма – литературный факт, жанр, и поэты пушкинской поры прекрасно об этом помнили; но это и факт жизни. Можно сказать, что они намеренно сталкивали литературу и жизнь, искусство и бытовые реалии, поэтику и то, что вне литературы.

Такой же, но обратный процесс наблюдаем в пушкинском романе в стихах. Пушкинская Татьяна признание в любви произносила на языке французских эпистолярных романов, при этом считая свое послание абсолютно своим. Романное действие реально воздействовало на героев пушкинской поры. Анна Оленина, увлечение Пушкина в 1828 г., задумав рассказать в личном дневнике о своем любовном увлечении Пушкиным и Киселевым, фактически создает роман о романе, чувствуя себя не только автором, но и героем художественного произведения (пишет о себе в третьем лице). Однако в ее дневнике жизнь не поглощается литературой. Таким образом, можно говорить о сосуществовании двух планов бытия, где у каждого плана своя определенная граница. Это уже более характерно для николаевской эпохи, после известных событий, произошедших 14 декабря 1825 г.

В «Онегине» я главных героев закреплено в документах: Онегин и Татьяна выражают себя в переписке друг к другу. Письма эти как бы служат доказательством реальности героев. Но при этом биографии персонажей нам

практически неизвестны. Обе эпистолярные исповеди литературны, они из европейской литературной традиции.

В то же время в дневнике Онегина (имеется ввиду черновик романа) перед нами предстает герой, пребывающий наедине с собой. Татьяна, найдя в усадьбе тайную исповедь Евгения, дала нам право думать, что дневник не столько явление литературы, сколько жизни. Дневник представляет собой слепок жизни героя пушкинской эпохи. Онегинская исповедь по характеру и своему составу напоминает дневник реального человека, современника поэта, А.Н. Вульфа, соседа Пушкина по Михайловскому (он был сын П.А. Осиповой, помещицы Тригорского, приятель Александра Сергеевича и адресат его дружеских посланий).

Характерно, что Пушкин не дал ходу своему черновому замыслу, его герой приглашается в игру, «вынесение приговора» автор своему персонажу не произносит, наоборот, пытается защитить, как друга и приятеля. Своего героя поэт помещает в пантеон, где сосуществуют герои и реальные лица одновременно («второй Чадаев, мой Евгений»).

Для более точного понимания пушкинских героев необходимо внимательное прочтение авторских черновых записей. Именно в них приходит понимание, что Онегин не столько пародия, сколько маска:

*[Наскуча] слыть или Мельмотом,
Иль маской щеголять иной,
Проснулся раз он Патриотом
В *Notel de Lohdres*, что в Морской.
Россия [мирная] мгновенно
Ему понравилась отменно...*

Перед нами маска, но эта маска тот же «гарольдовый плащ» - в русском варианте. Смена масок – вопрос для Онегина принципиальный. Это своеобразный вызов свету, глупой посредственности и пошлости. Но игра в маски лишает главного героя – искренности и исповедальности. Исповедь

возможна только в дневнике (кстати, размышления о дневнике, исповеди очень близки молодому поколению).

В то же время дневник присутствует в романе в виде дневниковой лирической атмосферы, что роднит с эпистолярным жанром. Роман – «плод моих забав», прикреплен к минутам «моей» жизни, минутам «бессонниц», «легких вдохновений». «Онегин» писался Пушкиным отрывочно, поэтому можно говорить о «дневниковом слое» романа, по выражению С. Бочарова. Можно с уверенностью констатировать наличие автобиографических моментов: Лицей, южная ссылка, «утаенная любовь», Михайловское, Тригорское. Причем Пушкин не скрывает автобиографических зарисовок.

«Но биография в «Онегине» существует в системе романа и одновременно в системе лирики. Здесь мемуарное сплавлено с элегическим. В «Онегине» господствует принцип свободного, вольного, прихотливо переходящего с предмета на предмет воспоминания; он связан с поэтической темой, объединяющей многие детали повествования, - темой уходящей молодости» [10:12-13].

В первой главе, этом «быстром введении», по словам Пушкина, перед нами предстает юность Онегина, которая летит, но мгновенно «пролетает», как пролетает юность автора, юность читателя. Особо следует показать работу Пушкина с метафорой. Молодость – это «вино кометы», «лес зеленый». И тут же в тексте характерная для романа антитеза: юность – жар, пыл («повеса пылкий») и зрелость – холод, угасание («В обоих сердцах жар угас», «Погасший пепел уж не вспыхнет»). Символика жара и холода пронизывает весь роман. Достаточно вспомнить характеристики Ленского и Онегина («пламень» и «лед»); образ юной Татьяны дышит «жаром» молодости, но в восьмой главе Татьяна «крещенским холодом облита».

Начиная с пятой главы, по мысли Петровской, контекст романа уравнивается с делящимся «контекстом» жизни – в самом повествовании есть уже не только настоящее, но обозначается и прошлое (автор возвращает читателя к первой главе романа – «Смотрите первую тетрадь»). Описывая в

пятой бал в доме Лариных, Пушкин как бы идет по прежним следам. Праздник отправляет автора, героев и читателей в путешествие по воспоминаниям юной любви («Зизи, кристалл души моей, Предмет стихов моих невинных, Любви приманчивый фиал, Ты, от кого я пьян бывал»).

Таким образом, бал включен автором в символику юности, которой равны и «отступления»:

*С изменой юности моей
Пора мне сделаться умней,
В делах и слоге поправляться,
И эту пятую тетрадь
От отступлений очищать.*

В шестой главе наблюдаем победу холода над молодостью, над юной любовью. Именно в этой главе погибает Ленский, погибает мгновенно и легко:

*Роняет молча пистолет,
На грудь кладет тихонько руку
И падает. Туманный взор
Изображает смерть, не муку.*

Любопытно, что шестой главе предпослан эпитафия из Петрарки: «Там, где дни облачны и кратки, Родится пламя, которому умирать не больно». Уже здесь, в эпитафии, мотив мгновенности и быстротечности. Смерть Ленского связана с реальности зимы («труп оледенелый»). Холод смерти торжествует.

Именно в шестой главе завершается юность, и это завершение касается каждого конкретного человека, конкретного героя. Глава завершается строфами, где соединяются, встречаются все поэтические образы, связанные с «молодостью»: «легкость», «весна», «элегия», любовь, «пиры». Встречаются, чтобы навсегда уйти (воспоминание о юности еще раз возникнет в «Путешествии Онегина»).

Характерно, что завершение юности остро чувствует не столько литературный герой, сколько сам автор. В 1829 году Пушкин пишет:

Ужель и впрямь и в самом деле

Без элегических затей

Весна моих промчалась дней

(Что я шутя твердил доселе)?

И ей ужель возврата нет?

Ужель мне скоро тридцать лет?

Перед нами не поэтическое я, скорее не лирический герой, но реальное я Александра Сергеевича Пушкина. И вот это я обнаженнее у Пушкина именно в литературе, в его лирике, его романе в стихах. В пушкинском романе находится то, что не допускается в автобиографический документ (в дневнике поэта фактически не увидим явлений внутренней жизни).

Пушкин был глубоко убежден, что дневники с их частной жизнью поэтов, нет необходимости публиковать. Он одобрял Мура, уничтожившего автобиографические «Записки» Байрона. Пушкин считал недопустимым, чтобы дневник поэта-романтика стал достоянием публики, потому что это разрушит единство романтического авторского образа. «Поэту-романтику не нужна конкретная жизненная эмпирия, поскольку его поэзия основывается на идеальном образе личности, выстроенном и в жизни соответственно поэзии, на «единстве идеального искусства и идеальной жизни»» [2:189]. Русский поэт утверждал новые реалистические принципы художественного воссоздания жизни, соединяя литературный план с реальной действительностью. Причем оба плана получают новые возможности, новые смыслы.

Пушкин мастерски использует личный опыт, включая его в общую систему произведения, «эмпирия индивидуальной судьбы всегда погружена в общие жизненные закономерности» [10:13]. Когда в четвертой главе речь идет о причинах отказа Онегина Татьяне, личный житейский опыт героя («Он в первой юности своей Был жертвой бурных наслаждений»; «В

красавиц он уж не влюблялся, А волочился как-нибудь» и т.д.) вплетается в общий опыт. Я вплетается в общее *мы*. Рядом с Онегиным оказывается и автор, и читатель. И разве не примеряем на себе халат будущего, которое могло быть уготовано нам, не случись печальной гибели Ленского.

В «Евгении Онегине» человек изображен во всем многообразии исторических закономерностей. И, когда в восьмой главе Онегин пытается возродить «жар» юности, то это оказывается невозможным, ибо противоречит всеобщему закону бытия. Метафорой поздней страсти Онегина является буря поздней осени, уже не способной по-весеннему к созиданию: она разрушительна и губительна. Человек в таком состоянии не способен даровать счастье и любовь. И Татьяна это внутренним чутьем угадывает, также подчиняясь всеобщему закону бытия. Этот вечный закон кроется для нее в безусловной верности мужу, в преданности святому браку, вне которого разрушение и смерть, что, кстати, не увидел наш великий критик В.Г. Белинский.

При изучении образа Онегина также важно понять, что он не совпадает ни с одной частной биографией, и уж тем более с авторской. Автор в отличие от своих героев способен избежать вечного закона бытия, ему не подвластен «холод жизни». Во власти поэта – останавливать любое мгновение, он, словно примиряет на себя тогу Творца. Конечно, Пушкин помнит, что не он Творец, но, как поэт, - он носитель творческого вдохновения, творческой мощи, носитель памяти, которую хранит поэтическое слово:

Сердечной думы легкий след

Нам милы после многих лет

(черновой вариант XXVII строфы четвертой гл.)

Мотив молодости постоянно возвращается в лирике Пушкина. Его поэзия, ассоциируясь с молодостью, становится равной бессмертию («Быть может, в Лете не потонет Строфа, слагаемая мной»).

Поэзия – равна вечности, если человек не забывает об обыденным, как это не покажется парадоксальным. Можно с уверенностью сказать, что в

пушкинском романе многое не только уходит, но и остается. Остается, благодаря поэзии, пирог «нетленный».

Можно сделать вывод, что частный человек в «Евгении Онегине», в принципе, не свободен от среды, подчинен всеобщему закону бытия. Поэт и его роман в стихах с жизнью находится в «иных» отношениях, в отношениях свободной игры, прогулки, по словам А.Д. Синявского. Но это возможно потому, что поэт вплетен в ткань конкретных, реальных событий, понимает язык действительности и творит новую художественную реальность на этом языке.

В «Онегине» мы видим погружение в реальную жизнь, и взлет над ней, наблюдение извне. Перед нами факт, но и фикция. Но именно в «Онегине» впервые в русской литературе искусство и реальная жизнь оказались в живых, подвижных отношениях, которые не могли быть определены раз и навсегда, а потому открывали самые многообразные возможности преобразования жизненного и художественного.

Это преобразование изображаемого происходит не только в литературном произведении, но и на уроках словесности, которые в учебно-воспитательном процессе являются по преимуществу бинарными. Ограниченность во времени заставляет учителя-словесника более подробно останавливаться на конкретном фрагменте. Поэтому, анализируя фрагмент, необходимо подумать над следующими вопросами:

- Каков сюжет эпизода? Какова его связь с сюжетом произведения?
- В чем своеобразие композиции эпизода (на какие части его можно разделить, каково соотношение между частями и т.д.)?
- Кто из персонажей произведения участвует в эпизоде?
- Какова роль в данном фрагменте пейзажа, интерьера, портрета героя, художественных деталей?
- От чьего лица ведется повествование? Есть ли во фрагменте лирические отступления?

- Какие художественные приемы и изобразительные средства использует автор? Есть ли во фрагменте образы-символы?

- Отличительность и своеобразие речи и мышления героев. Как они выражены?

- Какова роль эпизода в произведении (характеристика персонажей, оценка событий, переломный момент действия, изображение внутреннего состояния героя и т.д.)?

- Какова проблематика эпизода? Какова ее связь с проблематикой всего произведения?

Безусловно, что данные вопросы должны быть озвучены после ознакомления учащихся и студентов с автором произведения, названием, жанром, временем написания.

Итак, изучение литературного произведения, его анализ тесно связан с реальной действительностью, с нашей биографией, историческим опытом предыдущих и современных нам поколений. Осознание этого поможет понять смыслы, которые предлагаются обнаружить в классических произведениях. Обретение смыслов дает возможность сделать нравственный выбор, без совершения которого изучение любого литературного произведения теряет всякое значение. Это особенно важно сегодня, когда литературное произведение изучается, к сожалению, не комплексно, а в основном фрагментарно. Изучение деталей, безусловно, крайне важно и необходимо, но понимание общей картины затруднительно, когда произведение не изучается комплексно, но обзорно и в сокращении. Теряется связь читателя и писателя, и учитель не может выполнить так необходимую роль посредника и комментатора. В такой ситуации учителю-словеснику остается чтение литературного произведения прямо на занятии, что допустимо в среднем звене, где произведения небольших размеров, но никак не в старших классах и вузовских группах. Выход видится в приобщении к художественному тексту, к его правде и красоте.

Глава II

Опыт анализа литературного произведения

§1. Опыт анализа стихотворного текста

Определение жанра. Огромная часть поэтических текстов объединяются понятием «лирическое стихотворение». Правомерно выделить жанровые группы. Приемлемым видится тематический принцип (любовная, философская, гражданская, пейзажная лирика). В другом случае вернее учитывать природу поэтического высказывания, прежде всего – место лирического я.

Потому возможно выделить:

а) *чистую лирику* – прямой разговор о чувствах:

Я не могу без тебя жить!

Мне и в дожди без тебя – сушь,

Мне и в жару без тебя – стыть

Мне без тебя и Москва – глушь...

(Н.Н. Асеев)

б) *лирику мысли, или философскую* – лирическое размышление, прямое высказывание:

Дар напрасный, дар случайный,

Жизнь зачем ты мне дана?

Иль зачем судьбою тайной

Ты на казнь осуждена?...

(А.С. Пушкин)

в) *ролевою лирику* – запечатление переживаний персонажа, который сам говорит о себе; иногда персонаж – полная противоположность автору:

Бег иноходца

Я скачу, но я скачу иначе –

По камням, по лужам, по росе.

Бег мой назван иноходью – значит:

По-другому, то есть – не как все...

г) *описательную лирику* – показ конкретной картины (сюда входит и пейзажная лирика):

Луна на море

Луна уже покинула утесы,

Прозрачным море золотом полно,

И пьют друзья на лодке остроносой,

Не торопясь горячее вино...

(Н. С. Гумилев)

д) *повествовательную* – передача событий, вызвавших переживание:

Вор

Спеша на званный пир по улице прегрязной,

Вчера был поражен я сценой безобразной:

Торгаш, у коего украден был калач,

Вздвогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач

И, бросаясь от лотка, кричал: «Держите вора!»...

(Н.А. Некрасов)

Выявление лирического сюжета. Лирический сюжет не похож на эпический. В лирике изображается момент внутренней жизни человека, его переживания. Поэтому нет развернуто описания событий, имеющих начало и конец, сложного взаимодействия характеров, сюжетной мотивировки и т.д.. Это изображение развития переживаний.

Перед переживанием следует понимать любое чувство, эмоцию, настроение, мысль, вызванные любыми обстоятельствами жизни, это может быть любовное чувство, патриотическое высказывание, философское суждение, радость или тревога. В отличие от эпоса и драмы, в лирике переживание самоценно, завершено внутренне, воспринимается как самостоятельный факт.

Обозначение темы – предмета поэтического высказывания, вопроса, которого касается автор, жизненного явления, которое вызвало заключенное в стихотворении переживание.

Определение идеи – обобщающего значения лирического произведения. Идея вытекает из анализа содержания художественного текста.

Тема и идея могут быть обозначены на уровне художественного текста, содержаться в подтексте (еще это определяется как подсознательный уровень).

Истолкование названия, которое обычно указывает на тему или идею, иногда на сюжет и жанр.

Анализ композиции. Лирика не создает сложных композиционных форм. Но возможно выделить композиционные части: кульминационную часть, повествовательный, описательный фрагменты, строфы, выражающие чувства и эмоции или, напротив, содержащие прямое высказывание. Стихотворение может иметь кольцевую композицию. Композиция может основываться на контрасте изображаемых явлений (выражений противоположности черт, явлений), на антитезе (резком противопоставлении явлений).

Характеристика образов. Лирические образы необычайно емки, тесно связаны между собой, поэтому говорят об образном строе стихотворения.

Истолкования требуют:

- образ лирического героя;
- аллегорические образы (под непосредственно изображаемым подразумеваются другие лица, явления, предметы);
- символические образы;
- образ-переживание;
- предметный мир.

Характеристика лирического героя. Лирической герой – тот, переживания которого отражены в художественном тексте. В повествовательной и описательной лирике это герой, который именно так

увидел событие и картину. Лирического героя не следует отождествлять с автором (кстати, одна из распространенных ошибок, которые допускают начинающие учителя-словесники и их подопечные). В качестве маленького отступления приведем пример, когда происходит изучение и анализ лирических стихотворений Сергея Есенина. Учащиеся и студенты зачастую в лирических героях видят именно автора. И хулиганом становится не лирический герой, но автор, что не всегда соответствовало действительности. Трудно убедить студентов. Знающих биографию поэта по вырезкам из желтой прессы (кстати, задача учителя-словесника тысячу раз перепроверить факты биографии изучаемых поэтов и писателей).

Анализ картин и ситуаций, вызвавших переживание. Лирические картины и ситуации служат отправной точкой лирического высказывания.

Выявление организации поэтической речи:

- система стихосложения
- тоническая (строки соизмеряются количеством ударных слогов);
- силлабо-тоническая (строки выравниваются стопами);
- размер и ритм. Это разноплановые понятия.

Размер – метрическая схема, упорядоченное сочетание ударных и безударных слогов. Русская литературная поэзия знает ограниченное количество стихотворных размеров: *ямб* (Мой дядя самых честных правил...), *хорей* (Дар напрасный, дар случайный...), *дактиль* (Тучки небесные, вечные странники...), *амфибрахий* (Итак, начинается песня о ветре...), *логаэд*, *дольник*, *тактовик*; особые формы – *акцентный стих* и *свободный стих* (верлибр).

Анализируя конкретный стихотворный текст, нужно конкретизировать и размер. Для этого указывается количество стоп (например, четырехстопный ямб, трехстопный амфибрахий), количество «доль» для дольника (например, «золотыми звездами в снег»- 3-дольник), количество слогов междуударных интервалов, для тактовика (например, «Никогда не перестану удивляться» -

тактовик с междуударным интервалом в три слога); количество ударений для акцентного стиха (например, 4-ударник, 5-ударник).

Ритм – это не только арифметика. Это - основа поэтической речи. Он создается не безукоризненным соответствием схеме, а реальным чередованием ударных и безударных слогов, реальным количеством стоп.

Важнейшие факторы ритма - это **пиррихий, спондей, паузы, длина стиха, разностопность, рифма, слово.**

Паузы:

- цезура, которая делит стих;

- пауза, которая фиксирует конец стихотворной строки, ритмической единицы:

Как дымный столп/ светлеет в вышине/

Как тень внизу/скользит неуловима!...

Это пятистопный ямб с цензурой на второй стопе. Концевые ритмические паузы совпадают с логическими.

Пауза создает ритм верлибра.

Длина стиха:

«Не знай печали» (2-стопный ямб).

«Любил и я в былые годы» (4-стопный ямб).

«Проселочным путем люблю скакать в телеге» (6-стопный ямб).

«Мчатся тучи, выются тучи» (4-стопный хорей).

«Выхожу один я на дорогу» (5-стопный хорей).

Стихи одного размера, но с разным количеством стоп воспринимаются по-разному.

Разностопность:

В одном стихотворении могут быть стихи разной длины.

С Богом, в дальнюю дорогу!

Путь найдешь ты, слава Богу.

Светит месяц; ночь ясна,

Чарка выпита до дна...-

Равностопный хорей.

Мы друг друга любим, - что ж нам в том с тобою

Любим и страдаем всякий час.

Боремся напрасно мы с своей судьбою,

Нет на свете радостей для нас. -

Полноударный разностопный хорей.

Чередование стихов разной длины должны быть упорядоченным, чтобы стихотворение было ритмичным.

Рифма как фактор ритма важна, потому что:

- фиксирует окончание стиха и сигнализирует о паузе;
- создает упорядоченность благодаря повторениям через интервал.

Воспринимающий стихотворную речь человек находится в ожидании рифмы. Если рифма в каком-либо стихе отсутствует, происходит сбой ритма.

Рифма – это и ритмический, и композиционный, и смысловой элемент. Являясь звуковым повтором, она сближает по смыслу рифмующиеся слова либо изменяет их первоначальный смысл. Рифма скрепляет разные стихи.

Рифма бывает:

- мужская открытая (дана - осуждена), мужская закрытая (убегал - скал), женская (могила - изменила), дактилическая (палубе - жалобе), гипердактилическая (палевая - отчаливая);

- точная (оврагом – глаголом, властью - страстью, птица - клубится, убого - строго), неточная (милый - силой), приблизительная (поговорку - пятеркой);

- достаточная (голубочек - дружочек), богатая (стих – затих, творили – покорили, дыханье - колыханье);

Равносложная (подруга - досуга), неравносложная (пороки - строки), усеченная (дрожало - жалом);

- составная (где вы – девы, я ли - бежали);
- корневая (годы – годный, робкий - коробка);
- внутренняя:

*Быстро дни недели пролетели,
Пролетели меж пальцев, как вода,
Потому что есть среди недели
Хитрое колесико – среда...*

С.Я. Маршак.

Белые бивни бьют в ют...

Н. Асеев

Рифма может быть оценена как:

- банальная (розы – морозы, любовь - кровь);
- оригинальная (генеральный – подальше, гитары – Гюльнары, Евгений – впечатлений, Бей – Булатом - братом);
- неожиданная (треф – лев, хорошо - карандаша);
- эффективная (Бокль – бинокль,, действий - фарисействе).

В белом стихе должны быть крепки и регулярны другие ритмические факторы.

Слово – единица ритма в акцентном стихе, так как обычно количество ударений совпадает с количеством содержащих ударений слов в каждой строке:

Червонные рыбки из стеклянной обители

Грустно-испуганно смотрят на толпу –

В каждой строке по четыре слова, несущих рифму.

Кроме того, созданию ритма могут служить любые повторы – лексические и синтаксические.

Анализ строфики

Строфика создает членение стихотворного текста. Каждая строфа – группа стихов, которая обозначена графически (межстрочным пробелом). Различаются строфы по количеству строк и способу рифмовки: *терцет, катрен, пятистишие, шестистишие (секстет), октава, нона, триолет, рондо, терцин, сонет, одическая строфа, Онегинская строфа и т.д.*

Строфа – ритмическая единица. Она повторяет предыдущую и предваряет следующую. Является композиционной единицей, фрагментом картины, переживание, мысль: от строфы к строфе происходит переход к новой теме, поворот темы. Существуют также нестрофические стихотворения.

От строфы зависит рифмовка – комбинация рифм. В катренах это смежная (парная), перекрестная, кольцевая (охватная).

Для других строф возможны различные комбинации. Они определяются законами (терцин, сонет, рондо, октава) и возможностями (секстина) строфы.

Встречаются стихотворения, написанные на одну рифму, имеющие *сквозную* рифму, которая проходит через весь текст, *вольная* комбинация рифм.

Анализ языка. Лексика

Поэтическая речь несет больше информации, чем те же слова в прозе. Смысловая емкость стихов достигается за счет того, что **специальные изобразительные средства** плотно заполняют стихотворный текст.

Эпитеты – художественные определения:

- постоянные (добрый молодец, чистое поле, дальний путь, сырая земля, золотая осень);

- изобразительные (лазурная ввысь, изнеженные пальцы, тенистый сад, шелковый узор, лиловые сумерки);

- лирические (однозвучный жизни шум, пустынный уголок, прощальный свет);

- сложные (светло-пушистая снежинка, румяно-золотистое яблоко);

- метафорические (снежинка смелая, нежная березка, колючая лестница, туманящий сон).

Эпитеты выделяют свойства, качества, существенные стороны, признаки, передают впечатление, отношение автора; задают настроение; создают образ; характеризуют; оценивают.

Сравнения – способ описания или характеристики природы, человека, действия и т.д. через сходство. Присоединяются словами *как, точно, будто, подобно, словно, что*. Сравнения обычно точны, емки, образны (Корней Чуковский по работе автора со сравнениями определял поэтический талант).

Их роль различна:

- рисуют внешний облик героя:

Кругла, красна лицом она,

Как эта глупая луна

На этом глупом небосклоне

А.С. Пушкин

- передают характер героя:

Дика, печальна, молчалива,

Как лань лесная, боязлива...

А.С. Пушкин

- создают картину и вызывают должное впечатление:

Лес, точно терем расписной,

Лиловый, золотой, багряный,

Веселой, пестрою стеной

Стоит над светлою поляной

И.А. Бунин

- передают авторскую оценку:

а) сочувствие герою, б) печаль, боль, в) восхищение:

а) *Повалился он на холодный снег,*

На холодный снег, будто сосенка,

Будто сосенка во сыром бору

Под смолистой под корень подрубленная...

М.Ю. Лермонтов

б) *И погас он, словно свечечка,*

Восковая, предиконная...

Н.А. Некрасов

в) *Вам не видать таких сражений!*

Носились знамена, как тени,

В дыму огонь блестел...

М.Ю. Лермонтов

- передают настроение, переживания героя:

Я живу, как кукушка в часах,

Не завидую птицам в лесах...

А. А. Ахматова

- создают яркий образ:

И листочки бегут по дорожке

Словно желтые мышки от кошки...

Сравнения могут быть *прямыми* (приведенные выше примеры) и *отрицательными*:

Не ветер бушует над бором,

Не с гор побежали ручьи:

Мороз-воевода дозором

Обходит владенья свои...

Н.А. Некрасов

Одна из форм сравнения – использование творительного падежа:

Летели дни, крутясь проклятым роем...

А.А. Блок

Метафора – скрытое сравнение, в основе которого лежит переносное значение слова, союз отсутствует:

День догорел на сфере той земли,

Где я искал путей и дней короче...

А.С. Пушкин

Олицетворение – частный случай метафоры, уподобление неживого живому:

Вокруг меня кольцо сжимается,

Неслышно подползает сон...

В.В. Ходасевич

Метонимия – перенесение значения на основе замены названия явления, понятия другим, неразрывно связанным в нашем сознании с представлениями об этом явлении, понятии:

Я три тарелки съел!

И.А. Крылов

Читал охотно Апулея...

А.С. Пушкин

Синекдоха (разновидность метонимии) – перенесение значения на основе количественной связи, сближения части и целого, использование единственного числа вместо множественного или, наоборот, целого вместо части, множественного числа вместо единственного:

Все флаги в гости будут к нам,

И запируют на просторе...

А.С. Пушкин

Мы все глядим в Наполеоны...

А.С. Пушкин

...И слышно было до рассвета,

Как ликовал француз...

М.Ю. Лермонтов

Перифраз – употребление описательного выражения вместо названия или имени. *Например*, «Мод воспитанник примерный», «забав и роскоши дитя» - вместо «Онегин».

Гипербола – художественное преувеличение:

В сто сорок солнц закат пылал...

В.В. Маяковский

Литота – художественное преуменьшение:

И шествуя важно, в спокойствии чинном,

Лошадку ведет под уздцы мужичок

В больших сапогах, в полушубке овчинном,

В больших рукавицах... а сам с ноготок!

Н.А. Некрасов

Анализ языка. Синтаксис

Стихотворная речь располагает специальными синтаксическими средствами. Их называют ***фигурами***.

Повторения отдельных слов или выражений, которые несут особую смысловую нагрузку:

- анафора – единоначалие:

В каком году рассчитывай,

В какой земле – угадывай...

Н.А. Некрасов

- эпифора – повторение слов или выражений в конце строки или строфы:

Живя согласно с строгою моралью,

Я никому не сделал в жизни зла, -

Эта эпифора звучит в каждой строфе стихотворения Н.А. Некрасова «Нравственный человек»;

- стык – повторение в конце одного стиха и в начале следующего:

О, весна без конца и без краю –

Без конца и без краю мечта!

А.А. Блок

- рефрен – повторение одной фразы в стихотворении:

Идет-гудит Зеленый Шум,

Зеленый Шум, весенний шум! –

Этот рефрен звучит в каждой строфе стихотворения Н.А. Некрасова «Зеленый Шум».

Параллелизм – развернутое сопоставление в сходных синтаксических конструкциях:

А месяц будет плыть,

Роняя весла по озерам,

И Русь все так же будет жить,

Плясать и плакать у забора...

С.А. Есенин

Перенос – несовпадение стиховой паузы со смысловой и грамматической, разделение грамматического предложения стихом:

Никто мне не скажет: Куда ты

Поехал, куда загадал?

А.А. Фет

Инверсия – необычный порядок слов:

Отговорила роща золотая

Березовым веселым языком.

С.А. Есенин

Умолчание – пропуск слов или словосочетаний. Обычно передает душевное волнение, напряжение лирического героя или говорит об особой сложности изображаемого явления:

Мои мечты... они чисты,

А ты, убийца дальний, кто ты?!

Н.С. Гумилев

Риторические фигуры помогают сосредоточить внимание на том или ином явлении:

- риторический вопрос:

Он мог лежать иначе,

Он мог лежать с женой в своей постели,

Он мог не рвать намокший кровью мох,

Он мог...

Да мы ли? Будто? Неужели?

Нет, он не мог.

Б. Слуцкий

- риторическое обращение:

Эй, вы! сходитесь, лихие друзья!

Гляньте, как бьется добыча моя...

М.Ю. Лермонтов

- риторическое восклицание:

И те же ласки, те же речи,

Постылый трепет жадных уст,

И примелькавшиеся плечи...

Нет! Мир бесстрастен, чист и пуст!

А.А. Блок

Анализ фонетического строя речи

Звукопись – специальный набор созвучных гласных, создающий или усиливающий впечатление. Например:

Где он, бронзы звон или гранита грань...

С.А. Есенин

Сдвинула льдины и вздулась запруда...

Б.Л. Пастернак

Совершенно естественно, после знакомства с литературоведческим инструментарием, произвести примерный анализ текста. В качестве примера логично анализировать художественный текст, который студентом знаком по учебной программе.

В конце первого семестра в системе СПО происходит знакомство с поэтической школой символизма и одним из ярчайших ее представителей Константином Бальмонтом.

Предлагаем познакомиться со стихотворением Бальмонта «Нить Ариадны»

Меж прошлым и будущим нить

Я тку неустанной, проворной рукой:

Хочу для грядущих столетий покорно и честно служить

Борьбой, и трудом, и тоскою, -

Тоскою о том, чего нет,

*Что дремлет пока, как цветок под водою,
О том, что когда-то проснется чрез многие тысячи лет,
Чтоб вспыхнуть падучей звездой.*

*Есть много не сказанных слов
И много созданий, не созданных ныне,-
Их столько же, сколько песчинок среди бесконечных песков
В немой аравийской пустыне.*

К.Д. Бальмонт

Стихотворение содержит признаки поэзии символизма, литературного направления порубежной эпохи, которую принято называть Серебряным веком. Лирический герой понимает настоящее как поиск связи прошлого с будущим. Причем будущее для него - неведомый, возможно, какой-то мифологический, но притягательный мир, которому и посвящены все усилия, старания в мире действительном. Определяющим настроением становится тоска – неосознанная устремленность навстречу этому миру, а вовсе не синонимичные ей грусть или скука. Это постижение происходит скорее эмоциональным способом. Поэтому «грядущие столетия» не представляются в реалистических деталях. Они то - «чего нет», но угадывается в образах-символах «цветка под водой», «падучей звезды», содержание которых тут же приоткрывается. Цветок под водой якобы «дремлет» и должен «проснуться», его пробуждение будет сопровождено вспышкой, подобной пламени падающей звезды, которая кратко, но ярко озаряет небосклон. Все неосуществленное символизирует пустыня, которая пока поэту «нема», а каждое отдельное деяние, предстоящее в грядущем, - песчинка.

Приближение к символам происходит через метафоры («цветок дремлет», «проснется», «немая пустыня»), сравнения (о том, что дремлет, как цветок под водою; вспыхнуть падучей звездой; столько, сколько песчинок в немой аравийской пустыне), эпитеты: устойчивый – «падучей звездой»,

изобразительный - «бесконечных цветков», лирические – «неустанной, проворной рукою».

Стихотворение состоит из трех строф разноstopного амфибрахия. Пиррихии отсутствуют. Причем количественная схема стоп соблюдена безупречно. В первых стихах каждой строфы их три, с усеченной последней. Во вторых – 4, в третьих – 6 с усеченной последней, в четырех – 3.

Такое чередование создает впечатление мерности, но не прямолинейности жизненного пути, отображает графическое отображение стихотворных строк. Это подтверждает обобщающий символ – нити, которой и уподоблена человеческая жизнь. Заглавие указывает именно на «нить Ариадны», т.е. нить путеводную.

Идею стихотворения выявить сложно.

Возможно, это утверждение непрерывных «борьбы и труда» во имя самоосуществления в незримом грядущем, сосредоточенное именно в образе-символе нити (не будем забывать, что представители символизма верили в преобразование действительности посредством творческого труда).

Подчеркнуть особую значимость отдельных явлений, сосредоточить внимание на них помогают повторения. Стык: словоформа «тоскою» завершает первую строфу и начинает вторую. Повтор однокоренных слов: «созданий, не созданных ныне»; «песчинок среди песков...».

Создать реальность поэтической речи, особую мерную интонацию и снова усилить смысловую нагрузку некоторых слов позволяет многосоюзие «Покорно и честно служить / Борьбой, и трудом, и тоскою...». Каждое отделенное союзом **и** слово в данном примере воспринимается как самодостаточное, несмотря на то, что стоит в ряду. Этот же эффект достигается благодаря повторению союзного слова **что** во второй строфе.

Рифмовка в каждой строке перекрестная (автор хочет показать на формальном уровне крестный путь человека). Рифма мужская только в строках с усеченной последней стопой, то есть в нечетных каждой строфы. В четных - женская. Все рифмы точные.

Для понимания философской лирики предлагаем Стихотворение
Максимилиана Волошина «Реймская Богоматерь».

В минуты грусти просветленной
Народы созерцать могли
Её — коленопреклоненной
Средь виноградников Земли.
И всех, кто сном земли недужен,
Её целила благодать,
И шли волхвы, чтоб увидеть
Её — жемчужину жемчужин.
Она несла свою печаль,
Одета в каменные ткани,
Прозрачно-серые, как даль
Спокойных овидей Шампани.
И соткан был её покров
Из жемчуга лугов поёмных,
Туманных утр и облаков,
Дождей хрустальных, ливней тёмных.
Одежд её чудесный сон,
Небесным светом опалён,
Горел в сияньи малых радуг,
Сердца мерцали алых роз,
И светотень курчавых складок
Струилась прядями волос.
Земными создана руками,
Её лугами и реками,
Её предутренними снами,
Её вечерней тишиной.
...И, обнажив, её распяли...
Огонь лизал и стрелы рвали

Святую плоть... Но по ночам,
В порыве безысходной муки,
Её обугленные руки
Простёрты к зимним небесам.

М. Волошин показывает нам образ Богоматери, трогательной Ходатаицы и Заступницы грешного человечества перед Богом. Это разговор личностный, и с той, кто Сама, являясь человеком, достигла божественной высоты. Поэт обращается не к Христу, а к Богоматери, видя в ней не столько посредницу, сколько человечество, в котором обитал Бог, и которая - Святая Святых. Для художника важен именно тот момент, когда он обращается к Образу Той, которая была человеком и жила среди людей, обладая уже внутри Себя драгоценным Сокровищем - Словом Божьим. И всякий приходящий к Ней получал благодатную свободу: «И шли волхвы, чтоб увидеть / Её – жемчужину жемчужин».

Данная часть насыщена евангельской поэтикой, которая побеждает языческие «сны земли», в которых человек «недужен». **Прежние сны, так близкие поэту, представляют собой некую форму болезни, пусть и выраженную красивой метафорой.** Художник вспоминает и евангельское поклонение волхвов, свидетельствующее о стремлении человека прикоснуться к Святыне. К Пресвятой приходила земная мудрость, чтобы соединиться с женским началом, несущим в себе самого Бога, то есть Начало Начал Бытия. **Это уже Софиология М.А. Волошина, структурно выражающая понимание личности как центра мироздания.** И этот центр

- «жемчужина жемчужин». Поэт намеренно употребляет словесный оборот, подчеркивающий не только святость, но и Красоту Богоматери. Ту самую Красоту, которой суждено, по словам Ф. Достоевского, спасти мир. Именно мир, а не только Францию. Максимилиан Волошин переносит из далекой Галилеи на поля Шампани Матерь Божию, где происходили битвы мировой войны. Евангельская Богородица совмещается с Реймской, которые для поэта являются одной личностью. **Время и пространство сжато до беспредельной вечности, как это не покажется парадоксальным.** Но разве библейская история и история земной цивилизации не есть великий парадокс? Богоматерь Галилеи, как и Франции, соткана их природой. И в то же время она сама есть природа. Богоматерь М.А. Волошина пронизана «Небесным светом», которым она же пронизывает природу Бытия: «И соткан был её покров / Из жемчуга лугов поемных».

Поэт использует эпитеты, рисующие Облик Пресвятой и Непорочной Девы, но и передающие состояние природы, что делает Богородицу человеческой, приближённой к нашей сути, подчеркивая тем самым внутреннее и внешнее единство. По словам Леонида Успенского: «В мистическом познании субъект и объект сливаются в одно».

Вот это единство и наблюдаем в картине, написанной русским художником с немецкой кровью, воспитанным французской культурой. М. Волошин и Богоматерь – это часть вселенского целого или Вселенная, воплотившаяся в часть: «Она сама была землей». Поэт подчеркивает

библейскую истину, гласящую, что человек был создан из земли, и Богоматерь, как и все люди, была создана так же из земли, рождена земными родителями. Она в нас, а значит, мы в Ней. Перед нами текст поэта, в котором историческая реальность сливается с мистической, но эта мистическая реальность насквозь пронизана земным бытием. Максимилиан Волошин создает некую историко-мистическую биографию Богоматери, в которой человек видит спасительный адресат. Надо отметить, что поэт предпослал свое стихотворение реально-действующему лицу Марье Самойловне Цетлин, женщине, склонной к мистико-поэтическому восприятию мира. В стихотворении поэт совмещает историческую память прошлого с памятью настоящих дней. Он призывает своего читателя остановиться и задуматься над тем, о чем он пишет. Создается двойная адресация. Именно объем памяти и нужен читателю, чтобы понять семантику происходящих событий. Адресат знает библейскую историю Богоматери, её скорбь, её печаль, но и печаль, и скорбь не остались в исторической Галилее, они перенесены на виноградники Шампани, в реальное историческое время мировой войны, где «Её обугленные руки / Простерты к зимним небесам».

Последний отрывок насыщен напряжённостью воспоминаний Богоматери, которой пришлось уже пережить распятие своего Сына. Теперь обнажали и распинали уже Её. И не духовно, а физически: «Огонь лизал и стрелы рвали / Святую плоть...». Война покусилась на самое святое, на носительницу Бога-Слова. Человек лишал себя Слова. Что могла совершить

любящая Мать? Только молиться, застыв в ночной неподвижности. «Её обугленные руки» – это пропуск человечества к вратам мудрости, где произойдёт осознание нашего греховного движения. М.А. Волошин рисует Икону Надежды, ибо старый мир завершается, а новый застыл в ожидании, простирая руки к Небесам. В свое время он записал мысль св. Лактанция: «Меч пройдет по миру и пожнет жатву». Противостоять всему этому может только молитва. Художник показывает христианский путь обретения жизни, это путь обретения духовной самости.

В духе обретается святая молитвенная неподвижность, то есть иконное состояние, помогающее человеку обрести вечность. Волошинская Богоматерь – это «герой – носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова. Замысел автора о герое – замысел о слове. Поэтому и слово автора о герое – Слово о Слове». Сказанное М.М. Бахтиным о Ф.М. Достоевском вполне приемлемо отнести к волошинскому творчеству. Слово для Максимилиана Волошина – Логос, именно Логос – Личность вмещает в Себя Богоматерь. Она – Личность и Логос, несущая спасение. Поэтому стихотворение есть Слово о Личности, от которой зависит, погибнет или преобразится наш мир. В рациональный век русский поэт создает Песнь о Слове и Личности. Как известно, именно к Лику стремится сущность поэта. И этот Лик предстаёт в молитвенной и Святой Неподвижности, в которой заключено движение человеческой скорби и печали. Создавая стихотворение «Реймская Богоматерь», М.А. Волошин в

архитектуре стиха использует пушкинский четырехстопный ямб. Автор описывает таким метрическим размером явление природы, передаёт в становлении переживания человека, создавая динамичную картину, рассказывает об исторических катаклизмах. В то же время стих мерный, торжественный, праздничный, ритмически однообразный, что соответствует молитвенному настрою, ведь ритм – это свойство души.

В данном стихотворном тексте четко выделяются три композиционные части. В первую часть входит первая строфа, где перед нами встает образ «коленопреклоненной» Богоматери. Определяющим мотивом является «созерцательность народов» на молитву Богородице. Вторая часть (23 стиха) представляет собой лирическое повествование о Богоматери и Земле, за которую она молится. Отрывок насыщен эпитетами, характеризующими внешнюю красоту Богоматери. Во второй части мы видим евангельскую историю, рассказывающую о поклонении волхвов, которой поэт подчеркнул, что истинная человеческая мудрость признает Красоту Матери, родившей Слово-Логос, Слово-Личность. Волхвы поклоняются Церкви, ибо согласно церковному преданию Богоматерь есть Церковь, Храм Бога-Слова, Святая Святых. М.А. Волошин воспевае мудрость древних, знающих, что поклоняются Слову Истины.

В данной части стихотворения происходит переход от Галилеи к французской Шампани, где Богоматерь продолжает нести свою печаль, но эта печаль трогательна. Она (Богородица) - часть природного ландшафта,

заклучившего Её в себя. Образ жемчуга проходит через Иудею, через Вифлиемское поклонение волхвов и достигает виноградной Франции. Поэт показывает, что перед нами одна и та же Богоматерь: времена евангельские и эпоха первой мировой войны сливаются в единстве. И это не столько мистическое, сколько историческое единство. *Мистика стала реальным мифом, оплотом человеческого сознания, частью нас самих.*

В третьей части стихотворения (6 строк, что символично: число шесть означает неполноту бытия) М.А. Волошин возвращает нас к первой части, где Матерь Божья молится за грешное человечество. Композиция приобретает форму кольца, что символизирует собой Вечное Начало. Но в этой Вечности есть человеческое время и пространство, за которые необходимо молиться, даже если это время-пространство пытается разрушить «Святую плоть» Вечности. Молитва за разрушающих и враждующих – это ли не высший тип христианской духовности?

§2. Анализ фрагмента (эпизода) прозаического произведения

В своем учебно-методическом пособии уже указывали на важность работы учителя-словесника с фрагментом произведения и выстроили вопросы, на которые следует обратить внимание. В данном параграфе преследуем цель: ознакомить с анализом прозаического эпизода различных жанров (драмы и эпоса). За основу взяты произведения писателей, являющиеся ключевыми при изучении учебного курса по литературе.

Последнее свидание Катерины с Борисом

(Анализ фрагмента «Грозы»)

До последнего свидания Катерины и Бориса мы видим на сцене Катерину в одиночестве. Она приходит на берег Волги, чтобы увидеть

любимого, чтобы проститься с ним, как ей думается навсегда. Катерина обвиняет себя в том, что «в беду ввела» Бориса: «Себе бесчестье, ему вечный позор». Женщина пытается вспомнить ласковые слова, которые произносил любимый, и не может. Жить ей не вмоготу, Катерина призывает смерть. Единственное, что могло бы принести радость, - «с ним жить», ведь все равно душу уже погубила. Как героиня старинных песен и сказок, она обращается к стихиям, чтобы они донесли ее голос до любимого: «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!... (Подходит к берегу и громко, во весь голос) Радость моя! жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! (Плачет)». Обращение к стихиям характерно не только для фольклора, но для произведений классической литературы («Слово о Полку Игореве»).

И как по волшебству, Борис откликается. Но когда герои начинают говорить друг с другом, возникает ощущение, что сказать-то поначалу им нечего. Поплакав вместе, герои сначала молчат, потом говорят обо всем сразу, перескакивая с темы на тему, прерывая себя.

Катерина. Ты не забыл меня?

Борис. Как забыть, что ты?

Катерина. Ах, нет, не то, не то! Ты не сердисься?

Борис. За что мне сердиться?

Героиня просит прощение у Бориса за то, что погубила его. Герой в качестве слов успокоения из раза в раз повторяет одно и то же: «Что ты! что ты!» Героиня первая спрашивает Бориса о его дальнейшей судьбе, не зная о том, что Дикой отсылает его в Сибирь, просит взять с собой. Не первый раз в тексте возникает такая ситуация. Вспомним прощание с Тихоном, когда Катерина умоляла взять ее с собой, прекрасно понимая, что не справится ей со своими чувствами. И вновь героиня получает в ответ отказ: «Нельзя мне, Катя. Не по своей я воле еду – дядя посылает. Уж и лошади готовы». Тихон тоже все время поступает не по своей воле, а что остается делать Катерине в ситуации, когда у близких ей мужчин не оказывается своей воли? Борис

«только отпросился у дяди на минуточку», он не располагает собой. Катерина не обвиняет ни в чем Бориса, жалеет его: «Поезжай с Богом! Не тужи обо мне. Сначала только разве скучно будет тебе, бедному, а там и позабудешь». Только тут Борис спохватывается: «Ты-то как? Что свекровь-то?» Катерина почти спокойна: свекровь мучает, запирает; муж то ласков, то сердится. То ласка Тихона уже хуже побоев, не люб, постыл.

Борис. Тяжело тебе, Катя?

Катерина. Уж так тяжело, так тяжело, что умереть легче!

Борис. Кто ж это знал, что нам за любовь нашу так мучиться с тобой! Лучше б бежать мне тогда!

Катерина. На беду я увидела тебя. Радости видела мало, а горя-то, горя-то что! Да еще впереди-то сколько!

Горе, которое выплескивалось свободно, пока Катерина была одна, сдерживается, героиня находит в себе силы успокоить любимого: «Вот я теперь тебя видела, этого они у меня не отымут; а больше мне ничего не надо. Только ведь мне и нужно было, увидеть тебя. Вот мне теперь гораздо легче сделалось; точно гора с плеч свалилась».

И вновь она возвращается к вопросу, который не дает покоя: «А я все думала, что ты на меня сердиться, проклинаешь меня...», а в ответ все то же: «Что ты, что ты!» Катерина понимает, что время проходит, что Борис уедет через несколько минут, и пытается его удержать, сказать что-то самое важное: «Да нет, все не то я говорю: не то я хотела сказать! Скучно мне было по тебе, вот что; ну, вот я тебя увидела». А Борис уже о другом: «Не застали б нас здесь!» О ком он беспокоится? О ней? О себе? А у Катерины ощущение, что время уходит, что все путается, все забыла, не сказала самое главное. Наконец сказано решительное: «Поедешь ты дорогой, ни одного ты нищего так не пропускай, всякому подай, да прикажи, чтоб молились за мою грешную душу». Память нужно сохранить и грех замолить. Но у Бориса нервы не выдерживают.

Борис. Ах, кабы знали эти люди, каково мне прощаться с тобой! Боже мой! Дай Бог, чтоб им когда-нибудь так же сладко было, как мне теперь. Прощай Катя! (Обнимает ее и хочет уйти.) Злодеи вы! Изверги! Эх, кабы сила!

А Катерина уже все решила. И грешную душу поминать недаром попросила. Ее слова «Дай мне поглядеть на тебя в последний раз» насторожили Бориса.

Борис (отходит несколько шагов и останавливается). Катя нехорошо что-т! Не задумала ли ты чего? Измучусь я дорогой-то, думавши о тебе.

Катерина. Ничего, ничего! Поезжай с Богом.

Последними словами Бориса, обращенными неизвестно к кому, стали пророческие слова, произнесенные сквозь рыдания: «Только одного и надо у Бога просить, чтоб она умерла поскорее, чтоб ей не мучиться долго!»

Борис уходит, уходит из ее жизни, и Катерина вновь одна. Возвращение домой подобно смерти. И вновь, обращаясь к Борису в последние минуты своей жизни, зная о том, что он не может слышать ее слов, Катерина восклицает, стоя над Волгой: «Друг мой! Радость моя! Прощай!»

Эпизод делится на несколько частей: первая – молчание героев, которые нашли друг друга, и им не нужны слова; вторая – расспросы Катерины о дальнейшей судьбе Бориса; третья – расспросы Бориса о положении Катерины в доме; четвертая – прощание героев. На сцене только два героя. Каждому из них нелегко по-своему. Любя друг друга они вынуждены расставаться. Борис обязан думать о сестре и терпеть унижения от Дикого, и никто не знает, чего ему стоит отказаться ради призрачной надежды от собственного, пусть незаконного счастья. Он чувствует, что Катерина что-то задумала, но не в его силах что-либо отменить. Героиня же находит в себе силы успокоить любимого, но единственная надежда, которая могла удержать ее в этом мире, рухнула, и решение принято. Вернуться к постылому мужу и тиранящей свекрови выше ее сил. Мысли путаются, отпустить Бориса – значит перервать последнюю нить, связывающую с

жизнью. За спинами героев незримо встают образы Дикого и Кабанихи, сестры и Тихона. Оба несвободны. Но и Катерина, и Борис в этой последней сцене понимают, что лучший выход из положения, единственное средство избавиться от мучений – смерть. И она принимается как освобождение. Тихон Кабанов это прекрасно понимает, но у него, в отличие от Катерины, нет силы на свободный поступок, ему «жить на земле да мучиться».

Наверно, будет целесообразно добавить несколько соображений относительно смерти Катерины. Исследователи в большинстве своем полагают, что Катерина совершила акт самоубийства. Однако следует обратить внимание на слова Кулигина, который во многом выражает авторскую позицию, что душа Катерина у Того, Кто милосерднее нас, людей. Известно, что самоубийцы не имеют права на церковное покаяние. Слова же Кулигина говорят о милосердии. Кроме того, автор также прямо не указывает на то, что Катерина бросилась с обрыва. Ремарка подчеркивает, что она уходит. Ее уход, уход от безысходности, равен падению. Ее гибель в какой-то степени случайна. Там, где Катерина упала, было неглубоко, и утонуть было невозможно: она ударилась виском о заброшенный якорь. Таким образом, автор как бы дает нам право полагать, что уход его героини, видимо, был принят милосердным Богом. И мертвая она была, как живая, красивая.

Переправа через Неман

(Анализ фрагмента романа «Война и мир». Том 3, часть 1, глава 2)

Наполеон осмотрел реку, слез с лошади и сел на бревно, лежавшее на берегу. По бессловесному знаку ему подали трубу, он положил ее на спину подбежавшего счастливого пажа и стал смотреть на ту сторону. Потом он углубился в рассматриванье листа карты, разложенного между бревнами. Не поднимая головы, он сказал что-то, и двое его адъютантов поскакали к польским уланам.

- Что? Что он сказал? – слышалось в рядах польских улан, когда один адъютант подскакал к ним.

Было приказано, отыскав брод, перейти на ту сторону. Польский уланский полковник, красивый старый человек, раскрасневшись и путаясь в словах от волнения, спросил у адъютанта, позволено ли ему будет переплыть с своими уланами реку, не отыскивая брода. Он с очевидным страхом за отказ, как мальчик, который просит позволения сесть на лошадь, просил, чтобы ему позволили переплыть реку в глазах императора. Адъютант сказал, что, вероятно, император не будет недоволен этим излишним усердием.

Как только адъютант сказал это, старый усатый офицер с счастливым лицом и блестящими глазами, подняв кверху саблю, прокричал: «Виват!» - и, скомандовав уланам следовать за собой, дал шпоры лошади и подскочил к реке. Он злобно толкнул замявшуюся под ним лошадь и бухнулся в воду, направляясь вглубь к быстрине течения. Сотни уланов поскакали за ним. Было холодно и жутко на середине и на быстрине течения. Уланы цеплялись друг за друга, сваливались с лошадей, лошади некоторые тонули, тонули и люди, остальные старались плыть, кто на седле, кто держась за гриву. Они старались плыть вперед на ту сторону и, несмотря на то что за полверсты была переправа, гордились тем, что они плывут и тонут в этой реке под взглядом человека, сидевшего на бревне и даже не смотревшего на то, что они делали. Когда вернувшийся адъютант, выбрав удобную минуту, позволил себе обратить внимание императора на преданность поляков к его особе, маленький человек в сером сюртуке встал и, подзвав к себе Бертье, стал ходить с ним взад и вперед по берегу, отдавая ему приказания и изредка недовольно взглядывая на тонувших улан, развлекавших его внимание.

Для него было не ново убеждение в том, что присутствие его на всех концах мира, от Африки до степей Московии, одинаково поражает и повергает людей в безумие самозабвения. Он велел подать себе лошадь и поехал в свою стоянку.

Человек сорок улан потонуло в реке, несмотря на высланные на помощь лодки. Большинство прибилось назад к этому берегу. Полковник и несколько человек переплыли реку и с трудом вылезли на тот берег. Но как только они

вылезли с обшлепнувшимся на них, стекающим ручьями мокрым платьем, они закричали: «Виват!», восторженно глядя на то место, где стоял Наполеон, но где его уже не было, и в ту минуту считали себя счастливыми.

Вечеру Наполеон между двумя распоряжениями – одно о том, чтобы как можно скорее доставить заготовленные фальшивые русские ассигнации для ввоза в Россию, и другое о том, чтобы расстрелять саксонца, в перехваченном письме которого найдены сведения о распоряжении по французской армии, - сделал третье распоряжение – о причислении бросившегося без нужды польского полковника к когорте чести, которой Наполеон был главою.

В сцене переправы через Неман французской армии Лев Толстой показывает нам Наполеона одновременно «маленьким человеком в сером сюртуке» и великим императором, даже умереть на глазах у которого – счастье. Наполеон-человек смотрит, сидит, рассматривает карту, что-то произносит, ходит взад и вперед, как поступают все обычные люди, но его слова, само его присутствие, поступки могут сделать многих счастливыми или обречь на смерть. Паж, спину которого Наполеон использует в качестве походного стола, счастлив тем, что таким образом «прикасается» к истории. Старый офицер, наверное, прошедший не одну войну, бессмысленно обрекает себя и своих людей на гибель, переполненный восторгом оттого, что видит кумира так близко; польские уланы, переплывающие реку, гордятся тем, что плывут на глазах у императора.

Эти люди счастливы тем, что сражаются и умирают в присутствии великого человека. Фанатизм такого рода показан в романе не раз. Андрей Болконский мечтал «о своем Тулоне», Пьер Безухов в начале романа предстает перед нами яростным бонапартистом. Николай Ростов счастлив тем, что во время смотра войск Александр проехал мимо него, Петя Ростов наблюдает бессмысленную гибель людей, вызванную желанием увидеть царя-батюшку. И дело здесь, скорее всего, не в Наполеоне или Александре, а в том, что людям свойственно создавать «себе кумиров». Никто не заставлял

польского офицера и его солдат переправляться через Неман без брода, наоборот, полковник сам просит об этом и боится получить отказ.

Наполеон в этой сцене показан как бы с четырех точек зрения: маленький человек (Наполеон был невысокого роста) отдает приказ о переправе через Неман; польские уланы и паж смотрят на маленького человека как на кумира; для адъютантов Наполеон прежде всего император, полководец, то есть начальник; Лев толстой видит все эти грани и дает возможность рассмотреть их читателю.

Мы как бы забываем на время, что эта переправа – начало войны, что смертей, пусть не настолько бессмысленных, но все же противоестественных, будет много. Что движет людьми во время войны: желание защитить Отечество, сделать карьеру, умереть из-за несчастной любви, испытать себя? На эти вопросы будут отвечать главные герои. Кто движет людьми? На этот вопрос автор предложит несколько вариантов ответов. У Льва Толстого наполеон – император и великий полководец – ничтожен и как человек, и как историческая личность (достаточно вспомнить встречу князя Андрея и Наполеона, его героя, на Аустерлицком поле). Случайность руководит историей, Толстой доказывает, что исторические события не зависят от воли отдельных лиц. На глазах у императора погибло несколько десятков человек, погибло не в бою, просто так, по глупости. Представим, что уланы направили коней не в воду, а на сидящего на бревне в окружении адъютантов императора. Войны могло не быть. Привычку Наполеона к поклонению можно было использовать. В истории есть примеры, когда кумиров, полководцев убивали фанатики. Та же идея чуть позднее захватила Пьера, бывшего бонапартиста, находящегося под ложным обаянием идеи о том, что именно ему предназначено остановить кровопролитие, убив Наполеона. Разувериться в своей избранности Безухову помогает философия добра простого русского мужика, испытания, через которые ему пришлось пройти самому.

Но фанатизм в романе Толстого тесно переплетается с фатализмом. Автор романа развенчивает миф о «герое» и показывает величие реальных событий истории, того процесса, что складывается объективно, вне зависимости от желания или нежелания отдельных лиц. Все уже произошло (война, плен, пожары, расстрелы и т.д.), задача человека в этой ситуации – остаться Человеком. Толстой часто показывает непоследовательность поступков Наполеона, снижая его образ, показывая мизерность, никчемность всеобщего кумира как человека и полководца. «Гений и злодейство две вещи несовместные» - писал А.С. Пушкин. Там, где нет добра и простоты, по мысли Толстого, нет и таланта. В финале первого тома мы впервые встретились с Наполеоном-победителем. Своего героя увидел князь Андрей, и именно ему дает Толстой возможность оценить личность Наполеона, показать ничтожность кумира перед великим небом, перед простыми и вечными ценностями: добром, любовью, жизнью. Сколько таких Наполеонов было, есть и будет, но все они меркнут на фоне неба, символизирующего человеческую жизнь, божественное время и пространство. Добиться цели любой ценой, ласкать свое самолюбие, не осознавая пределы власти над людьми, народами, государствами, мечтать о мировом господстве – удел вечных Наполеонов, Александров, Цезарей и Чингисханов. Толстой показал Наполеона на вершине славы, в лучах могущества и военного гения на фоне голубого вечного неба, противопоставляя человека, мнящего себя богом, и небо, Бога, который руководит судьбами людей. Но он рассказал и о его поражении, которое часто объясняют климатическими условиями нашей страны, цепью случайностей, фанатизмом местных жителей, поджигавших свое имущество, чтобы оно не досталось врагу, выходивших против ружей с вилами и топорами, чтобы защитить свое Отечество. Рассказал о том, почему победили русские и проиграли захватчики.

Толстой лишает Наполеона величия, развенчивает миф о кумире и, тем самым, показывает объективность и правильность второй заповеди божественного Декалога. Автора романа-эпопеи волнуют критерии оценки

Наполеона. Пройти путь от солдата до императора можно, но какой ценой? Ценой жизни тысяч людей? Нет. Чтобы защитить свою семью и свою страну или чтобы тешить свое самолюбие, мечтая о мировом господстве? Тогда какой же это герой? На кого хотели и хотят быть похожими миллионы людей? Развеять миф о Наполеоне, показать его истинную сущность – задача Льва Толстого. И, надо сказать, он с ней справился блестяще. Перед нами герой, не любящий людей, себя считающий центром вселенной, которая настолько огромна, что не может физически быть в подчиненном положении по отношению к этому нравственному пигмею, возмнившего себя великаном.

Анализируя эпизод, преподаватель вместе с Львом Толстым прикасается к вечным темам Бытия, и эти темы не оставляют равнодушными студентов (опыт работы подсказывает, что юношей и девушек фундаментальные вопросы нашей жизни волнуют чрезвычайно, особенно проблема любви, жизни и смерти).

Надо признать, что анализ прозаического фрагмента формирует у старшеклассника ощущение сопричастности не только с литературным фрагментом, но с событием, безусловно влияющим на самосознание. В событии рождается отношение к действительности. Реальность и сознание взаимодействуют в процессе познания мироздания. Событие, происшедшее давно, становится здесь и сейчас частью собственной жизни. Через опыт собственной жизни происходит постижение своей собственной личности. Собственно, ради этого и творит учитель-словесник, пытаясь нащупать в духовном состоянии своих подопечных необходимые эмоциональные точки, способные совершить движение, побудить к рациональному осмыслению себя и действительности, совершить так необходимый нравственный выбор в сторону положительной реальности, вечных категорий добра и справедливости, честности и порядочности, которым нас и учит русская литература, названная братьями Маннами «святой».

Основные теоретико-литературные понятия и термины

Анализ любого литературного произведения невозможно провести, не владея основными теоретико-литературными понятиями, которые и предлагаются данным учебно-методическим пособием.

Авторский пафос — термин «пафос» происходит от греческого слова, обозначающего страсть, страдание, чувство. Этот термин имел в истории искусства различные значения. В литературоведении его часто употребляют для определения эмоционального авторского отношения к тому, что изображено в произведении. Различают в истории литературы-некоторые основные виды таких идейно-эмоциональных оценок, так называемые виды пафоса: героический, трагический, сатирический, романтический и др. В основе каждого вида пафоса лежат объективные жизненные ситуации. Например, в основе героического пафоса лежит героическая ситуация, требующая совершения героем подвига, важного для народа или страны. В основе сатирического пафоса – комические противоречия действительности, обусловившие аналогичные противоречия в поведении героев. Пафосом героического, например, окрашены многие страницы романа Л.Н. Толстого «Война и мир»: описания стойкости, и героизма русской армии, эпизоды Бородинского сражения. О пафосе сатирическом можно говорить, изучая сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Акмеизм — литературное течение в поэзии русского] модернизма, противопоставлявшее эстетике символизма «ясный взгляд» на жизнь, недаром одно из названий акмеизма — кларизм (от лат. clarus— ясный). Наряду с названием «акмеизм» (от греческого слова, обозначающего цветущую силу, высшую степень чего-либо) это направление часто именовалось «адамизм», по имени библейского праотца всех людей Адама, что было связано с культом природного начала, которое противопоставлялось всему социальному. Реальной признавалась только материальная природа. Странники акмеизма пытались реформировать

эстетику и поэтику русского символизма, они отказались от чрезмерной метафоричности, усложненности, одностороннего увлечения символикой и призывали «вернуться» к, точному значению слова, «к земле». Но «земное» мировосприятие у акмеистов носило исключительно эстетический характер. Поэтам-акмеистам свойственно обращение к единичному предмету быта или явлению природы, поэтизация единичных «вещей», отказ от социально-политической тематики. Представителями акмеизма были, Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам и др., которые объединились в кружок «Цех поэтов» и группировались вокруг журнала «Аполлон».

Аллегория — одна из форм иносказания, условная передача отвлеченного понятия или суждения, посредством конкретного образа. Наиболее распространена в изобразительном искусстве: женщина с повязкой на глазах и весам и в руке (Фемида) — правосудие, якорь — надежда скелет, закутанный в саванне косой в руках — смерть и т.д. Аллегория широко распространена и в литературе, где является художественным приемом. Многие аллегорические образы взяты из античной мифологии и из фольклора (Муза, Аполлон олицетворение вдохновения, лиса — воплощение хитрости). Аллегория характерна для басен, притчей, одической поэзии, но встречается и в других жанрах. Например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Два великана», в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Аллитерация — стилистический прием, заключающийся в повторении однородных согласных звуков в стихотворной строфе («Чуждый чарам черный челн» — К. Бальмонт). Аллитерация усиливает звуковую и интонационную выразительность стиха.

Антитеза — противопоставление — в литературе художественный прием: сопоставление резко контрастных или резко противоположных понятий, образов для усиления впечатлений. Пример: «Я царь — я, раб, я червь — я бог!» (Г.Р. Державин).

Анафора — единоначалие — одна из стилистических фигур: повторение; одного и того же слова или группы слов в начале нескольких строк или строф в стихах, фраз, смежных друг с другом, в прозе («Клянусь я первым днем творенья, // Клянусь его последним днем...» — М.Ю. Лермонтов).

Ассонанс — стилистический прием, заключающийся в повторении в строке или стихотворной Стrophe однородных гласных звуков.

Гипербола — художественный прием преувеличения, цель которого — усилить выразительность речи. Например, у Н.В. Гоголя: «шаровары шириной в Черное море». Гипербола важное средство создания художественного образа. Она становится словесным средством образной характеристики; картинности изображения. Обычно гипербола позволяет проявить эмоциональное состояние рассказчика (восхищение, гнев и пр.) и пробудить у читателя то же эмоциональное отношение к предмету, образу. С точки зрения языковой формы гипербола представляет собой тот или иной вид тропа: сравнение («Любовь безбрежная, как море») или метафору («золото волос», «васильки глаз»)

Гротеск — один из видов типизации, при котором реальные жизненные соотношения «деформируются», правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике; Гротеск используется обычно для отражения резких контрастов действительности. В силу этого гротеск всегда двух планов, а восприятие его двойственное. Иногда гротеск положен в основу произведения («Баня» Маяковского, «Превращение» Кафки, «Приключения Гулливера» Свифта, «Крошка Цахес» Гофмана и др.) и формирует его жанровые особенности. Но гротеск может выступать и как элемент стиля в художественных произведениях, тогда ему свойственно стремление к предельному обобщению. Диапазон обобщаемого явления может расширяться: от отдельных сторон общественной жизни до целых эпох исторического развития.

Завязка - событие определяющее начало действия в литературном произведении, Иногда завязка прямо совпадает с началом романа или повести (Например в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: «Всё смешалось в доме Облонских...»). Иногда завязке предшествует экспозиция, в которой рассказывается о действующих лицах, времени или месте действия (Например, в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»). Иногда завязка может быть смещена или перенесена в конец произведения. (Например, в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» о решении Чичикова скупать души мы узнаем почти в конце первого тома).

Кульминация (от латинского *culmen* - вершина) — наиболее напряженный момент в развитии событий литературного произведения, момент решающего столкновения характеров, момент перелома, с которого начинается подготовка к развязке. С точки зрения содержания кульминации представляет собой некое жизненное испытание которое максимально заостряет проблему произведения и решающим образом выявляет внутренние качества героя (например, дуэль Онегина и Ленского в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», в которой характер Онегина определяется его страхом перед сплетнями и пустыми пересудами). Кульминацию довольно легко определим, в произведении, когда внимание автора сосредоточено на характере главного героя, но если в произведении присутствуют несколько сюжетных линий, то развитие каждой из этих сюжетных линий будет обладать своей кульминацией.

Иносказание (эзопов язык) — особый вид высказывания, к которому обращаются в условиях цензурного гнета в отсутствие свободы слова. Реакцией на запрет стала особая система «обманных средств», приемом шифровки свободной мысли: традиционные басенные образы (Грибоедов: "Хотя животные, а все-таки цари»), полупрозрачные намеки и аллюзии (**Имажинизм** — литературное течение, возникшее в русской литературе в первые годы после Октябрьской революции, группа поэтов, объединившихся вокруг издательства «Имажинисты», издававших в 1922-1924гг. в Москве

свой журнал, просуществовала до 1927 года. Название течения заимствовано у английских имажинистов (Т.Э. Хьюм. Эзра Паунд) и происходит от английского или французского слова «image», что значит «образ». Самые «левые» имажинисты провозглашали главной задачей поэзии «поедание образом смысла», шли по пути самоценности образа, плетения цепи метафор. «Стихотворение— ... волна образов», писал один из теоретиков имажинизма. На практике многие имажинисты тяготели к органическому образу, слитному по настроению и мысли с целостным восприятием стихотворения. Наиболее талантливым поэтом теоретически и практически далеко выходящим за рамки манифестов имажинизма, был С.Л. Есенин.

Идейное содержание произведения — художественное произведение создаётся благодаря особому процессу познания и оценки явление действительности. Поэтому содержание художественного произведения имеет обобщающий познавательный смысл и идейно-эмоциональную направленность. В научном, публицистическом произведении автор всегда четко выделяет тему, ставит проблемы, формулирует выводы, в художественной литературе такое разграничение невозможно, да и бессмысленно! Исследователь художественного произведения должен сам выделить в целостном художественном содержании составляющие его компоненты, стороны.

Некрасов: «Вестминстерское аббатство родины твоей»), «устойчивые формулы» Салтыкова-Щедрина, который и ввел в широкий обиход выражение «эзопов язык» «премудрый пескарь», «карась-идеалист» и др.

Ирония — в переводе с греческого это слово буквально означает «притворство». Это такая форма выражения мысли, когда слово или высказывание приобретает в контексте речи, противоположное буквальному смыслу. Ирония обычно является выражением насмешки. Когда ироническая насмешка становится злой, едкой издёвкой — ее называют сарказмом. В литературоведении ирония может служить идейно-эмоциональной оценкой,

предполагающей скептическое или критическое отношение автора к изображаемому факту или явлению, свидетельством авторского превосходства над объектом оценки. В русской литературе ирония – «насмешливая критика» действительности. Ирония неотделима от юмора П.В. Гоголя и сатиры М.Е. Салтыкова Щедрина, в сатирическое обличение претворяется ирония в поэзии В.В. Маяковского («Прозаседавшиеся», «О дряни»).

Классицизм — литературное направление, возникшее в европейской литературе XVII века, опирающееся на культ античности и разума. Наиболее законченную форму классицизм получил во Франции (комедии Мольера, бас Лафонтена, трагедии Корнеля и Расина).

Эстетика классицизма нормативна; «неорганизованно-своевольному» вдохновению противопоставлялась дисциплина, строгое соблюдение раз и навсегда установленных правил и «единств». Предпочтение разума чувству, рационального — эмоциональному и их противопоставление, требование всегда жертвовать личными чувствами ради общественного блага во многом объясняет сильные и слабые стороны классицизма.

Русский классицизм возник во второй четверти XVIII и был связан с просветительской идеологией, характерной для продолжателей реформ Петра I. Для русского классицизма уже в самом начале была характерна сатирическая обличительная направленность. Для русских классицистов литературное произведение не самоцель: оно — о путь к совершенствованию человеческой природы.

Большое место в литературе русского классицизма занимает стихотворные жанры: оды, басни, сатиры. Разные аспекты русского классицизма отразились в одах М.В. Ломоносова (высокий гражданский пафос, научная и философская тематика, патриотическая направленность), в басе-А. Крылова и в комедиях Д.И. Фонвизина.

Композиция — последовательность расположения частей. Писатель так сочетает между собой части и элементы произведения, что они

взаимодействуют, дополняют друг друга и образуют единое целое. Композиция есть у всякого литературного произведения. И в большом романе, и в крошечном лирическом стихотворении мы увидим определенные принципы построения, последовательность входящих в него элементов, расположенных в определенной системе. Например, изображая героя, писатель будет постепенно вводить в произведение указания на те или иные свойства характера, которые и помогут нам получить полное представление о художественном образе. Описание внешности героя (портрет), события, с ним происходившие (эпизоды), поступки, которые он совершает, описания окружающей его природы (пейзаж), детали обстановки, в которой герой живет (интерьер), характеристику его переживаний, собственно прямую речь героя и др. В столкновениях с другими героями произведения будут обнаруживаться все новые и новые свойства, по которым читатель может судить об обстоятельствах, сформировавших характер героя. В связи со сказанным, полезно вспомнить, как построен роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Конфликт — какое-либо противоречие, лежащее в основе развития действия. Конфликты могут иметь частный характер, например, ссора Грушницкого с Печориным. Могут стать частью социально исторических конфликтов, возникших в исторической действительности: война, революция, например, в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон». Конфликт всегда связан с тематикой и проблематикой произведения, поэтому в литературоведении выделяют разные типы конфликта — психологический, социально-политический, семейный и др. Различные стадии конфликта определяются терминами «экспозиция», «кульминация», «развитие действия», «развязка». Как правило, в больших по объёму произведениях есть несколько сюжетных линий, поэтому возможно выделить и несколько конфликтов.

Литературные течения — проявление идейно-тематического единства, однородность сюжетов, характеров, языка и творчества нескольких

писателей. Часто писатели сами осознают эту близость и выражают её в т.н. литературных манифестах, объявляя себя литературной группой, направлением и присваивая себе определенное название.

Литературный герой — образ человека в литературе; Кроме понятия «литературный герой» нередко употребляют понятия «действующее лицо» и «персонаж», «тип» и «характер». Эти понятия в литературоведении взаимосвязаны, а иногда и взаимозаменяемы.

Метафора — в переводе с греческого «перенесение», вид тропа, образованного по принципу сходства. Метафора основана на способности слова к своеобразному умножению в речи. Например, во фразе «Экипаж был похож на толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса... Арбуз был наполнен ситцевыми подушками..., напичкан мешками с хлебами, калачами...» (Н.В. Гоголь») слово «арбуз» (во втором случае) обозначает два предмета: «экипаж» и «арбуз». Разновидностью метафоры считают метонимию («Все флаги в гости будут к нам» А.С. Пушкин, где слово означает корабли с флагами разных государств) и синекдоху — обозначение целого предмета через какую-то яркую деталь, часть этого предмета («И вы, мундиры голубые...» М.Ю. Лермонтов, где «голубыми мунди

Модернизм — новое явление в литературе XX века (французского «*inoderne*» — новейший, современный). Эпоха появления модернизма была кризисной, переломной! ознаменованной событиями Первой мировой войны, подъёмом революционных настроений в разных странах Европы. В условиях крушения одного миропорядка и зарождения другого, в период усиления идейной борьбы особую значимость приобретали философия и литература. Этот историко-литературный период, в частности поэзия, созданная между 1890 и 1917 годами, получил в истории русской литературы название Серебряного века. Русский модернизм, несмотря на разнообразие эстетических программ, объединяла общая задача: поиск новых художественных средств изображения новой действительности. Наиболее

последовательно и определенно эта задача была реализована в трёх литературных течениях: символизме футуризме и акмеизме.

Образ — широкое понятие, т.к. для литературы и искусства образ — способ изображения действительности вообще. Поэтому мы можем говорить и об образе природы, и об образе родины, образе города, и об образах литературных героев. В особую категорию выделяют образ автора.

. **Олицетворение** — особый вид трона, для которого характерно перенесение черт живого существа и — в конечном итоге — человеческих черт на неодушевленные предметы и явления природы. Наличие системы олицетворений оставляет неотъемлемую особенность сказочного, мифологического и художественно-поэтического мышления, г е. относится не к способу выражения мысли, а к способу мировосприятия. Например, в стихотворении Ф.И.Тютчева «День и Ночь» день выступает как «друг человека и богов», хотя выглядит не как «человекоподобное» существо а как некий «блистательный покров».

Персонаж — изображенное в художественном произведении лицо. Этот термин синонимичен словосочетанию «действующее лицо». Словом *persona* на латинском языке называлась маска, которую надевал актер, исполняющий ту или иную роль в спектакле

Проблематика — каждый образ, каждая ситуация, о которой рассказано в произведении, является самостоятельной проблемой. Под термином «проблема» чаще всего подразумевают определенное идейное освещение той или иной стороны жизни. В этом смысле всякое литературное произведение многопроблемно. Определяя тему, вы спрашивали себя, «о чем это произведение?», а работая с проблематикой, надо поставить перед собой другие вопросы: «Что интересует автора в событиях или в характерах героев, о которых он рассказывает?» В том же романе Л.Н. Толстого «Война и мир» можно выделить целый ряд проблем: проблема поиска истины, проблема истинной и ложной любви, проблема смысла жизни, проблема взаимодействия человека и истории и др. В литературоведении выделяют

различные типы проблематики: философская, национально-историческая, социальная, нравственная и т.д.

Идея обобщающая, эмоциональная, образная мысль, лежащая в основе содержания произведения искусства, Именно с основной идеей литературного произведения тесно связаны его тематика и проблематика. Понимание основной идеи должно вытекать из анализа целостного идейного содержания литературного произведения. Иногда термин «идея» связан у нас с представлением о решении вопроса, который предлагает нашему вниманию писатель. Может быть поэтому мы, изучая литературное произведение, пытаемся свести его идею к однозначному, четкому ответу, к лаконичной формуле. Такое понимание идеи — упрощенно и ошибочно. Часто у самого писателя нет единственно верного решения проблемы, нет ответа на вопрос, поставленный в произведении. Когда у Толстого спрашивали, какую идею он хотел выразить в «Анне Карениной», то он отвечал: «Если бы я хотел сказать словами все то, что хотел выразить романом, то я должен был бы написать роман сначала». Как правило, автор нигде в повествовании целостно идею не формулирует, ее осмысление результат анализа, сравнения, обобщений. Чтобы ответить на вопрос об идее произведения, можно так же, как и в случае с определением темы, задать себе простой вопрос: зачем автор написал этот роман, что он хотел сказать читателю? Темой романа Л.Н.Толстого «Война и мир» стала Отечественная война 1812 года, повлиявшая на судьбы мира и судьбы героев. Основной проблемой романа можно считать проблему смысла жизни; недаром любимые герои Толстого проходят сложный путь духовного становления. В чем же пытается убедить читателей автор? В том, что настоящая «живая» жизнь всегда наполнена смыслом и основана на единении людей, на их «естественном», природном стремлении к добру и истине.

Развязка — заключительный момент в развитии конфликта драматического или эпического произведения, положение, возникающее в результате разрешения конфликта между действующими лицами. В отличие

от концовки или эпилога развязка является составной частью сюжета произведения и связана с основным действием. Например, развязкой комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» можно считать сцену после бала в доме Фамусова, в которой завершается конфликт просветительски мыслящего Чацкого с косным фамусовским обществом. Как правило, развязка в конце произведения, но иногда, в соответствии с идейным замыслом автора, может и открывать повествование: рассказ И.А. Бунина «Легкое дыхание».

Реализм — творческий метод и литературное направление наиболее сложные для определения. Словом «реализм» часто называют разные понятия (критический реализм, социалистический реализм; есть даже термин магический реализм»). Попробуем выделить основные признаки русского реализма XIX-XX века. Реализм строится на принципах художественного историзма, т.е. он признаёт существование объективных причин, социальных и исторических закономерностей, которые влияют на личность героя и помогают объяснить его характер и поступки. Отсюда следует, что у героя может быть разная мотивация Действий, поступков и переживаний. Авторы-реалисты избегают однозначной оценки героев, не делят их на положительных и отрицательных как в классицистических произведениях. Характеры героев даются в развитии, под влиянием объективных обстоятельств происходит эволюция героев (например, путь исканий Пьера Безухова в романе Л.Н.Толстого «Война и мир»). Вместо необычных исключительных обстоятельств, так любимых романтиками, реализм выбирает местом развития событий художественного произведения обыденные, повседневные условия жизни. Реалистические произведения стремятся наиболее полно изобразить причины конфликтов, несовершенств человека и общества, динамику их развития.

Реализм и романтизм — два разных способа виден действительности, они базируются на разных концепция мира и человека. Но это не взаимоисключающие друг друга методы. В русской литературе есть

произведения, которые соединяю в себе и тот и другой способы изображения, и пример поэма П.В. Гоголя «Мёртвые души» или романа; М.Л. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Романтизм - направление в русской и европейской литературе конца XVII — первой половины XIX века. Главным предметом изображения в романтизме становится человек, личность. Романтический герой — это, прежде всего, сильная, неординарная натура, это человек, обуреваемый страстями и способный творчески воспринимать окружающий мир. Романтический герой, в силу своей исключительности и необыкновенности, несовместим с обществом обыкновенных людей, он одинок и чаще всего находится в конфликте с обыденной жизнью. Такой исключительный характер может действовать только в исключительных обстоятельствах, поэтому события романтических произведений разворачиваются в экзотической, необычной обстановке: в неведомых читателям странах, в далеких исторических эпохах, в иных мирах... В романтическом произведении подробно воспроизводятся исторический и национальный колорит, исторические детали, фон эпохи, но все это становится только своеобразной декорацией для воссоздания внутреннего мира человека, его переживаний, стремлений. Чтобы точнее передать переживания неординарной личности, писатели-романтики и изображали их на фоне природы, которая своеобразно «преломляла» и отражала особенности характера героя привлекательной для романтиков была бурная стихия — море, метель, гроза. У героя с природой сложны связи: с одной стороны, природная стихия родственна его страстному характеру, с другой — романтический герой борется со стихией, не желая признавать никаких ограничений собственной свободы. Страстное стремление к свободе как к самоцели становится главным стремлением романтического героя и нередко приводит его к трагической гибели.

Родоначальником русского романтизма традиционно считают В.А. Жуковского, наиболее типично и ярко романтизм проявился в поэзии М.Ю.

Лермонтова, в определенный период своего творчества дань романтизму отдали А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.И. Тютчев.

Сарказм (в переводе с греческого означает «рву мясо») — идейно-эмоциональная оценка, предполагающая едкую, язвительную насмешку над изображаемым. Сарказм, теснейшим образом связанный с таким видом тропа, как ирония, одно из важных стилистических средств юмора и особенно сатиры. Например, у Н.А. Некрасова: «Ты уснешь, окружен попеченьем // Дорогой и любимой семьи // (Ждущей смерти твоей с не терпеньем)».

Сентиментализм — литературное течение конца XVII — начало XIX века в Западной Европе и России, характеризующиеся возведением чувства, а не разума в основной критерий оценки добра и зла. Сентиментализм стал своей реакцией на рассудочность классицизма. Культ чувства вел к более полному раскрытию внутреннего мира человека, к индивидуализации образов героев. Он породил и новое отношение к природе: пейзаж стал не просто фоном для развития действия, пейзаж оказался созвучным личным переживаниям автора или героев. Эмоциональное видение мира потребовало и иных поэтических жанров (элегии, пасторали, послания), и иной лексики — образного, окрашенного чувством слова.

Эстетическая программа русского сентиментализма наиболее полно разработана в сочинениях Н.М. Карамзина (повесть «Бедная Лиза»). Связь русского сентиментализма с просветительскими идеями можно заметить в творчестве А.Н. Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву»). В целом же сентиментализм стал в истории русской литературы своеобразным этапом, подготовившим почву для творчества В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова и во много А.С. Пушкина.

Символ — универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление. Символ не просто образ, это некий опознавательный знак, в котором сам образ не исчерпывается предметностью. В символе присутствует еще и некий смысл, тесно

связанный с образом, но не тождественный ему. В структуре символа предметный образ и глубинный смысл немислимы один другого. Смысл символа нельзя расшифровать простым логическим рассуждением, он не существует в качестве некой рациональной формулы, которую можно вложить в образ. Символ всегда многозначен, смысл его неисчерпаем и служит он (в литературной теории символизма) познанию мировой совокупности, полноты космического «универсума»: передает на сокровенном языке намеки и внушения, нечто невыразимое «грубыми», «обыденными» словами. «Речь не о том, о чем говорят слова», по определению Г. Гуковского. Например, в поэзии А.А. Блока знаком-символом мог становиться любой реальный факт, если он получал расширительное и «таинственное» толкование: это и явления природы — зори, туманы, закат, ночь; и явления бытовые — пожары, встречи, ресторанный публикант; исторические — скифское нашествие, Куликовская битва, крушение цивилизаций; библейские образы апокалипсиса, Христос, белые розы и др.

Символизм — возник в России в начале 90-х годов XIX века. В основе его лежат философские Ницше и Шопенгауэра, преломленные через учение Вл. Соловьева о «душе мира». Традиционному способу познания мира сайты противопоставляли идею создания миров в процессе творчества. Именно искусство, по их мнению, способно зафиксировать высшую реальность, являющуюся художнику в момент вдохновения. Поэтому творчество, в понимании символистов — созерцание «тайных смыслов» доступное только поэту-творцу. Ценность поэтической речи в недосказанности, сокрытии смысла сказанного. Как видно из самого названия направления, основная роль отводится символу — главному средству, способному передать увиденный, «уловленный» тайный смысл происходящего. Символ и становится центральной эстетической категорией нового литературного течения. Среди символистов традиционно принято различать «старших» символистов и «младших». Среди «старших» символистов наиболее

известны К.Бальмонт, В.Брюсов, Ф.Сологуб. Эти поэты заявили о себе и о новом литературном направлении в 90-е годы XIX века. «Младшие» символисты А. Белый, Л. Блок, Вяч. Иванов пришли в литературу в начале 1900-х годов. «Старшие» символисты отрицали окружающую действительность, противопоставляли реальности мечту и творчество. «Младшие» считали, что в реальной действительности «старый мир», изживший себя, погибнет, а грядущий «новый мир» будет построен на основе высокой духовности и культуры.

Система образов — художественные образы не копируют жизнь, ведь литература не требует, чтобы художественные произведения принимали за действительность. Подробности художественного изображения могут быть фантастическими (например, в гротеске), потому что создаются творческим воображением. Художник или писатель мыслят образами и создают с помощью фантазии «живых» персонажей: мысленно ставят их в различные жизненные ситуации, сталкивают с другими персонажами... Все это позволяет глубже раскрыть характеры. Так воображение писателя создает новый, вымышленный мир. Чтобы сделать вымышленный мир общедоступным, писатель вынужден воссоздать его с помощью разнообразных изобразительных средств: пейзажа, обстановки, переживаний и высказываний героев и т.п. Все это он может создать с помощью слона. Но словесные образы не наглядны (в отличие от живописных), они возникают в воображении читателя, только если слово ассоциативно связывается у него с определенными представлениями. Поэтому писатель работает не с одним художественным образом, а сразу с несколькими взаимосвязанными образами (системой), созданными с единой целью, воплощающими единое идейное содержание.

Сравнение — в стилистике и поэтике одни из способов косвенной характеристики явления. Сравнение предполагает уподобление одного предмета другому, в результате чего выявляется некий признак, который можно и не называть «соловьем залетным юность пролетела» (А.В. Кольцов),

«горечь едкая, как горечь полыни» (И.С. Тургенев). В литературном творчестве сравнение — проявление акта типизации, направленного на создание объемного и оного художественного образа. Одни сравнения выполняют преимущественно изобразительную функцию, другие вносят эмоциональный колорит, третьи совмещают начала, выступая подчас в качестве одного из проявлений фантазии автора: «Мой кот, как радиоприемник, зеленым глазом ловит мир» (А. Вознесенский).

Сюжет — последовательность событий в произведении. Поступки персонажей художественного произведения, составляющие сюжет, разные— это действия, высказывания, переживания и раздумья героев. В сюжете наиболее явно раскрывается характер героя. Важно понимать, что поступки персонажей раскрывают и авторское отношение к персонажу. Ведь это именно автор заставляет героя поступать так или иначе, чтобы вызвать у читателя оценку поступка. Заставляя вымышленного Грушницкого накануне дуэли с Печориным совершить подлость, Лермонтов вызывает у читателя неприязнь к Грушницкому и предлагает нам принять сторону Печорина, застрелившего старого приятеля на дуэли. Сюжет движется и развивается за счет возникновения и разрешения разнообразных конфликтов между персонажами произведения.

Тема — термин «тема» часто употребляют в двух значениях: первое— жизненный материал, выбранный писателем для изображения, т. е. события, факты, взаимоотношения и имя героев, которые писатель выбрал для отображения и осмысления. Темы могут быть весьма обобщенными: «тема одиночества», «тема памяти», «тема предназначения человека»; могут быть конкретно-историческими, связанными с определенными событиями: «тема революции», «тема Великой Отечественной войны»; могут быть связанными с какими-то социальными понятиями: «тема униженных и оскорбленных», «крестьянская тема», «тема чиновничества» и др.; с этой точки зрения темой повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» является освободительная борьба украинского народа, тема родины. Второе возможное значение термина

«тема» — основная проблема, поставленная в произведении: что автор считает главным, а что второстепенным в реальной действительности и какие вопросы пытается обсудить с читателем. Если рассматривать «Тараса Бульбы» с этой точки зрения, то основной темой повести можно считать тему товарищества. В некоторых произведениях писатели сами подчёркивают проблемный характер и мы, вынося её в заглавие произведения: «Горе от ума» Грибоедова, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского.

Понимание темы может быть достигнуто только путем целостного анализа литературного произведения. Объемные литературные произведения не позволяют однозначно определить одну тему, чаще всего — их несколько. Определяя тему, необходимо задать себе вопрос «о чём этот роман (рассказ, поэма, пьеса)?» и попробовать ответить на него кратко. Например, определяем тему романа Л.Н.Толстого «Война и мир». Ответим несколькими способами: очень коротко, определив исторический аспект — о войне 1812 года. Это будет правильный ответ, но исчерпает ли он всю тематику романа?! Конечно нет. Попробуем определить тему «Войны и мира» с точки зрения основных общественных проблем: об истинном и ложном патриотизме, об истинном и ложном величии, об истинных и ложных красоте, любви, вере, добре и зле, героизме. Видимо, окончательный ответ можно сформулировать кратко — «об истинном и ложном в жизни человечества». И этот ответ тоже будет верным. Правильно определенная тема произведения поможет вам выделить проблемы, которые автор ставит перед читателем, и проанализировать идейный смысл романа.

Тип — когда мы говорим о характере персонажа, то работаем с психологическими понятиями, т. е. рассматриваем частный случай. В характере может быть подчеркнуто то, что хочет видеть художник в герое своего произведения. Но, собрав все элементы, которые характеризуют героя, мы постепенно начинаем понимать, что это определенный тип человеческого

поведения вообще, за которым стоят определенные условия жизни и определенные требования. В русской литературе традиционно выделяют несколько устоявшихся типов: «лишний человек», «маленький человек», «новые люди», «самодур», «униженные и оскорбленные» и др.

Задумайтесь над тезисом Н.Г. Чернышевского: «прекрасно нарисовать лицо и нарисовать прекрасное лицо — не одно и то же». Чтобы сделать воображаемый мир персонажей доступным читателю, художник должен воссоздавать его с помощью разнообразных изобразительно-выразительных средств, используя, различные приемы. Только тогда художественные образы, «оживут» в вашем сознании.

Футуризм — наряду с акмеизмом в России начала XX века появилось еще одно литературное течение, в манифесте которого звучал призыв разорвать с традиционной, культурой, пересмотреть значимость художественного наследия: «Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и, проч. и проч. с парохода современности». Название «футуризм» происходит от латинского *futurum* – будущее. Футуристы объявили себя противниками существующего буржуазного общества, стремились осознать и предвосхитить в своём искусстве грядущий мировой переворот.

Футуристы выступали за разрушения устоявшихся литературных жанров, намеренно обращались к «сниженной, площадной» лексике, призывали создавать новый язык, не ограничивающий словотворчество. Футуристическое искусство на первый план выдвигало совершенствование и обновление формы произведения, а содержание либо отходило на второй план, либо признавалось незначимым. Русский футуризм стал самобытным художественным движением и был связан с четырьмя основными группами: «Гилея» (кубофутуристы В.В. Хлебников, В.В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк и др.), «Центрифуга» (Н.Н. Асеев, П.Л. Пастернак и др.), «Ассоциация эгофутуристов» (И. Северянин и др.), «Мезонин поэзии» (Р. Ивнев, В.Г. Шершеневич и др.).

Художественный метод — это принцип отбора явлений действительности, особенности их оценки и своеобразие художественного воплощения. Точно представить себе содержание того или иного метода мы сможем только рассмотрев общие исторические тенденции развития искусства. И различные периоды развития истории литературы мы можем наблюдать, что различные писатели или поэты руководствуются одними и теми же принципами осмысления и изображения действительности, Метод - прежде всего категория содержания, а не формы. Например, в русской литературе конца XIX начала XX века мы видим, близость эстетических концепций объединяет творчество К. Бальмонта, В. Брюсова и А. Блока, с одной стороны, с другой стороны — в рамках одного и того же метода работают Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, А.П. Чехов. И в этом случае мы уже можем говорить о **литературных направлениях**. Направления в самых разнообразных формах соотношения будут проявляться в любом методе. Представьте себе, что и Л. Толстой, и М. Горький - реалисты. Но только определив, к какому направлению принадлежит творчество того или другого писателя, мы сможем понять различия в особенностях их художественных систем.

рами» названы жандармы, носившие форму сине-голубого цвета).

Художественная форма произведения — те приемы и способы, при помощи которых автор доносит до сознания читателей проблематику, идею, тему своего произведения, т.е. содержание. Образная форма — единственная форма существования содержания. Форма включает разные по природе компоненты: композицию произведения, изобразительные детали, речевой строй произведения.

Экспозиция — исходная часть сюжета литературного произведения. Некая ситуация, которая непосредственно предшествует завязке, началу основного действия, конфликта. В экспозиции даются предварительные поясняющие сведения о героях, их взаимоотношениях. Сама по себе экспозиция не вызывает конфликта, но она во многом предопределяет

характер развития событий. Место экспозиции в произведении определяется художественным замыслом автора. Она может быть прямой, т.е. непосредственно предшествовать завязке (например, в начале комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»). А может быть и обратной, т.е. располагаться в конце повествования (например, в детективной или приключенческой литературе — заключительная глава повести В.К. Каверина «Два капитана»).

Эпилог — в античной драме хор (или актер) специально обращался к зрителям, объясняя им идею пьесы, авторский замысел после того, как основное действие закончилось. Такое обращение называлось словом «эпилог», что в переводе с греческого буквально значит — послесловие. В современной литературе эпилогом называют изображенных событий и дальнейших судеб героев после завершения — развязки основного конфликта произведения. «Дальнейшие судьбы» призваны оттенить определяющее начало в характерах героев, уточнить итоги, последствия основного конфликта. Примечательно, что все основные романы Ф.М. Достоевского и «Преступление и наказание», и «Братья Карамазовы», и «Идиот», и «Бесы», и «Подросток», завершаются эпилогом. Эпилоги характерны для творчества писателей, которые пытаются не просто художественно воспроизвести действительность, а стремятся утвердить «общую идею»

Эпитет — в переводе с греческого «приложение», «прибавление». Одно из существенных понятий в стилистике и поэтике. Образное определение предмета или явления, выраженное преимущественно прилагательным. Не каждое определение предмета становится эпитетом, эпитет обладает особой художественной выразительностью, определяющей субъективное отношение писателя или поэта к определяемому предмету или явлению: «парус одинокий» у Лермонтова, «минуты роковые» у Тютчева, «зеленый шум» у Некрасова и др. В народно-поэтическом творчестве используются главным образом так называемые постоянные эпитеты, которые обнаруживают связь с

мифологическими представлениями: «мать сыра земля», «ковер-самолет», «красна девица».

Эпифора — повторение в конце отрезка речи одного и того же слова (формы слова). Фигура повторения, противоположная анафоре, в стихосложении дает редкую «тавтологическую» рифму: «За что ж вы Ваньку-то Морозова? // Ведь он ни в чем не виноват!// Она сама его морочила, // А он совсем не виноват. (Б. Окуджава).

Заключение

Современная методическая литература изобилует советами, как анализировать литературное произведение, предлагаются свои методы и приемы, подходы к решению непростых педагогических задач. Данное учебно-методическое пособие не ставило своей задачей удивлять инновационными решениями. Главное: донести до учащихся и студентов элементарные знания и понятия об анализе литературного произведения, познакомить с основными теоретико-литературными понятиями, без которых невозможно понять литературный процесс, войти в ритм системы образования. Данный ритм, как сердечный пульс, можно прощупать только на конкретном уроке, на конкретном жизненном материале, что и попытались осуществить при написании учебно-методического пособия.

Был осуществлен анализ литературных произведений разнопланово. Здесь и анализ лирического стихотворения, и прозаического произведения. Исследование фрагмента произведения на уроках словесности уже более полувека успешно осуществляется учителями русского языка и литературы. В учебно-воспитательном процессе, безусловно, свои особенности реализации методических задач. В данном учебно-методическом пособии учитывались эти особенности учебно-воспитательного процесса, связанные с непростой этико-эстетической ситуацией сегодняшнего дня, поэтому и были представлены базовые знания, известные современной литературоведческой науке. Без этих знаний невозможно построить фундамент, с помощью которого может начаться восхождение по ступеням познания литературного произведения. Ведь литературное произведение важно не само по себе, но теми смыслами, которое в себя заключает. Поэтому восхождение по ступеням есть восхождение от смысла к смыслу.

В то же время анализ литературного произведения представляет собой не только литературоведческую работу с текстом, но глубокое и всестороннее вовлечение духовного мира обучающихся в систему

нравственных координат. Слово, как сакральная сущность, производит переворот в сознании ищущего и познающего ученика. В учебно-методическом пособии мы приглашаем к разговору не просто об анализе литературного произведения, но к осмыслению собственных жизненных установок, совершению умственного и духовного прорыва. Это возможно, когда происходит скрупулезная работа с деталями словесного произведения. Задача анализа заключена не только в узнавании авторского замысла, но и в способности преподавателя и ученика преобразить реальность, созданную автором произведения. Именно этого и добивался автор учебно-методического пособия, предлагая учителю и ученику стать частью образовательного процесса, процесса становления личности.

Еще Дм. Лихачев отмечал, что задача русской словесности – освобождение личности, формирование человека, осознающего свою связь с тайнами мироздания, прикоснуться к которым можно с помощью слова, обладающего божественными функциями.

Наше вхождение в мир тесно связано со словом, поэтому, разбирая произведение, проникая в глубины слова, несем ответственность за каждое сказанное суждение. Одна из главных целей анализа литературного произведения заключается в том, чтобы ни в коем случае не навредить духовному миру учащегося. Мы строим здание, в котором, если будут неправильно поставлены несущие балки, то рухнут не просто стены, но души юношей и девушек. Любой анализ произведения строится на доверии преподавателя и ученика. Без педагогического взаимодействия невозможен путь познания. Анализируя, мы совершаем нравственный и духовный выбор. Буквы текста становятся частью нашего бытия, и наоборот.

Изложенный в учебно-методическом пособии информационно-научный материал отнюдь не догма, а руководство к творческому действию, как учителя-словесника, так и его воспитанников.

Литература:

1. Бах Р. Чайка Джонатан Ливингстон. Иллюзии: роман, (пер. с англ.) – К.: София, 2001. – 224с.
2. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974,
3. Горшков А.И. «Русская словесность», М., «Просвещение», 2005
4. Горький М. Старуха Изергиль. – ПСС, в 25 т. – М.: Наука, 1968. – с.95-96.
5. Коэльо П. Алхимик.: роман, (пер. с порт.) – К.: София, 2001.- М.: ИД «Гелиос», 2001. – 224с.
6. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. – Л.: Просвещение, 1980
7. Лотман. Ю.М. «Об искусстве» «Искусство – СПб», 1998.
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М.: 1937. – 992 с.
9. РЯИЛ, 1990, № 8, с.54
10. Петровская Е.В. «Художественная литература и жизненная реальность», М., «Просвещение», 1981
11. Сент-Экзюпери «Маленький принц». Ночной полет. Планета людей. пер.с фр./Вступ. статья Е. Петровой, Т. Ошаровой. - Казань: татар. кн.изд-во, 1987 - с.30-78.
12. Францова Н.В., Доронина Т.В., Генералова Н.С. Литература: Анализ эпизода: Анализ стихотворения: Учебно-методическое пособие. – М.: Издательство «Экзамен», 2005.
13. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Космическая символика. СПб.: «Академический проект», 2003.
14. Ходасевич. В.Ф. Колблемый треножник: Избранное. М.: Сов. Писатель, 1991.
15. Цветаева, М.И. Проза «Живое о живом». - Кишинёв. «Лумина», 1986.
16. Чуковский К.И. Соч. в 2-х т. Т.2. Критические рассказы. Александр Блок как человек и поэт.//М. Изд. Правда. 1990
17. Эткинд, Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века – СПб.: Максима, 1997.
18. 15 встреч в Останкино: сб. – М.: Политиздат, 1989. – с.68,129,134, 213.