1. **Литературоведение как наука о художественной литературе.**

**Литературоведени**е – наука о худож. Лит., ее происхожд., сущности и развитии. Это обширная дисциплина, вкл. Первый пример - «Поэтика» Аристотеля. В России в середине *19 века* *возникновение науки литературоведения*. Она открылась циклом статей Белинского о творчестве Пушкина. Белинский также изучал проблемы историзма, реализма и народности. Затем Чернышевский и Добролюбов, их уже интересовали отдельные вопросы литературоведения. Три основных раздела, кот. Связаны между собой и имеют свой конкретный предмет изучения, свою программу, методику преподавания:

**-** **теория литературы** (иссслед. природу словесного тв-ва, разраб. и системат. законы, общие понятия худ. лит. изуч. стуктур. худ. про-ий, а так же развит. лит., т.е. ее сущест-ие в историч. измер. теор. лит. вырабат категор, кот помог нам анализ конкретн произ-ия.

- **история литературы** (изучает путь развития лит-ры, особенности эпохи, своеобразие национальных литератур, история возникновения и развития лит-х течений, методов и стилей разных народов, изучение тв-ва отдельных писателей в литературном процессе, пытается установить в чем заключается специфика опред течения). История литературы делится по времени, по направлениям, по месту.

- **литературная критика** (задача - всесторонний анализ тех или иных литературных явлений и оценка их идейно-художественной значимости для современности, Оценивает только современную литературу). (исследует процесс литературного развития и определяет место и значение в этом процессе различных литературных явлений).

**Текстология** – вспомог дисц, установл авторва лит произв, установл оконч варианта лит текста.

**Библиография** – составл указат литератведч работ, посв какой-то теме или проблеме

**Стиховедение** – разд поэтики изуч св-ва стихотв речи и принц ее анализа. Основн деят – Тредиаковский, ломоносов.

1. **Идейное содержание литературных произведений.**

**Идея (гр. – понятие, представление) –** это мысль, общее понятие о предмете или явлении, это первообраз, авторское отношение к изображаемому и его видение прекрасного или трагического начал в жизни общества и в человеческом мире. Для Г.Н. Поспелова идея становится единством всех сторон содержания. В обобщенном плане идея представляет собою сумму: **тематика + проблематика + эмоциональная оценка = идея**.

Идейно – эмоциональная направленность произведения происходит тогда, когда автор изображает характеры в их активном проявлении.

**Идея** литературного произведения **может быть исторически и эстетически правдивой или ложной**. Ложная идея послужила причиной уничтожения второго тома «Мертвых душ», где идеализировались помещики. Исторически правдивая идея гоголевского романа – поэмы высвечивает свинцовые мерзости северных владык, которые представлены в первой части этого произведения.

Идея зарождается в опыте литератора и подсказывается ему жизнью, заставляет задуматься над вопросами: **«что» писать и «для чего» писать**. Не следует заблуждаться в том, что творческий процесс протекает в механической последовательности: первоначально «**что**» писать, затем «**как**» писать и, наконец, «**для чего**» писать. Процесс этот очень сложный, одни пляшут от идеи, другие от живых картин действительности. Тема – это тот материал, который берется из жизни, но это еще замысел, руда, из которой выплавляется золото.

Сюжет знаменитого гоголевского «Ревизора» взят из жизни и литературы. Некий Свиньин в Молдавии поправил свое состояние, выдав себя за ревизора; украинский писатель Г. Квитко – Основьяненко пишет комедию «Приезжий из столицы». В обоих случаях, о которых знал автор «Ревизора», наблюдается **модель самозванства**: в одном примере, конкретное лицо, в другом – литературный персонаж представляют себя проверяющими. Гениальность Гоголя состояла в том, что его, Хлестакова, **принимают** за ревизора. Впрочем, Гоголь постоянно напоминал, что тему ему «подарили», демонстрируя тем самым комплекс неуверенности в своей гениальности. Такими ложными заявлениями он приблизил свое имя к имени авторитетного писателя, думая, что это дает ему литературное бессмертие.

Идея выплавляется художником из жизненного материала, это не просто мотив, не рассуждение по поводу него. Идея художественного произведения, его тема – это носители не только мысли, но и всех ресурсов писательской души.

Идея произведения не формируется в готовом виде. Надо искать ее там, где, казалось, ее нет, она может скрываться в глубинах художественной ткани. Из слияния опыта писателя и опыта читателя рождается тот эффект, который заключен в потенциале литературного текста. Это процесс не только слияния опыта читателя и писателя, но еще и внутренний спор, внутренняя полемика читателя с логикой, смыслом идеи, которую писатель стремился воплотить в своей творческой практике.

**Идея – ошибка, Идея – вопрос, Идея – решение вопроса.** Когда происходит расхождение в авторской объективности, тогда возникает **Идея – ошибка**. Так, в «Ревизоре» она связана с намеком на то, что вот приедет настоящий ревизор и все станет на место.

Встречаются случаи, когда читатель не спорит с писателем, но вместе с тем, будучи согласен с ним, идет дальше в понимании смысла произведения. Это называется **Идея – вопрос**. Так, идея «Бориса Годунова» это Идея – вопрос, это трагический конфликт между самодержавием и народом. Наконец, есть **Идея – решение проблемы**. В данном случае, как и во всех остальных, следует иметь в виду, что Идея – ошибка, Идея – вопрос и Идея – ответ могут быть правомерными в определенных исторических условиях. Природа реализма, как художественного метода, предполагает сущность конфликта и требует от него известного понимания путей его решения. Сама идея должна осмысливаться как категория историческая, самым органическим способом выражающая пафос актуальности. Большой художник является властителем дум своего времени.

**Идея – категория эстетическая**. Отсюда следуют спорные вопросы о ее злободневности. Считалось, что если художник не идет в ногу со временем, то он останется незамеченным. Даже И. Бунин завидовал писателям – современникам, которые были на тот час властителями человеческих дум, но прошла пора и бунинское общечеловеческое начало опрокинуло ложных кумиров своей эпохи. Идея произведения – это категория эстетическая, хотя эстетическое начало зачастую недооценивается современниками. Вопрос об эстетической значимости и конкретно – исторического отражения, проявляющихся в идеи, уточняется и выравнивается не только критиками, но и умным временем.

**Главная и побочная идеи.** Главная идея произведения имеет образный характер, выражает внутренний смысл всего произведения. Побочные (частные) идеи вытекают из главной, конкретизируют и дополняют ее.

1. **Тема и тематика литературных произведений.**

**Тема** (гр. – нечто, положенное в основу) **обозначает главную мысль литературного произведения и его предмет познания.** Тема характеризует те явления действительности, которые отражены в данном произведении.

Г.Н. Поспелов выделил **три признака темы**.

**Первый показатель темы** – изображаемое имеет отношение к жизни человека, природы, животного и растительного миров, что указывает на тематическое многообразие художественной литературы (социальная, философская, пейзажная, любовная, историческая).

**Второй аспект темы** связан с раскрытием граней социальных характеров в их внешних и духовных демонстрациях. Проще говоря, характерологический момент активно проявляется в теме и организует ее.

**Третий признак темы** связан с изображением национального колорита, который окружает героев литературного произведения.

Тема формулируется не сама по себе, а перекликается с тематикой. **Тематика** - совокупность тем произведения. Вечные темы (хаос, космос, движение, неподвижность, свет, тьма), культурно-исторические явления (особенности жизни той или иной страны и народа), авторское самосознание (самораскрытие автора). Тематика даёт целостность.

Тематика и худ. метод:

-Религиозный символизм (житие)

-Барокко (пестрота мира, memento mori)

-Классицизм (тема борьбы добра и зла)

-Сентиментализм (тема любви представителей различных сословий)

-Романтизм (показ уникального человека в необычных обстоятельствах)

-Реализм (социальная тематика)

-Натурализм (тема физиологического начала человека)

Жанр контролирует тематику.

**Сквозные литературные темы**. Они зарождаются в одной эпохе, затем лейтмотивно развиваются и в этой же эпохе завершают свою эстетическую функцию. Так, в литературе XIX века выделяется тема маленького человека. Понятие «маленький человек» не имеет отношения к нищим, крестьянам, рабочим. Этот тематический тип сформировался в чиновничьей среде, в обществе разночинцев. Тема маленького человека представлена в историко – эволюционном развитии: личность подавленная – бунт – расчеловечивание.

- У Пушкина звучит призыв к любви и сочувствию, впрочем, герой может нарушать «запрет», но это еще не «бунт» («Повести Белкина»).

- У Гоголя – любовь + бунт в фантастической форме («Шинель»).

- У Достоевского – любовь + герой поднимается до критики Гоголя, который не понимает «маленького человека» («Бедные люди»).

- У Чехова – любовь + расчеловечивание личности и закрытие темы «маленького человека» («Смерть чиновника»).

В XIX веке сквозной называют и тему лишнего человека - открыл лорд Байрон, а цикличность ее обозначил Н.Добролюбов. Сам термин позаимствован из тургеневского «Дневника лишнего человека».

«Наполеоновская тема» функционирует только в польской, русской и французской литературах. Писатели соседних культур не видят в этой личности демонического начала. Относительно «Кутузовской темы», то она абсолютно нулевая в истории мировой литературы, которая не любит победителей. Эта тема относится к локально – национальным явлениям.

Обращают на себя внимание сквозные темы, функционирующие в литературах многих веков, например, донжуановская тема. Эту группу составляют «вечные» литературные темы.

В литературе XX века выделяются: тема трагедии человеческого одиночества, темы новых профессий (авиация…), террора, наркомании, серийных убийц. Одной из ведущих в западноевропейской литературе XX века была тема «**потерянного поколения**». Ее предпосылкой становится Первая мировая война (1914 - 1918). Со школьной скамьи в окопы войны были брошены юноши, которые вышли из войны разочарованными и стали прожигать свою жизнь.

1. Особенности хронотопа в художественной литературе.

Пространство и время – способы сущ-я материи. Пространство – форма существования материальных объектов. Время – форма последовательной явлений или состояний материи.

Св-ва пространства и времени: объективный характер, неотделимы и связаны с материей, связаны с движением материи, с движением друг друга, непрерывность, длительность (протяженность), необратимость, неповторимость.

**Хронотоп** (дословно «время-пространство») — единство пространств, и временных параметров, направленное на выражение опр. (культурного, худож.) смысла. Хронотоп заключает в себе пространство и время художественного произведения. Впервые термин «X.» (возник как термин в 20 веке) был использован в психологии Ухтомским. Широкое распространение в лит-ведении, а затем в эстетике получил благодаря трудам Бахтина «Форма времени и хронотопа в романе»: жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен. Хронотоп по Бахтину: существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений. Изучает романное время. Выделяет 2 концепции времени: циклическую (Библия: атемпоральность утрата категории времени, Апокалипсис: «Времени уже не будет») и линейную.

**Структура хронотопа**:

1) Идиллическое время – детство, время в отчем доме (Притча о блудном сыне, Сон Обломова, восп-я Катерины - Гроза)

2) Авантюрное время – время испытаний на чужбине (Арап Петра Великого)

3) Мистерийное время – время схождения в преисподнюю ( «Божественная комедия» Данте, Хождение по мукам)

Если время близко к пространству (описание, отступление, время вспять), то меняются временные хар-ки, так и прост-во способно уподобл времени (дорога приключений) исчезают простран-ые хар-ки.

**Объект изображения** – человек, его движение, его динамические хар-ки, т.е. движение героя в пространстве и во времени посредством хронотопа ( динамич хар-ка Пьера Безухова на Бородинском поле).

Формы существования в произведении мира – Время и Пространство.

1) В литературе они условны. Литература – свобода обращения с Вр. и Пр. Лессинг: «невещественность образов» - возможность мгновенных пространственных перемещений.

2) Возможна одновременность (Гомер – мир людей и мир богов), предшествование (воспоминание – Одиссей рассказывает Алкиною о своих странствиях).

3) дискретность (прерывность). Изображ-ся не весь поток времени, но фрагменты. средство динамизации в развитии сюжета и психологизма.

4) фрагментарность пространства. При перемещениях не нужно описание промежуточного Пр-ва – оно достраивается в воображении.

**Хронотоп:**

**Обобщенный**: басни, утопии, легенды, сказки, фантастика («И дольше века длится день», бал у сатаны в «М и М»)

**Конкретный:** 1) линейно-хронологический – точное время связано с событием (истор поэмы, повести, рассказы, эпопеи); 2) циклический – указание времени суток и года (идиллический хронотоп, пейзаж «Обломов»).

Хронтоп в лирике: **Пр-во может отсутствовать** («Я вас любил»), м.б. иносказательным («Пророк» Пушк.), может присутствовать – русский пейзаж в «Родине» Лермонтова. М.б. романтическая оппозиция (бальная зала – «царство дивное» из «Как часто, пёстрою толпою окружён…»). М.б. взаимодействие временных пластов. Время как предмет рефлексии, философский лейтмотив (бренная жизнь vs вечность). Способность изображать предметный мир.

**Драма**: ориентация на театр (постановку). Условность, но приверженность к замкнутым в Пр-ве и Времени картинам.

**Эпос**: фигура повествователя (посредник). Фрагментарность Вр. и Пр. Переходы из одного времени в другое. Пространств. перемещения. Повествование может сжиматься, растягиваться, останавливаться (описания, рассуждения – «бессобытийное время»). Подробно – миг, пропущены – года. Время м.б. абстрактным и конкретным (четко определено), как и Пространство ( абстр. – «везде», место не влияет на поведение персонажа, не зад. эмоц тон; конкр. – привязанность к опред.топографич. реалиям). Пр-во м.б. всеобщим. Место действия м.б. вымышлено/не названо. Создание образа Пр-ва, имеющего реальный аналог: русская провинция – детальное описание при отсутствии топографич. конкретности («Деревня, где скучал Евгений…», города Чехова).

**Хронотоп в методах**: **Религиозный символизм**. Время: 1) божественное создание – вечное, небесное; 2) земное – конечное, приходящее. Пространство: 1) божественное, небесное - сакральное, бесконечное; 2) земное – конечное, уничтоженное; 3) адское, подземное. В древней литре. Время тяготело к компактности сюжета. Авторы разграничивали изображение времени и пространства. -> линейное изображение (у Гомера нет массовых сцен, лишь отд-е изобр эпизодов, т.е нет временной перспективы - закон несовместимости времени и сюжета. В Средние века. Время объективно (закон цельности изображения, рассказ о событии от начала до конца). Обширности времени требовало компактность прост-ва, т.е. его сокращения. *Линейно-финалистическая концепция* – рождение-смерть-погибель или спасение. **Возрождение**: линейная концепция. Атемпоральность также в пасторали, идиллии, утопии, идея «Золотого века» (мифопоэтическая концепция). **Барокко**. Усиливается земной аспект, больше внимания уделяется пространству(«Житие Пр. Аввакума» - зарождение нов концепций, в прошлое из настоящего). Как только настоящее стало ценным – развитие театра. Светские методы. В хронотопе только земное начало. Литра нового времени. Ориентирован на вымысел. Внеш т.з – автор вездесущ –действует по своему усмотрению, хозяин над временем. Моделирование времени автором. **Характерные черты хронотопа в литературе 20 века**: 1. Абстрактное пространство вместо конкретного имеющее символ, значение. 2. Неопределенно место и время действия. 3. Память персонажа как внутренние пространство развернутых событий. Структура пространства строится на оппозиции: верх-низ, небо-земля, земля- подземное царство, север- юг, лево- право и др. Структура времени: день-ночь, весна осень, свет-мрак и др.

**Аспекты изучения хронотопа**:

- историко-географический: время действия, маршруты передвижения героев (Лотман о «ЕО»)

- художественно-поэтический: помогает раскрыть идею, композицию, особенности сюжета, жанра. Х. как элемент поэтики.

1. **Деление литературы на роды и виды.**

Один из наиболее ранних опытов группировки произведений литературы по родам был осуществлён в античности, о чём свидетельствуют трактаты Платона и Аристотеля. Классификация родов осуществлялась в соответствии с типом отношения автора к высказываемому.

Каждый из родов литературы обладает особым, только ему присущим комплексом свойств. **Эпос** (**от греч. epos — слово, повествование, рассказ**) — род литературы, для которого характерно изображение действительности в объективно повествовательной форме. Как правило, время изображаемого действия и время повествования о нем не совпадают — это одно из наиболее важных отличий от других родов литературы. *Способы изложения* — повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления. Авторское описание событий, развертывающихся в пространстве и во времени, повествование о различных явлениях жизни, людях, их судьбах, характерах, поступках и т. д. отличается спокойно-созерцательным, отстранённым отношением к изображаемому. Эпический текст похож на некий сплав повествовательной речи и высказываний персонажей. У него неограниченный объём (от короткого рассказа до многотомных циклов (например, "Человеческая комедия" Оноре де Бальзака объединяет 98 романов и новелл) — это позволяет «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. У эпоса, по сравнению с другими родами литературы, самый богатый арсенал художественных средств, что позволяет с наибольшей глубиной раскрыть внутренний мир человека, показать его в развитии. Особую роль в эпических произведениях играет автор-повествователь или рассказчик. Его речь (содержание и стиль) является единственным, но очень эффективным средством создания образа этого персонажа. Несмотря на то, что иногда повествователь идеологически близок писателю, их нельзя отождествлять (например, повествователь в произведении И.С. Шмелёва «Лето Господне» и сам автор не одно и то же лицо).

**Драма** (**др.-гр. drama — действие**) — род литературы, отражающий жизнь в действиях, совершающихся в настоящем. Драматические произведения предназначены для постановки на сцене, этим определяются специфические черты драмы:

1) отсутствие повествовательно-описательного изображения;

2) «вспомогательность» авторской речи (ремарки);

3) основной текст драматического произведения представлен в виде реплик героев (монолог и диалог);

4) драма как род литературы не имеет такого многообразия художественно-изобразительных средств, как эпос: речь и поступок — основные средства создания образа героя;

5) объём текста и времени действия ограничен сценическими рамками;

6) требованиями сценического искусства продиктована и такая особенность драмы, как некое преувеличение (гиперболизация): «преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений» (Л.Н. Толстой) — иначе говоря, театральная эффектность, повышенная экспрессивность; зритель пьесы ощущает условность происходящего, о чём очень хорошо сказал А.С. Пушкин: «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие… читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc».

**Лирика** (**др.-гр. lyra — музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи**) — род литературы, выдвигающий на первый план субъективное изображение действительности: единичные состояния человеческого сознания, мысли, чувства, впечатления автора. В лирике создается образ-переживание, если в ней иногда и присутствует событийный ряд, то он очерчен весьма скупо. Важнейшим свойством лирики является способность передавать единичное (чувство, состояние) как всеобщее: «Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» (Л.Я. Гинзбург). Лирика является способом художественного осмысления событий не только внутреннего мира человека, но и внешнего: быта и природы, истории и современности, планетарной жизни, вселенной, мироздания. Характерные особенности лирических произведений: стихотворная форма, ритм, отсутствие сюжета, небольшой размер («как можно короче и как можно полнее»), повышенная экспрессивность, наличие лирического героя, от лица которого и выражается переживание (следует иметь в виду, что автора нельзя отождествлять с лирическим героем).

**Литературные виды** выделяются в пределах\_*литературного рода*. **Выделяются эпические** литературные виды (*роман, повесть, рассказ*), ***лирические***(*стихотворение***), лироэпические** (*поэма, баллада*), **драматургические** (*трагедия, драма, комедия*).Литературные виды отличаются друг от друга по различным критериям – объём, количество сюжетных линийи героев, содержание, функция. Один вид в разные периоды  истории литературы может представать в видеразных *жанров* – напр., психологический роман, философский роман, социальный роман, плутовской роман,детективный роман. Начало теоретическому разделению произведений на литературные виды положил*Аристотель* в трактате «Поэтика», работа была продолжена в Новое время Г. *Лессингом*, Н. *Буало*.

1. **Образ как содержательная форма художественной литературы**.

**Художественный образ** – это единство отражения и творчества, а также восприятия, в которых выражается специфическая роль субъекта художественной деятельности и восприятия. Художественный образ – это всеобщая категория художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством. Он также играет роль пограничной линии, «стыкующей» реальный мир и мир искусства. Именно благодаря образу художественное сознание наполняется мыслями, чувствами, переживаниями реальной жизни, бытия. обобщенное **художественное** отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления.

Образы всегда воспроизводят жизнь в ее отдель­ных явлениях и в том единстве и взаимопроникновении их общих и индивидуальных черт, какое суще­ствует в явлениях самой действительности.

А.А. Потебня в работе «Мысль и язык» рассматривал образ как *воспроизведенное* представление – в качестве некой чувственно воспринимаемой данности. Именно это значение слова «образ» является насущным для теории искусства. В художественном образе запечатлены или выражены наиболее существенные особенности искусства в целом.

**Цель образа в искусстве** – отражать в специфической форме объективную действительность. Любой образ объективен по своему источнику – отражаемому объекту и субъективен по форме своего существования.

**Самодвижение художественного образа.** У художественного образа есть своя логика, он развивается по своим внутренним законам, и нарушать их нельзя. Художник дает направление «полету» художественного образа, выводит его на орбиту, но с этого момента он не может ничего изменить, не совершая насилия над художественной правдой. Художественный образ живет своей жизнью, организует, подминает под себя художественное пространство в потоке художественного процесса. Жизненный материал, который лежит в основе произведения, ведет за собой, и художник на этом пути порой приходит совсем не к тому выводу, к которому он первоначально стремился. Герои и героини художественных произведений ведут себя по отношению к своим авторам, как дети по отношению к своим родителям. Они обязаны авторам жизнью, их характер в значительной мере сформирован под воздействием «родителей»-авторов, герои (особенно – в начале произведения) «слушаются», выражая определенную почтительность, но, как только их характер оформится и окрепнет, окончательно сформируется, они начинают действовать самостоятельно, по своей внутренней логике.

**Уровни художественного образа.**

Специфическая особенность художественного образа – это соединение в нем абстрактности и чувственной конкретности. Она и определяет специфику бытия художественного образа.

Наиболее абстрактный уровень художественного мышления – ***идеальный***. Такой образ присутствует и там, где происходит работа сознания с материалом искусства, и при эмоциональном переживании, и при эстетическом восприятии зрителем созданного художником художественного образа. Благодаря данному уровню происходит осознание художественной идеи.

Второй важнейший уровень художественного образа –***психический***. Это уровень художественных чувств и эмоций, благодаря которому происходит переживание образов искусства в процессе восприятия. Эмоции и чувства включены в образ потому, что они являются средствами отражения действительности. Вне переживания нет образа в любом виде искусства: изобразительном, музыкальном, искусстве слова.

Последний уровень – ***материальный***. Это слова, звуки, цвета и их сочетания, в которых образ овеществлен. Обязательным условием изучения образности в искусстве является учет всех его уровней – идеального, психологического, а также материального. Утрата образности в искусстве происходит тогда, когда учитывается лишь его преобразующая сторона, но игнорируется то, что оно является отражением действительности, отражением в художественных образах.

Весьма распространенным в эстетической науке является выделение в художественном образе следующих уровней существования: образ-замысел, образ-произведение и образ-восприятие. Такое деление осуществляется обычно в том случае, когда анализируется так называемая процессуальная сторона художественного образа. Процессуальный анализ дает возможность проследить жизнь художественного образа от первоначальных этапов его возникновения в сознании художника до восприятия зрителем, читателем, слушателем.

***Образ-замысел*** как первоначальный этап становления будущего произведения искусства, безусловно, является одним из важнейших. Именно здесь в полной мере разворачиваются воображение и фантазия художника, намечающие в отдельных случаях основные контуры всего произведения. Однако существенным недостатком образа-замысла является его «феноменологический» характер, поскольку данная первоначальная стадия не предполагает «лепки» образа в материале искусства.

Не может обладать конституирующими признаками и ***образ-восприятие***, поскольку он подчинен ***образу-произведению***, обусловлен им. Определенная самостоятельность данного уровня объясняется многозначностью художественного восприятия, когда одно и то же художественное произведение получает различные варианты оценки у воспринимающих вследствие различий в подготовке и образовании, несовпадения художественных вкусов и установок на восприятие.

Важнейшим из рассматриваемых уровней является, следовательно, *образ-****произведение***. Это действительно фундаментальное понятие не только теории искусства, но и философской науки, эстетики, поскольку оно в художественной сфере образует единство духовного и материального. Важно показать, что это именно единство, но не тождество, приводящее к исчезновению критериев различия образа и произведения. В произведении искусства в большей степени, чем в образе, на передний план выступают форма, особенности творческой манеры мастера, наконец, материал того или иного вида искусства.

Можно выделить еще один срез уровневого анализа художественного образа. Иногда говорят о ***дохудожественном*** и ***собственно художественном*** уровнях восприятия. Имеется в виду, что процесс художественного восприятия начинается часто с возникновения обычного чувственного образа – уровень предметно-представимого. Затем формируется понятие – абстрактный уровень.

1. **Эпос как род литературы. Жанровая система эпоса.**

Способы выражения худож. содержания.Основа деления родов – как показать дейтвительность.

**Эпос –** (слово, повествование). Объективность. Человек и общество. Воссоздает объективную картину мира, рассказывает о событии, происшетсвии, истории, писатель как аналитик, предмет худ.исследования – дейсвительность, человеч.характеры.

**Средства изображения:** **Повествование** – рассказ о событиях от лица автора, героя, повествователя. **Описание –** последоват.перечисление св-в, признаков, кач-в, присущих людям., предметам и явл-ям. Используются: пейзаж, портрет, изображение дух. мира ч-ка, интерьер и экстерьер. Предметная изобр-ть: хар-ка действий героя в поступках, делах, жестах, о кот.повествует автор. Внутр.монолог. Несобственно прямая речь. Изображение окруж.предметов. Пейзаж. Портрет.

**Повествоатель в эпосе** – посреднк между изображаемым событием и читателем:дает оценки, замечания.

**Лирика** – (поющий под звуки лир) мысли, чувсва, переживания. Медитация, самопознание.

**Предмет изображения** – духовн.мир ч-ка.

**Признаки**: субъективность, индивидуализированность переживания, непоср-ть и эмоц-ть выражения чувств.

**Лирик** – гражданин, влюбленный, пейзажист. Высказывает: сосбвенное Я или коллективную мысль.

**Формы:** монологическая, теологическая, ролевая.

**Виды медитации:** лирика чувств(изменение души); лирика мысли(гражданская); медитативная, обращение к внешн.виду(есть адресат), описательная(портрет, пейзаж, внутр.мир), повествоательная, сюжетная, ролевая.

**Слово** несет максимальную нагрузку.

**Ритм** (держит стих) дает музык-ть, усиливает выраз-ть.

**Драма – (действие).** В основе лежит действие. Пишутся для сцены.

Диалого-монологическая форма. Нет возможности размышлять.

Драматизм – внутр.напряжение сил ч-ка.

События воспроизводятся только в наст.вр.

Единство: действие, место, время.

Сюжет: концентрический и хроникальный.

Условность, то что не соответсвует реальн.жизни.

Делятся на акты, явления.

**Вопрос №8 Система образов художественного произведения и ее элементы**

Система образов - множество художественных образов, находящихся в определенных отношениях и связях друг с другом и образующих целостное единство художественного произведения. Система образов играет важнейшую роль в воплощении темы и идеи произведения.

Существует несколько разновидностей систем образов:

**Моноцентрическая** (3 уровня) – главный герой, второстепенные герои, эпизодические герои («Гамлет»). Ведущий прием – антитеза.

**Дуоцентрическая** – 2 главных героя, второстепенные, эпизодические.

**Триоцентрическая** – 3 главных героя (Ремарк «Три товарища»).

**Квадроцентрическая –** 4 главных героя. «Три мушкетера».

**Поличентрическая** – несколько главных героев «Война и мир».

**Портретная галерея** – герои не связаны. Комедии Сумарокова.

**Системообразующие принципы:**

Принцип антитезы (добро и зло)

Разделение на социальные слои

Нравственный принцип

Религиозный принцип (важный для древней и религиозной литературы)

Политический принцип (Пугачев и Гринев)

Любовный принцип

Национальный принцип (древняя литература)

Некоторые элементы системы являются главными, то есть системообразующими: без них система не может существовать. Таковы образы главных героев произведения (например, образы Онегина, Печорина, Обломова, Раскольникова и т.д.). Существование всякой системы имеет цель. Например, образная система романа «Преступление и наказание», по признанию самого автора, служит для раскрытия главной мысли (идеи) — «Не убий». Основой построения системы образов персонажей может стать проблематика произведения. Например, центральная для поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» проблема счастья заставляет выделить в системе образов персонажей подсистемы (группы): «искатели счастья», «несчастные», «счастливые», «те, кто мешает счастью других». Персонажей эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир» можно объединить в группы, основанные на оппозиции «истинное-ложное» / «истина-ложь» в соответствии с проблематикой произведения (истинный и ложный героизм, истинный и ложный патриотизм, истинная и ложная красота, истинные и фальшивые отношения и т.д.).В системе персонажей могут быть персонажи-антиподы, персонажи-антагонисты и персонажи-«двойники». Антиподы связаны отношениями противоположности, антонимичности, они обладают противоположными чертами, но не вступают в борьбу (Ольга и Татьяна Ларины, Обломов и Штольц); антагонисты — персонажи, чьё противостояние выливается в конфликт (Е. Базаров и П. Кирсанов, Фамусов и Чацкий); «двойники» — персонажи, сходные по сюжетной роли; различают полное двойничество (провокатор и доносчик Алоизий Могарыч и Иуда) и неполное двойничество, когда герои имеют какое-то принципиальное отличие в идеологических основаниях и мотивах своих поступков (Раскольников и Лужин, Раскольников и Свидригайлов: Лужин, как и Раскольников, следует своей «теории», основанной на арифметическом расчёте, но он, в отличие от Родиона Раскольникова, не испытывает нравственных мучений и начисто лишён способности сочувствовать людям; Свидригайлов заявляет о своём сходстве с Родионом, однако на самом деле является «кривым зеркалом» Раскольникова).

**Вопрос№9 Средства эпического изображения в художественном произведении (нарратив, описание, рассуждение, высказывание персонажей)**

**Нарратив** – то же самое, что **повествование**. Повествование может вестись от 1-го или от 3-го лица. Повествование от 1-го лица чаще всего называется субъективированным, окрашено субъективным повествованием, призванным запечатлеть особенности личности рассказчика. Наиболее частая форма – повествование от 3-го лица. Повествование в узком смысле – это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении включает в себя также **описания**, т.е. воссоздания посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного. Описаниями являются также словесные изображения, периодически повторяющиеся. Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские **рассуждения**, играющие немаловажную роль у Л.н. Толстого или Т. Манна. Рассуждение – здесь нужно отметить, что оно входит в более пространную зону авторских отступлений, например, лирические (авторские отступления и их видовые группы), но это не обхватывает все. Лирические отступления – присутствует авторское «я», как некое суждение о мире во фривольной, поэтической интонации или возвышенной. В прозе Гоголя – рассуждения о птице-тройке, обращение к Руси. В Мертвых Душах – нет лирических отступлений, это так называемые рассуждения, которые могут быть общо объединены в группу «рассуждения». Р бывают как некий авторский комментарий событийной части романа или, наоборот, как некая дополнительная характеристика персонажа. Кроме этого, бывают вставные новеллы, как авторские отступления, или вставные истории (история о капитане Копейкине у Гоголя в «Мертвых Душах») – фрагменты общего текста, напрямую не связанные с событийностью самого произведения, они проясняют авторскую волю, не вписываются в логику повествования, не входят в конструкцию главного сюжета непосредственно.

В эпич. произведениях повествование подключает к себе и обволакивает высказывания действующих лиц. Худ. текст становится сплавом повествовательной речи и **высказываний персонажей**. Хализев – высказывания персонажей, прямая речь, зафиксированная литературой, которая так же обладает своей спецификой, так как формы диалогов в чем-то жизнеподобны, но построены по другим принципам. Семантика диалогового пространство складывается из многих элементов, а в литературе в основном слово, а мимика и другое – здесь включенность минимальная. Функция диалога – вобрать в себя как можно больше семантики реального диалога, но предоставляет другой ракурс понимания, преследуя авторскую цель. Это очень специфично, но очень важным образом характеризует произведение, зафиксировать человека говорящего – фиксирует литература и произведение.

**10. Лирика как род литературы. Её своеобразие и жанровые разновидности.**

**Лирика** — род литературы, выдвигающий на первый план субъективное изображение действительности: единичные состояния человеческого сознания, мысли, чувства, впечатления автора. В лирике создается образ-переживание, если в ней иногда и присутствует событийный ряд, то он очерчен весьма скупо. Важнейшим свойством лирики является *способность передавать единичное (чувство, состояние) как всеобщее*: «Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» (Л.Я. Гинзбург). Лирика является способом художественного осмысления событий не только внутреннего мира человека, но и внешнего: быта и природы, истории и современности, планетарной жизни, вселенной, мироздания. **Характерные особенности лирических произведений**: стихотворная форма, ритм, отсутствие сюжета, небольшой размер («как можно короче и как можно полнее»), повышенная экспрессивность, наличие лирического героя, от лица которого и выражается переживание (следует иметь в виду, что автора нельзя отождествлять с лирическим героем).

**Начало лирики лежит в песне, в немногих словах непосредственно выражающей настроение певца. Лирика как род литературы возникла в глубокой древности. Слово "лирика" греческого происхождения, но не имеет прямого перевода. В Древней Греции стихотворные произведения, изображающие внутренний мир чувств и переживаний, исполняли под аккомпанемент лиры, так и появилось слово "лирика".**

В отличие от эпоса и драмы, где в основе образа лежит многостороннее изображение человека, его характера в сложных взаимоотношениях с людьми, **в лирическом произведении** перед нами целостное и конкретное состояние человеческого характера.

Важнейшим персонажем лирики является **лирический герой**: именно его внутренний мир и показан в лирическом произведении, от его имени художник-лирик говорит с читателем, а мир внешний изображается в разрезе тех впечатлений, которые он производит на лирического героя.

**Лирический образ** раскрывает индивидуальный духовный мир поэта, но вместе с тем он должен быть и общественно значим, нести в себе общечеловеческое начало. Для нас важно как то, что данное переживание было прочувствовано данным поэтом в определённых обстоятельствах, так и то, что это переживание вообще могло быть испытано в данных обстоятельствах. Вот почему лирическое произведение всегда содержит вымысел.

Лирическое стихотворение в принципе – это мгновение человеческой внутренней жизни, её снимок, поэтому лирика **преимущественно пишется в настоящем времени**, в отличие от эпоса, где доминирует прошедшее время. Основным средством создания образа-переживания в лирике является слово, эмоциональная окраска речи, в котором переживание становится для нас жизненно убедительным. **Лексика , синтаксис, интонация, ритмика, звучание – вот что характеризует поэтическую речь.**

**Лирическая эмоция** – сгусток душевного опыта человека.

**Для лирики характерен разговор о прекрасном, провозглашение идеалов человеческой жизни**. В лирике может быть сатира, гротеск, но основная масса лирических стихотворений все-таки принадлежит к другой области. Принцип лирического рода: как можно короче и как можно полнее.

**Лирика принадлежит совсем к другой группе искусств, чем эпос и драматургия – не к изобразительным, а к экспрессивным.**

В эпосе и отчасти в драме мы имеем дело с изображением внутреннего мира героя как бы со стороны, **в лирике же психологизм экспрессивен, субъект высказывания и объект психологического изображения совпадают**. Вследствие этого лирика осваивает внутренний мир человека в особом ракурсе: она берет по преимуществу сферу переживания, чувства, эмоции и раскрывает ее, как правило, в статике, но зато более глубоко и живо, чем это делается в эпосе.Подвластна лирике и сфера мышления; многие лирические произведения построены на развертывании не переживания, а размышления (правда, оно всегда окрашено тем или иным чувством). Такая лирика («Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина, «Дума» Лермонтова, «Волна и дума» Тютчева и т.п.) называется **медитативной**. Но в любом случае изображенный мир лирического произведения – это прежде всего психологический мир.

Если же **предметно-изобразительные детали** появляются, то они **выполняют** все ту же **функцию психологического изображения**: либо косвенно создавая эмоциональный настрой произведения, либо становясь впечатлением лирического героя, объектом его рефлексии и т.п. Таковы, в частности, детали пейзажа.То же самое можно сказать и о встречающихся в лирических произведениях деталях портрета и мира вещей – они выполняют в лирике исключительно психологическую функцию. В лирическом произведении мы не анализируем ни сюжета, ни персонажей, ни предметных деталей вне их психологической функции, – то есть не обращаем внимания на то, что принципиально важно в эпосе. Зато в лирике принципиальную значимость приобретает анализ лирического героя.

Лирика тяготеет к **малому объему** и, как следствие, к **напряженной и сложной композиции**. В лирике чаще, чем в эпосе и драме, применяются композиционные приемы повтора, противопоставления, усиления, монтажа. Исключительную важность в композиции лирического произведения приобретает взаимодействие образов, часто создающее двуплановость и многоплановость художественного смысла. (!!!)

Стилевые доминанты лирики в области художественной речи – **это монологизм, риторичность и стихотворная форма**. Лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев построено как монолог лирического героя, поэтому нам нет необходимости выделять в нем речь повествователя (она отсутствует) или давать речевую характеристику персонажей (их тоже нет).

\*Специфика лирического рода оказывает влияние и на содержательный анализ. Имея дело с лирическим стихотворением, важно прежде всего осмыслить его пафос, уловить и определить ведущий эмоциональный настрой. Во многих случаях верное определение пафоса делает ненужным анализ остальных элементов художественного содержания, особенно идеи, которая зачастую растворяется в пафосе и не имеет самостоятельного существования: так, в стихотворении Лермонтова «Прощай, немытая Россия» достаточно определить пафос инвективы, в стихотворении Пушкина «Погасло дневное светило...» – пафос романтики, в стихотворении Блока «Я Гамлет; холодеет кровь...» – пафос трагизма.

**Жанровые разновиждности:**

4) **Ода** – хвалебная песнь. Это поэтический жанр, окончательно сформировавшийся в эпоху классицизма. В России данный термин введен В. Тредиаковским (1734 год). Теперь она уже отдаленно связана с классическими традициями. В ней происходит борьба противоречивых стилевых тенденций. Известны торжественные оды Ломоносова (развивающие метафорический стиль), анакреонтические - Сумарокова, синтетические - Державина.

5) **Песня** (песнь) – одна из форм словесно-музыкального искусства. Бывают лирические, эпические, лиро-драматические, лиро-эпические. Лирическим песням не свойственно повествование, изложение. Для них характерно идейно-эмоциональное выражение.

6) **Послание** (письмо в стихах). В русской литературе 18 века данная жанровая разновидность была чрезвычайно популярна. Послания писали Державин, Кантемир, Костров, Ломоносов, Петров, Сумароков, Тредиаковский, Фонвизин и многие другие. В первой половине 19 столетия они также были в ходу. Их пишут Батюшков, Жуковский, Пушкин, Лермонтов.

7) **Романс**. Так называется стихотворение, имеющее характер любовной песни.

8) **Идиллия** - поэтический жанр, изображение мирной добродетельной сельской жизни на фоне прекрасной природы. В переносном смысле — мирное беззаботное существование (обычно иронически).

9) **Сонет** – твердая стихотворная форма. Состоит из четырнадцати строк, которые, в свою очередь, распадаются на два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета).

11) **Стихотворение**. Именно в 19-20 веках данная структура становится одной из лирических форм.

12) **Стихотворение в прозе**

13) **Элегия** – еще один популярный жанр лирической поэзии меланхолического содержания.

14) **Эпиграмма** – короткое стихотворение лирического склада. Характеризуется большой свободой содержания.

15) **Эпитафия** (надгробная надпись).

16) **Дифирамб** – жанр античной лирики, возникший как хоровая песнь, гимн в честь бога Диониса, или Вакха, позднее – в честь других богов и героев.

18) **Баллада** – стихотворение с драматическим развитием сюжета, в основе которого лежит необыкновенная история, отражающая сущностные моменты взаимодействий человека и общества или межличностных взаимоотношений. Характерные черты баллады – небольшой объем, напряженный сюжет, обычно насыщенный трагизмом и таинственностью, отрывистое повествование, драматический диалогизм, напевность и музыкальность.

19) **Сатира** - стихотворения более развернутое, чем эпиграмма, как по объему, так и по масштабу изображаемого. Обычно в сатире высмеиваются не недостатки какого-либо конкретного лица, но пороки социалтные. Для сатиры характерен гражданский пафос - (сатиры Кантемира, "Румяный критик мой, насмешник толстопузый.." Пушкина).

**11. Художественный конфликт и его виды. (Ответы на билеты прошлых годов и другие источники, все смешала)**

**Конфликт –** противоречие, столкновение между изображенными в произведении группами действующих лиц или отдельными персонажами, героем и обществом (средой), противоборство характеров, идей, настроений. В конфликте находит выражение борьба нового и старого, общественного и антиобщественного («Гроза»). Конфликты порождаются определенными социально-политическими, историческими, бытовыми условиями, различиями в характерах героев, их жизненном положении и взглядах.

В каждом литературном произведении складывается своя, особая многоуровневая система художественных конфликтов, в конечном счете выражающая авторскую идейно-эстетическую концепцию. В этом смысле художественное истолкование социальных конфликтов является более емким и многозначимым, нежели их научное или публицистическое отражение.

Существует множество **разновидностей конфликта**: комический, лирический, сатирический, драматический, юмористический. Это так называемые пафосные виды, их применяют для усиления жанровой стилистики произведения.

Такие виды конфликтов в литературе, как сюжетные – религиозные, семейные, межнациональные – проходят через произведения соответствующей конфликту темы и накладываются на все повествование в целом. Кроме этого, наличие того или иного противоборства может отражать чувственную сторону повести или романа: ненависть, нежность, влюбленность. Для того чтобы подчеркнуть какую-то грань отношений между персонажами, обостряют между ними конфликт. Определение в литературе этого понятия давно имеет четкую форму. Противоборство, противостояние, борьба применяется при необходимости более яркого выражения не только характера персонажей и главной сюжетной линии, но и целой системы идей, нашедших отражение в произведении. Конфликт применим в любой прозе: детской, детективной, женской, биографической, документальной. Все виды и типы конфликтов не перечислить, они как эпитеты – многочисленны. Но без них не создается ни одно творение. Сюжет и конфликт в литературе неразлучны.

**Конфликты бывают: (по старым ответам)**

•**социальные** – столкновение интересов определенных общественных групп «Что делать?» роман Чернышевского

•**нравственные** – так, в романе Астафьева «Печальный детектив» конфликт заключ в столкновении главного героя – Леонида Сошнина с окружающим миром, в котором сместились нравственные нормы, преданы забвению этические правила

• **психологические** – борьба противоречивых мыслей и чувств в душе отдельного человека Распутин «Живи и помни»,

•**философские** — например, спор Иисуса Христа и Понтия Пилата в романе Ч. Айтматова «Плаха»

•**социально-исторические** — так, столкновение Чацкого с фамусовской Москвой, человека передовых убеждений с косной, бездуховной, беспринципной социальной средой предстает у Грибоедова как конфликт основных тенденций и сил, противоборствующих в русской истории

•конфликт **добра и зла**, просвещения и невежества (в произведениях классицизма, например в «Недоросле» Д. И. Фонвизина)

•**интимно-личные** — борьба между личными желаниями и общественным долгом. Например, в характере Андрия из повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» — конфликт между любовью к Родине и любовью к женщине

.

Конфликты могут быть также производственные, семейно-бытовые, этические, религиозные, между «отцами» и «детьми» и др.

**Сосуществование нескольких конфликтов в художественной литературе.**

Чтобы более предметно рассмотреть, как применяются конфликты в произведениях литературы, переплетаются виды, разумнее взять для примера произведения крупной формы, для которых обязательно нагромождение конфликтов: «Войну и мир» Л. Толстого, «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы» Ф. Достоевского, «Тарас Бульба» Н. Гоголя, драму «Кукольный дом» Г. Ибсена. Каждый читатель может создать свой список из повестей, романов, пьес, в которых легко проследить сосуществование нескольких противоборств. Довольно часто встречается, наряду с другими, и конфликт поколений в русской литературе. Так, в «Бесах» внимательный изыскатель найдет символический, любовный, философский, социально-бытовой и даже психологический конфликт. В литературе это практически все, на чем держится сюжет. "Война и мир» также богата на противоборство образов и неоднозначность событий. Конфликт здесь заложен даже в самом названии романа. Разбирая характеры его героев, в каждом можно найти донжуановский психологический конфликт. Пьер Безухов презирает Элен, но он пленен ее блеском. Наташа Ростова счастлива любовью к Андрею Болконскому, но идет на поводу грешного влечения к Анатолю Курагину. Социально-бытовой конфликт угадывается в любви Сони к Николаю Ростову и вовлечении в эту любовь всего семейства.

**12. Понятие о тропах и их основных видах.**

**Троп** – употребление слова в переносном смысле.

**Метафора** – переносное значение слова, основанное на уподоблении. Бытовые, литературные, метафоры-аллегории(развернутые). Горит костёр рябины красной; начинка высказывания; червь сомнения.

**Олицетворение** – перенос свойств живого на неживое, овеществление. (Море смеялось)

**Метонимия** – перенос значений на смежности явлений, переименование (замена одного слова другим словом, имеющим причинную связь с первым). «Все флаги будут в гости к нам», где флаги замещают корабли - часть заменяет целое. «Съел три тарелки» (вместо «Съел суп из трёх тарелок»)

Типы:

упоминание имени автора вместо произведения

упоминание биографической детали вместо автора

указание на признаки лица предмета вместо упоминания

перенесение свойств или действий предмета на другой предмет, с помощью этого действия обнаруж.

**Синекдоха** – отношение части к целому. «Начальство осталось довольно» (вместо «начальник»)

Типология:

упоминание целого вместо части

часть в значении целого

замена числа множеством

использование единственного числа вместо множественного

**Эпитет** – (художественное определение при слове, влияющее на его выразительность, образность..

Типы: по способу образования – метафорические и метонимические эпитеты

по специфике – тавтологические (светлый огонек), пояснительные (липовый лапоть), цветные (зеленая трава) и постоянные (серый волк)

**Сравнение** – образное выражение, построенное на сопоставлении двух предметов, понятий, состояний. У сравнения есть композиция: 1 часть – образ, который сравнивают, 2 часть – образ, с которого сравнивают. « хитёр, как чёрт»

Типология:

по степени утверждения или отрицания – положительные и отрицательные сравнения

по структуре – простые и сложные

по способу создания – при помощи творительного падежа, родительного падежа

**Гипербола** – преувеличение свойств предмета или явления. Часто используется в фольклоре. ( Я уже тысячу раз говорил)

**Литота** – приуменьшение. (Мужичок с ноготок, мальчик с пальчик)

**Ирония** – скрытая насмешка, выраженная в косвенной форме. «Ну ты храбрец!»

## **Билет 13. Драма как род литературы. Характерные свойства драматических произведений.  Драма –**это не собственно литературный жанр, она живет в театре и подчиняется законам сцены, ее возможности непреложно формируют внутренний строй драматургического произведения. В драме изображаются взаимоотношения людей и возникающие между ними конфликты.

## **Основной текст драмы**- цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов. **Побочный текст-** авторская речь, список действующих лиц (иногда с краткими хар-ками), указание времени и места действия, ремарки. Впечатление от чтения драмы и от непосредственного соприкосновения с ней в театре отличается самым радикальным образом. Имеются пьесы, которые специально предназначены для чтения- «**лезедрамы**» (герм. – «лезен» - чтение), однако такие диалогические тексты с развернутыми ремарками не пользуются широкой популярностью (есть исключения, например, пьесы Б. Шоу, бессмертный «Фауст» Гёте).

Настоящее рождение драмы зачастую связано с воплощением ее на подмостках. Как и читатель, драматург не видит ее, пока она не будет показана зрителю. Драма –это конкретное представление, рассчитанное на массовость, зрелищность.

Этот литературный род гораздо более **условный**, чем эпос и лирика.

***Сюжет (действие) в драме визуальный, показанный, он требует повышенной характерологичности*. Герой эпоса – происшествие, герой драмы – человек**. Здесь наблюдаются живые, непосредственные переходы в характере действия и, напротив, действия непроясняемые, диктуемые самой логикой и той ситуацией, в какой они обусловлены. Зритель видит, что должно быть так, а не иначе.

\*Драма как литературный род доминировала в античности, западноевропейском классицизме.

***Особенности драматических произведений:***

– Представление действующих лиц, указываются их возраст, наклонности, портретные признаки.

– Система событий в драме- **действие** (не сюжет), герой= действующее лицо.

-Событийная линия драмы отличается повышенным напряжением, энергией заблуждения и прозрения.

– Композиция драмы состоит из **картин, сцен, эпизодов.**   
(\*Античная драма в обязательном порядке начиналась с «**Пролога**», в котором почти полностью излагался смысл произведения)

– **диалоги, монологи, реплики «в сторону»**

- **Ремарки** (фр. – замечание, примечания) предваряют и сопровождают ход действия в пьесе. Ремарка главным образом адресуется режиссеру. Она разъясняет место действия, одеяния персонажей, их душевное состояние, поведение, жесты (реплики в сторону) и т.д.

– Конфликт в драме держится на трагедийной, комедийной, драматической основе.

– Жанровые разновидности (**трагедия, комедия, драма+  
 средневековые формы: от фарса до мистерии; музыкальная драма; драма абсурда**).

– Время действия пьесы должно совпадать с временем сценическим

***Сценические условности в драме.***

Действующие лица в драме проявляют себя и свой характер по поступкам и поведении. Важен речевой профессионализм актера, его дикция и модуляция голоса, сам процесс выговаривания слов. Форма драмы отличается богатым арсеналом «**многоговорения**». Слова героев ориентированы не только на сцену, но и на пространство зрительного зала.

Драма тяготеет к внешне эффективной подаче изображаемого. Её образность, как правило, гиперболична. Поведение действующих лиц должно отличаться театральностью, поэтому используются **формы драматических условностей** (Эмиль Золя назвал драму и театр «**цитаделью всего условного**»):   
- В античной драме вводились дополнительные персонажи, которые либо сами повествовали о том, что происходит за сценой (вестник), либо рассказывали о неизвестном главным героям.

-Монологи, произносимые героями в одиночестве.

**НО!** В 19-20 вв. в литературе возобладало стремление к житейской достоверности (**«мещанская драма»** Д. Дидро, Г.Лессинг стояла у истоков этих изменений). Произведения А.П. Чехова, М. Горького, А. Н. Островского гораздо более правдоподобны, хотя не могут быть лишены условности из-з специфики своего литературного рода.

1. **Реминисценция и цитата в художественном тексте.**

**Цитата** (лат. Cito- высказываю)- точное воспроизведение какого-нибудь фрагмента чужого текста.   
В литературоведении «цитата» нередко употребляется как общее, родовое понятие.   
Оно включает в себя саму **цитату**- точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, **аллюзию-** намёк на историческое событие, бытовой или литературный факт, предположительно известный читателю, и **реминисценцию**- не буквальное воспроизведение чужих слов, структур, которое напоминает о другом произведении (этим богата пушкинская проза, романы Ф.М. Достоевского).

Таким образом, **цитата-** в широком смысле -любой элемент чужого текста, включенный в авторский текст.   
**Главная функция цитаты-** преобразование и формирование смыслов авторского текста. Важна не столько сама цитата, сколько её функция, роль, которую она играет, будя читательские ассоциации.

\*Взаимодействие текстов, диалогическое соотношение одного с другим- ***интертекст.***

**Лексические цитаты**

Самый простой и очевидный способ цитирования- воспроизведение хорошо известного читателю фрагмента («**без заковычивания**» (с))

Цитата- это возможность диалога с другими произведениями, диалога, обогащающего авторское высказывание за счет цитируемого текста.

Неточность воспроизведения может стать **особой точкой зрения** (Ахматова «Поэма без героя» -цит. Блока), возможно противоположным мнением автора, прибегнувшего к цитированию. Текст может быть частью определенного типа культуры, оппозиционного авторскому.

Т.е. важна не точность цитирования, а узнаваемость цитаты.

**Реминисценция** не должна точно воспроизводить цитируемый текст.

\*Цитата может стать отсылкой к нескольким текстам- источникам, никак непосредственно не связанным между собой. Так, в авторском тексте возникает *многоголосие*, беспредельно расширяющее границы авторского текста.  
(Например, у М. Булгакова в романе «Белая гвардия» есть цитаты из «Капитанской дочки» Пушкина, «Господина из С.-Ф.» Бунина, гимна «Боже, царя храни» Жуковского, пьесы «Павел 1» Мережковского, «Бесов» Достоевского, Апокалипсиса, произведений Лермонтова, Маяковского)

В каждом отдельном фрагменте цитата мотивирована сюжетом, но в то же время она становится **знаком** определенной концепции жизни, к которой адресуется автор или герои.

Также существуют **метрические, строфические, фонические цитаты**, ведь в поэзии ритм играет не менее важную роль, чем слово. В сознании читателя они закрепляются как знаки определенного поэта (так, четырехстопный ямб считается классическим пушкинским размером, что и использует Маяковский в своем «Юбилейном», иронично противопоставляя ему иные размеры. Ямб- цитата).

Т.е. цитируя, автор вступает в диалог с отдельным произведением, творчеством определенного автора и даже культурой.

Цитируемым может стать любой текст, известный определенному кругу людей и имеющий культурное значение. Поэтому часто цитируются священные книги (Библия, Коран), труды, сыгравшие роль в становлении нац. культуры, истории нации («Слово..», «Задонщина»); отдельное произведение, цикл или творчество писателя в целом.

Частный случай обращения к тексту как к предмету цитирования- ***автоцитирование.*** Так, поэт вступает в диалог с самим собой, воспринимает собственное творчество со стороны/ возвращаясь к одним и тем же автоцитатам, рассуждает над наиболее острыми для него проблемами (=Лермонтов).

Возможно прямое цитирование культуры как текста, без посредников, что встречается, например, в творчестве постмодернистов, которые часто «монтируют» свои тексты из цитат- знаков= штампов соцарта (сознания определенного общества). Такие примеры произведений близки ***центонам*** (лат. Cento-одежда)-стихотворений, целиком составленных из строк произведений одного или нескольких поэтов.

Важна **позиция**, в которую автор помещает цитату. **Начало** (заглавие, эпиграф, посвящение, первый абзац/первая строка) и **финал** (последняя строка/ последний абзац)- это сильные позиции.

***Цитаты- названия*** предопределяют понимание текста как реплики в диалоге. Узнаваемость цитаты обеспечивает уровень подготовленности читателя. Цитаты в финале выступает как кода, заставляющая читателя ретроспективно переосмыслить весь текст (народная пословица «Жизнь прожить- не поле перейти»- последняя строка «Гамлета» Пастернака).

Особая роль у цитаты- **в авторском цикле**, ансамбле произведений, объединенных авторским замыслом. Здесь для понимания равно важны и основные, и дополнительные смыслы, а потому нужно быть внимательным к **циклообразующим связям,** которые могут быть причиной появления новых важных смыслов).  
Схематично: ***связь по вертикали-***в ряде стихотворений цикла есть цитаты из одного текста, благодаря которым все эти стихотворения связываются с источником; одновременно с этим устанавливается связь между самими цитатами- ***по горизонтали,*** между самими стихотворениями.   
Благодаря этому появляется ощущение **единства** всего ансамбля (цитаты из Пушкина в цикле Цветаевой «Стихи к Пушкину»).

***Сборная цитата*** (часто используется в циклах)- знак-символ определенного источника (вынесенное в заглавие цикла Пастернака слово «ветер»- по Пастернаку, символ мироощущения Блока- это слово становится ***лейтобразом*** всего цикла).

**Реминисценция**- сознательное или невольное напоминание в тексте о другом художественном произведении, известном факте культурной жизни. Реминисценции бывают ***скрытыми, рассчитанными на узнавание*** (порой могут быть неосознанными самим автором в отличие от цитаты, которая всегда осознана) + \****«продолжением***»= развитием ранних идей.  
Реминисценция- **конкретика**, аллюзия- намёк. В реминисценции всегда присутствует **приращение смысла.**

**Функции:** выражение одобрения/неодобрения, несогласия- собственной точки зрения вообще (но не так широко, как в цитате).

\*\*Цитата и реминисценция бывают **общими** (с неточным цитированием).

В цитатах встречается использование крылатых фраз и «превращение» в них.   
(**Эзопов язык**- тайнопись, иносказание, намеренно маскирующее мысль автора)

1. **Строфа и её виды (дистих, терцет, катрен, октава, одическая строфа, онегинская строфа).**

**СТРОФА** — организованное сочетание стихов, закономерно повторяющееся на протяжении стихотворного произведения или его части.

Наиболее простым и распространенным способом соединения стихов в строфе является соединение их рифмой, которая своими созвучиями организует стихи в строфические группы. Поэтому элементарные схемы рифмовки являются одновременно простейшими типами строфы.

Парная рифмовка (aa bb cc и т. д.) дает кратчайшую из возможных строф **— двустишие.**   
Последнее при правильном чередовании женских и мужских рифм может быть превращено в **четверостишие.**   
Перекрестное (abab cdcd и т. д.) и опоясывающее (abba cddc и т. д.) сочетания рифм соответствуют двум основным видам четверостишия.

Соединение в различных комбинациях простейших видов строф между собою дает множество сложных строф. Например, сочетание двустишия с четверостишием составляет строфу из шести стихов: ccabab или ababcc, или ccabba или abbacc. Из соединений двух четверостиший различных типов получается **восьмистишие** и т. д.

***Дистих***— строфа, состоящая из двух нерифмованных строк (двустишие): первой — гекзаметра, второй — пентаметра.

Например:

«Бьет в гекзаметре вверх водяная колонна фонтана,  
Чтобы в пентаметре вновь мерно-певуче упасть».

Дистих возник в античном стихосложении*,* т. к. им обычно писались элегии, то он носил еще название **элегического стиха**. Но мог существовать и отдельно (афоризмы, изречения, эпиграммы и т. п.).

Дистихом писали: Пушкин, Дельвиг, Брюсов, Гёте и Шиллер

***Терцет****-* отдельная строфа (станс) из трех строк, законченная и самостоятельная как по смыслу, так и по внешним признакам построения. Единственной возможной комбинацией рифм является однорифменная схема: ааа, т. к. вторая рифма, введенная в терцет, неизбежно оставалась бы холостой. Такая ограниченность возможностей сделала форму терцета непопулярной и почти неупотребительной.

Следует отметить обычное во Франции применение термина терцета ко всякой строфе, состоящей из трех стихов. Кроме однорифменного типа aaa, bbb, ccc и т. д. здесь возможно несколько комбинаций рифмовки, являющихся результатом переброски в соседнюю строфу римфы, которая остается в пределах терцета нерифмованной.

Классическим образцом такого построения терцета является форма [терцин](http://feb-web.ru/feb/LITENC/ENCYCLOP/leb/leb-2442.htm). Из числа других аналогичных видов терцета в средневековой поэзии известны схемы: aab, bbc, ccd и т. д.

\*Термин «терцет» употребляется также специально для обозначения трехстиший сонета.

***Катрен****-* законченная по смыслу отдельная строфа из четырех строк.   
Метр и расположение рифм не канонизированы, но наиболее частая форма — «*abba*».   
Катрен появляется во французской поэзии очень рано: уже в XII в. наиболее важные места текста выделены катреном из десятисложников, встречаются катрены и из александрийских стихов.

Сжатая форма катрена применяется для различного рода надписей, эпитафий, дидактических изречений; легко поддается она и эпиграмматическому заострению. Многочисленные образцы русского катрена дают эпиграммы Пушкина, Соболевского и других поэтов первой половины XIX в. Образцом неэпиграмматического катрена может служить тютчевское: «Умом России не понять»...

\*Катреном или картетом (quartette) называются также четырехстрочные строфы сонета в отличие от трехстрочных терцетов.

***Октава****-* строфа, которая состоит из 8 строк с обязательным чередованием рифм в следующем порядке:   
1. *жмжмжмжж* или   
2. *мжмжмжмм*

При этом первые три нечетные строки рифмуются между собой точно так же, как и первые три четные, а последние две дают парную рифму по схеме: *абaбабв*в.

Размер Октавы в силлабо-тоническом стихосложении — обычно 5- или 6-стопный ямб, в первоначальном силлабическом —11- сложник:

Родина октавы — Италия (предыдущие- Франция).

Виды октавы:

-сицилиана ( *авававав* —бесконечная рифма;

рифм в сицилиане только две: по одной для нечетных и для четных строк);

-спенсерова строфа, примененная Байроном в «Чайльд Гарольде» (добавляющая к октаве девятую строку, видоизменяя ритм, и несколько меняющая порядок рифм: *ававвсвсс*),

-nonarima(схема *авававссв*, сохраняющая рифмовку октавы и не отличающая по ритму 9-ю добавленную строку).

В России октава появляется в начале XIX в. в дворянской поэзии (Кюхельбекер и др.), отвечая ее требованиям четкости и законченности формы, интонационной ровности и т. д. В послеоктябрьской русской лит-pe встречается крайне редко.

***Одическая строфа****-* — десятистишие, зародившееся в поэзии на рубеже 16—17 вв. во Франции; затем перешло в Германию и в Россию, где традиционно употреблялось в 18 в. в торжественных одах.

Одическая строфа — соединение четверостишия с шестистишием по схеме AbAb CCdEEd (прописные буквы- женские, строчные — мужские рифмы). Вариации этой схемы (изменение порядка рифм) в поэзии 18 в. редки. Писались эти строфы четырехстопным ямбом с соблюдением [*правила альтернанса*](http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke5/ke5-9441.htm), или чередования рифм. Типичный пример Одической строфы — в «Оде на день восшествия …» М. В. Ломоносова:

***Онегинская строфа****-* вид строфы, примененный Пушкиным в «Евгении Онегине» (первоначально была создана Пушкиным в наброске поэмы «Таврида» в 1822).

Онегинская строфа состоит из 14 строк, срифмованных между собой следующим образом (*ж* — женская, *м* — мужская рифма):

***а*, *б*, *а*, *б*, *в*, *в*, *г*, *г*, *д*, *e*, *e*, *д*, *ж*, *ж***, *м*, *ж*, *м*, *ж*, *ж*, *ж*, *м*, *м*, *ж*, *м*, *м*, *ж*,*м*,*м*.

Таким образом, эта строфа представляет собой сложное построение из:

1. четверостишия с перекрестной рифмовкой (*а*, *б*, *а*, *б*),

2. четверостишия с парной рифмовкой (*в*, *в*, *г*, *г*),

3. четверостишия с опоясанной рифмой (*д*, *е*, *е*, *д*)

и 4. заключительных двух строк с парной рифмовкой (*ж*, *ж*).

Эта сложность делает онегинскую строфу чрезвычайно гибкой в смысле передачи самых различных оттенков мысли, самых различных интонационных ходов и т. п.

Сюжет - система событий, составляющая содержание действия литературных произведений.

Основное действие, схема событий (фабула - конкретное толкование события или (Островский) краткий рассказ о событиях)

Сюжет есть целесообразная система событий, определяющая вместе с фабулой закономерности организации действия в произведении (Федотов)

1. Понятие о сюжете. Типология сюжетов. Компоненты сюжета. Структура сюжета.

***Сюжет***— это последовательность и связь описания событий в литературном или сценическом произведении

**Составляющие сюжета:**

*Конфликт*. Отражает противоречия между героями или группами героев, героем и социальной средой, внутренние психологические коллизии. Прием "минус" - отсутствие конфликта. Конфликт требует полного разрешения (неразрешение конфликта ведет к нарушению гармонии.

*Образ.*

*Обстоятельства.*

Действие как выражение конфликта. Типы: 1) Внешние: проявляются во внешней динамике, резкие смены обстоятельств и ситуаций, 2) Внутренние: внешних движений мало, напряженная внутренняя жизнь.

**Типология сюжетов**:

1) Хроникальные. Временные связи между событиями. Жанры: роман, повесть, рассказ. Развиты в дореалистической литературе. Воссоздают жизнь во всех ее проявлениях.

2) Концентрический сюжет. Преобладают причинно-следственные связи. Тяготеет к сюжетам с единым узлом событий. Событие-раскрутка-обсуждение-психологический анализ. Жанры: воспитательный, любовный, философский роман, повесть.

3) Хроникально-концентрический. Смешанный.

Сюжетная **типология:**

1. По количеству сюжетных линий (однолинейные, полилинейные)

2. По *тематике* (любовные, семейные, батальные, исторические, детективные, приключенческие)

3. По отношению к *эпохе* (античные, средневековые, о истории 18го века, 19го века, современные сюжеты)

4. По отношению к *род*у (лирический сюжет, эпические сюжеты, драматические сюжеты)

5. По специфике *пафоса* (героические, драматические, трагические, сатирические, романтические, сентиментальные)

6. По отношению к *методу* (религиозно-символические, барочные (религиозно-светские), классицистические, сентиментальные (сюжет ослаблен, акцент на психологизме), романтические сюжеты (внимание к сюжету), реалистические, натуралистические)

7. По отношению к *жанру* (романные, новеллистические (неожиданные концовки, стремительные события), балладные, басенные, сказочные)

8. По специфике, динамике (интенсивные, экстенсивные сюжеты)

9. По направлению движения повествования (прямые (без временных возвратов), опрокинутые (о концовке рассказывается в самом начале))

10. С точки зрения полноты рассказа (завершенные, незавершенные)

11. С точки зрения разъяснения (полностью, вызывает вопросы(недоговоренность))

12. С точки зрения целостности повествования (целостный, разорванный)

13. По объему (развитые, эмбриональные)

14. По характеру заимствования (оригинальные, бродячие (напр. Фауст), заимствованные)

15. По специфике повествования (амбивалентные(непредсказуемые), темологические (заранее предсказуемый сюжет)

**Структура сюжета (композиция):**

1. Циклический сюжет.

2. Параллельный сюжет (непересекающиеся сюжетные линии)

3. Перекрещивающиеся сюжеты (одна точка пересечения, напр. встреча Безухова с Платоном Каратаевым)

4. Сближающийся, но не пересекающийся

5. Простой плетеный сюжет (переплетающиеся 2 сюжетные линии: любовная и социальная)

6. Сложный плетеный сюжет (много переплетающихся сюжетных линий)

7. Зеркальный сюжет.

**Компоненты сюжета**.

*Экспозиция.* Сообщение о жизни персонажей в период, предшествующий завязке.

Функции:

-Первое знакомство читателя с произведением.

-Ориентация во времени и пространстве.

-Знакомство с действующими лицами

-Ситуация до конфликта

Выбор экспозиции:

-Может отдать дань привычным стереотипам

-Может изменить стратегию, столкнувшись с малознакомым материалом

-Может подчиниться законам легкой жанровой формы

*Завязка*. Событие, кладущее начало действию. Момент обнаружения конфликта.

Способы введения:

-Без подготовки, за счет сокращения экспозиции

-Путем внедрения в экспозицию

-Задержанная, тщательно подготовленная

*Развитие действия*. Ряд эпизодов, в которых лица стараются разрешить конфликт, но тот приобретает большую остроту и напряженность.

*Кульминация*. Момент максимальной напряженности.

Факультативные элементы сюжета: заглавие, эпиграф, отступление, финал, пролог.

Функции сюжета:

-Коммуникативная. Сюжет скрепляет изображение.

-Характерообразующая. Сюжет воссоздает жизненные противоречия.

1. **Художественный метод, литературное направление, течение, школа, кружок.**

**Художественный метод** - способ восприятия и отражения действительности (термин введён Тургеневым). Можно  сказать, что это путь к познанию мира. Есть два подхода к изображению:реальное и идеальное. Каждой эпохе свойственны разные мысли, воззрения, взгляды, а значит, и способы отражения будут разные.   В итоге мы приходим к определению **метода**как *практического художественного освоения мира*.

**В 50-е годы ХХ века**в изученииметода больше сосредотачивались на художественном. Методы делили на **субъективный**и **объективный**. Но ещё Белинский, признавая лишь два метода, *реализм*(как объективный) и *романтизм*(как субъективный), говорил, что автор не может обойтись без субъективного, поэтому субъективное и объективное взаимодействуют во всех методах.

    В наших рассуждениях мы приходим к тому, что *понятие метода многозначно*.

     В курсе литературоведения мы рассматриваем методы только до натурализма, потому что дальнейшие методы, которые возможно уже зародились и развиваются, ещё не осмысленны.

     Творчество одного писателя представляет собой совокупность разных методов.

*Метод состоит из разных слагаемых:*

   - принцип отбора материалов и действительности (*что нужно для выражение идеи, а дальше можно вспомнить, что каждый метод вырвжает, и привести в пример*).

   - принципы выражения действительности.

   - принцип типизации

   Специфика метода

   - Действительность (*метод связан с эпохой*),

   - мировоззрение (*философско-эстетические взгляды*)

   - художественное мышление (*метод - его структура; способ автора мыслить образами*)

   Реализм объективен, всё остальное субъективно.

*Эстетика и метод:*

   -

Каждый метод рождается, развивается, умирает. Причины смены:

- изменение мировоззрения, историч изменения,

- изменение культурных условий,

- изменение эстетики,

- культ личности.

При этом методы могут сосуществовать одновременно.  
Литературное направление- объединение писателей, связанных общей задачей и сходных по типу литературного мышления.

Факторы:

 - наличие художественного метода

 - писатели, понимающие принципы этого метода

 - появление теоретических трактатов, манифестов

Следует отличвть направление от метода. Например, в русской литературе нет направления барокко. Направление вторично по отношению к методу, возникает примерно с XVI века:

 - классицизм

 - сентиментализм

 - романтизм

 - натурализм

 - реализм  
**Течение**- вид направления.  
Течения должны быть общие содержательные принципы, общественно-полит взгляды писателей. Например, в романтизме выделяется гражданский, элегический и философский.  
**Школа -** объединение писателей вокруг одного писателя; группировка писателей, объединенных по региональным признакам, писатели объединённые на основе эстетических убеждений ("некрасовская школа", "щедринская школа"; "натуральная школа")

18**. Композиция литературного произведений и её разновидности. Типы композиционных связей. Архитектоника произведения.**

**Композиция** – последовательность в расположении частей и элементов произведения, порядок их следования друг за другом.

Уровни изучения композиции:

* Жанр
* Образы
* Детали
* Стилистические средства

Типы композиции по отношению к роду:

* Лирическая композиция
* Эпическая композиция
* Драматическая композиция

**Структура композиций:**

Блоковая структура:

**Моноблоковая**

**Двусоставная**

**Трисоставная**

**Полисоставная** (циклическая)

**Зеркальная** основана на симметрии слов, образов, эпизодов (или сцен, главок, явлений и т. д). Например, поэма А. Блока "Двенадцать".

Центростремительная

**Рассказ в рассказе** «Крыжовник» Чехова, «Преступление и наказание»

**Рассказ в рассказе** рассказа (ступенчатая) «Герой нашего времени»

**Монтажная** («Мастер и Маргарита»)

**Ретроспекция** (возвращение действия в прошлое) рассказ автора о Павле Петровиче Кирсанове в романе Тургенева "Отцы и дети"

**Обратная** действие произведения может начаться с конца событий, а последующие эпизоды восстановят временной ход действия и разъяснят причины происходящего (этот прием применил Н. Чернышевский в романе "Что делать?");

**Обрамление, или кольцевая**, при которой автор использует, например, повтор строф (последняя повторяет первую), художественных описаний (произведение начинается и заканчивается пейзажем или интерьером), события начала и финала происходят в одном и том же месте, в них участвуют одни и те же герои и т.д.; такой прием встречается как в поэзии (к нему часто прибегали Пушкин, Тютчев, А.Блок в "Стихах о Прекрасной даме"), так и в прозе ("Темные аллеи" И.Бунина; "Песня о Соколе", "Старуха Изергиль" М.Горького);

Существует жесткая и свободная формы композиции.

Соотношение композиции и содержания: нет связи (т.к. композиция – застывшая структура, наполненная содержанием) или связь есть (состав, последовательность частей помогают раскрыть проблему).

«**Композиция – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция – важнейший, организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому**

Композиция литературного произведения базируется на такой важнейшей категории текста, как связность. В то же время повторы и оппозиции (противопоставление) определяют смысловую структуру художественного текста и являются важнейшими композиционными приемами.

**Сюжетные элементы**

Экспозиция Завязка Кульминация Развязка Эпилог

**Внесюжетные элементы**

1.Описание:

- пейзаж

- портрет

- интерьер

2.Авторские отступления

3.Вставные эпизоды

Сильные позиции текста

1.Название.

2.Эпиграф.

3.Начало и конец текста, главы, части (первое и последнее предложения).

4.Слова в рифме стихотворения.

**Типы композиционных связей**: контраст, параллелизм, обрамление, предварение

**Контраст** возникает в результате появления неожиданного элемента (стилистической фигуры, отличной грамматической формы) в нейтральном контексте, находя свое выражение в системе разноуровневых оппозиций (лексических, стилистических, синтаксических), и функционирует как один из видов семантико-стилистической организации текста. В качестве разновидностей **семантического контраста** в научной литературе рассматриваются антитеза и оксюморон. Они же характеризуются и как семантические фигуры; под фигурой речи (стилистической фигурой) понимаются «синтагматически образуемые средства выразительности» (Скребнев, 1998: 591). Структура контрастов, как правило, двучленна и представляет собой органическое диалектическое единство противоположностей, что и порождает необходимый смысловой и эстетический эффект (Белодед, 1971: 272). Базой для создания контраста служат, в первую очередь, антонимы, которые обретают в художественном тексте необходимую экспрессивность и реализуют авторские идеи, связанные с раскрытием образа героев и с наиболее рельефным изображением действительности.

**Параллелизм** (от греч. - находящийся или идущий рядом) — композиционный прием, подчеркивающий связь обычно двух или трех элементов речи в художественном произведении. Эти элементы располагаются параллельно в смежных фразах, стихах, строфах, благодаря чему выявляется их общность, создается единый поэтический образ. Принято выделять несколько типов параллелизма.

**Синтаксический** параллелизм встречается чаще всего и заключается в том, что в смежных стихах соблюдается одинаковая структура предложений

**Строфический** параллелизм состоит в том, что в смежных строфах стихотворения повторяется одинаковое синтаксическое, а порой и лексическое построение. Например:

**Ритмический** параллелизм выражается в том, что мотивы стихотворения подчеркиваются соответствующим повтором ритмического рисунка. Например:

**Обрамление** — вид композиции повествовательного произведения, при котором одна или несколько фабульных единиц (новелл, сказок, басен, притч) объединяются путем включения их в самостоятельную фабульную или нефабульную единицу — рамку. Художественный метод реализма предпочитает технику обрамления отдельной повести, принципиально отличную от техники циклового обрамления, ибо здесь, с самого начала, не прием механического объединения независимых друг от друга единиц, но вытекающее из особенностей самого жанра объединение частей той же фабулы.

**АРХИТЕКТОНИКА** — построение художественного произведения. Чаще употребляется в том же значении термин «композиция», причем в применении не только к произведению в целом (как А.), но и к отдельным элементам его: композиция образа, сюжета, строфы и т. п. Понятие А. обнимает собой соотношение частей произведения, расположение и взаимную связь его компонентов (слагаемых), образующих вместе некоторое художественное единство. В понятие А. входит как внешняя структура произведения, так и построение сюжета: деление произведения на части, тип рассказывания (от автора или от лица особого рассказчика), роль диалога, та или иная последовательность событий (временная или с нарушением хронологического принципа), введение в повествовательную ткань различных описаний, авторских рассуждений и лирических отступлений, группировка действующих лиц и т. п. Приемы А. составляют один из существенных элементов стиля (в широком смысле слова) и вместе с ним являются социально обусловленными. Поэтому они изменяются в связи с социально-экономической жизнью данного общества, с появлением на исторической сцене новых классов и групп. Если взять напр. романы Тургенева (см.), то мы найдем в них последовательность в изложении событий, плавность в ходе повествования, установку на гармоническую стройность целого, важную композиционную роль пейзажа. Эти черты легко объясняются как бытом поместья, так и психикой его обитателей. Романы Достоевского (см.) строятся по совершенно иным законам: действие начинается с середины, повествование течет быстро, скачками, замечается также внешняя несоразмерность частей. Эти свойства архитектоники точно так же определяются особенностями изображаемой среды — столичного мещанства. В пределах одного и того же литературного стиля приемы А. изменяются в зависимости от художественного жанра (роман, повесть, рассказ, поэма, драматическое произведение, лирическое стихотворение).

**19. Деталь в литературе.**

Самую малую единицу предметного мира произведения традиционно называют **художественной деталью**, что хорошо согласуется с этимологией слова : «деталь»(фр. detail) – мелкая составная часть чего-либо, подробность, частность). Обычно к детали художественной относят преимущественно подробности предметные в широком понимании : подробности быта, пейзажа, портрета. Поэтические приемы, тропы и фигуры стилистические обычно к детали художественной не относят.

**Итак, художественная деталь** - компонент предметной выразительности, выразительная подробность в литературном произведении, имеющая значительную смысловую эмоциональную нагрузку.

**Детализация** предметного мира в литературе не просто интересна, важна, желательна – она **неизбежна**; говоря иначе, это не украшение, а суть образа. Ведь воссоздать предмет во всех его особенностях( а не просто упомянуть) писатель не в состоянии, и именно деталь, совокупность деталей «замещают» в тексте целое, вызывая у читателя нужные автору ассоциации. Автор рассчитывает при этом на воображение, опыт читателя, добавляющего мысленно недостающие элементы.

Отбирая те или иные подробности, писатель как бы поворачивает предметы к читателю определенной их стороной.

С точки зрения **поэтики исторической**: хотя обновление, развитие принципов и приемов детализации – от эпохи к эпохе, от направления к направлению, от гения к гению – несомненно подлежит литературоведческому описанию, для обозначения этого процесса вряд ли подходит слово «прогресс». Ведь новое в литературе не отменяет старого. Кроме того, установление новизны литературного приема – зона высокого риска для исследователей. С точки зрения **поэтики теоретической**, вкус к детали, к тонкой(не топорной) работе объединяет художников, в какое бы время они не жили( что это за деталь – другой вопрос).

Федор Иванович Буслаев отмечает пристрастие героического эпоса к мелочам. Гомеру «каждая мелочь … дорога. Он часто прибегает к подробным описаниям, не смущаясь тем, что они задерживают развитие действия. Вследствие этого получается нарочитая задержка – *ретардация*»( напр. – описание щита Ахилла в «Иллиаде»). Перед нами предстает **язык детали**.

При литературоведческом описании стиля родственные детали часто объединяют. Удачный опыт такой типологии предложил **Андрей Борисович Есин**, выделивший три большие группы: детали **сюжетные**, **описательные**, **психологические**. Преобладание того или иного типа порождает соответствующее свойство, доминанту стиля: сюжетность(«Тарас Бульба» Гоголя), описательность(«Мертвые души» Гоголя), психологизм(«Преступление и наказание» Достоевского); данные свойства могут и не исключать друг друга в пределах одного произведения.

Подобно тому как слово живет полной жизнью в тексте, высказывании, деталь раскрывает свои значения в ряду, последовательности, перекличке деталей – тоже тексте, только метасловесном.

**Детали могут быть даны в противопоставлении, «споре» друг с другом.** Спор сюжетных и психологических деталей присутствует в «Братьях Карамазовых» Достоевского( После таинственного убийства Федора Карамазова представители правосудия допрашивают Митю в Мокром. Они тщательно выясняют, что делал Митя, и записывают, собирают улики: открытая в сад дверь из дома отца Мити, брошенный на садовой дорожке медный пестик, неожиданное появление у Мити больших денег и т.д. Для автора же, ровно как и для читателя, гораздо «информативнее» другие факты: ликование Мити, узнавшего, что старик Григорий жив, его наивность и восторженность в мытарствах допроса, стыд за свою исповедь, острое переживание оскорбленного достоинства. Сюжетные детали улики и психологические детали-алиби выстраиваются в два параллельных ряда). Спор деталей присутствует и у Толстого в «Войне и мире»( см. в «Введении в литвед» Чернец стр. 71).

**Детали могут, напротив, образовывать ансамбль, создавая в совокупности единое и целое впечатление.** Например, предметы роскоши украшавшие « кабинет/ Философа в осьмнадцать лет»( в первой главе «Евгения Онегина»).

Повторяясь и обретая дополнительные смыслы, деталь становится мотивом(лейтмотивом), часто вырастает в символ. Если поначалу она удивляет, то, представая в новых «сцеплениях», уже объясняет характер.

Символическая деталь может быть вынесена в заглавие произведения(обычно малых форм): «Крыжовник» Чехова, «Легкое дыхание» Бунина, «Снег» Паустовского. Деталь-заглавие – мощный прожектор, в свете которого видны единство художественного целого, присутствие автора в композиции.

Деталь в литературе также можно разделить:

а) **деталь словесная**. Например, по обращению «соколик» — Платона Каратаева;

б) **деталь портретная**. Героя можно определить по короткой верхней губке с усиками (Лиза Болконская);

в) **деталь предметная**: балахон с кистями у Базарова, книжка про любовь у Насти в пьесе «На дне;

г) **деталь психологическая**, выражающая существенную черточку в характере, поведении, поступках героя. Печорин при ходьбе не размахивал руками, что свидетельствовало о скрытности его натуры; стук бильярдных шаров меняет настроение Гаева;

д) **деталь пейзажная**, с помощью которой создается колорит обстановки; пейзаж- «реквием» в «Тихом Доне», усиливающий безутешное горе Григория Мелехова, похоронившего Аксинью;

е) **деталь как форма художественного обобщения** («футлярное» существование мещан в произведениях Чехова).

Особо следует сказать о такой разновидности художественной детали, как **бытовая**, которая, в сущности, используется всеми писателями. Яркий пример — «Мертвые души». Героев Гоголя невозможно оторвать от их быта, окружающих вещей.

Заключение : **Роль детали в художественном произведении невероятно обширна. Она дополняет внутренний облик персонажа, целостность раскрываемой картины. Она придает изображаемому предельную конкретность и одновременно обобщенность, выражая идею, основной смысл героя, сущность его натуры.**

**20. Классицизм, его сущность, основные течения, представители. Классицизм в мировой и русской литературе. Отечественный предклассицизм и его своеобразие.**

**Русский классицизм**. (таблица в желтой книжке с котиками)

Течение, возникшее в искусстве и литературе Западной Европы и России в ХVII-ХVIII веках как выражение идеологии абсолютной монархии. В нем нашли отражение представление о рационалистической гармонии, строгой упорядоченности мира, вера в разум человека. Получил свое развитие в начале XX века как неоклассицизм. Представители – западноевроп лит – Буало, Мольер, Расин, Корнель/ русская лит – Сумароков, Херасков, Ломоносов, Державин, Фонвизин.

Отличительные черты: Наследует традиции искусства античность. Действия и поступки героев определяются с точки зрения разума. Художественное произведение представляет собой логически построенное целое. Строгое деление героев на положительных и отрицательных (схематизация характеров). Герои идеализируются. Сюжет и композиция подчиняются принятым правилам (правило трех единств). Повествование должно быть объективным. Значимость гражданской проблематики содержания. Герои произведений классицизма, главным образом трагедий, были «высокие»: цари, князья, полководцы, вожди, вельможи, высшее духовенство, знатные граждане, пекущиеся о судьбе отечества и служащие ему. В комедиях же изображались не только высокопоставленные лица, но и простолюдины, крепостные слуги.

Политическая основа:

* Идея просвещенного абсолютизма
* Идея общественного договора
* Идея служения государству

Философская основа:

* Сенсуализм Локка
* Рационализм Декарта
* Материализм Гельвеция

Эстетическая основа:

* Подражание античности
* Нормативность искусства
* Изображение должного, а не сущего
* Подражание природе
* Соответствие формы содержанию
* Признание существования эстетического идеала, единого для всех времен и народов

Этическая основа:

* Идея всесословной ценности человека
* Подчинение личного общественным интересам
* Подчинение страстей разуму
* Воспитание и образование гражданина

Поэтическая основа:

* Строгая жанровая регламентация
* Теория трех стилей
* Правило трех единств
* Классицистическая типизация
* Четкость сюжетно-композиционной формы произведения
* Реформа стихосложения  
  Национальные истоки : конец XVII в, 30-70е годы XVIII в  
  Европейское влияние: начало XIX в

Культ поэзии и драматургии, западное влияние, воздействие поэтики Буало.

Кантемир: лучший жанр – сатира

Ломоносов: лучший жанр – ода

Сумароков: все жанры равны

Время в классицизме: Классицизм – время не выделяется, привязка к античности, но сюжет антиисторичен. Идеал в прошлом.

Интерьер, как средство характеристики персонажа практически не использовался в литературе классицизма и романтизма.

**Предклассицизм .**

Предклассицизм, или литература Петровского времени. Название предложил профессор П.А.Орлов, этот период начинается в 1700 году и продолжается до начала 30-х годов.

Русская литература родилась вместе с петровскими преобразованиями.

«Словесность наша явилась вдруг в 18 столетии…» – писал А.С. Пушкин, при этом писатель, конечно же, знал, что истоки русской литературы уходят в глубокую древность. В этой фразе ключевое слово «вдруг». Этим словом Пушкин подчеркивал, что литература, формируемая в динамике развития России, стремительно прошла путь от младенчества к зрелости («вдруг» – даже не за столетие, а за 70 лет). «Россия молодая» «мужала с гением Петра» (Пушкин).

Основная особенность – интенсивный процесс секуляризации (обмирщения).

Новая концепция человека: быть гражданином Отечества. Это понятие становится для современников Петра главной моральной ценностью. Именно в этот период в русском языке появляется слово греческого происхождения – патриот. То есть сын Отечества. Человек перестает восприниматься как источник греховности, как было в древнерусской литературе, а становится активной личностью. Не богатство, не знатное происхождение, а ум, образованность, храбрость, общественная польза – вот что возносит человека на высокие ступени общественной лестницы. Вот почему среди подвижников государя – люди незнатного происхождения: первый губернатор Петербурга Менщиков, дипломат Ягужинский, сенатор Нестеров, да и сама жена Петра I, будущая императрица, не отличалась знатностью рода.

Краткая характеристика периода: идейный пафос литературы тех лет — поддержка петровских реформ, отсюда публицистичность произведений; для художественного сознания характерна жажда новизны и одновременно тяготение к вековым традициям, отсюда эклектичность, отсутствие единой эстетической системы, единого литературного направления.

из известных литераторов петровского времени был Феофан Прокопович (1681 – 1736) – теоретик литературы, драматург, оратор.

Как утверждает профессор П.А. Орлов, автор учебника «История русской литературы», Феофан Прокопович «стал известен как драматург: для школьного театра в Киево-Могилянской академии он написал пьесу «Владимир» в 1705 году. Жанр своей пьесы автор определил как трагикомедию. Содержанием послужило принятие в 988 году киевским князем Владимиром христианства. В основе сюжета – борьба Владимира с защитниками старой веры – язычниками – жрецами Жериволом, Куроядом, Пияром. Новизна в том, что в основе сюжета не библейское событие, как было раньше в древнерусской литературе, а историческое. Это позволило придать пьесе злободневный характер. Противостояние князя языческим жрецам уж очень напоминало современникам Феофана Прокоповича о борьбе Петра I с реакционным духовенством. Завершалась пьеса утверждением нового – то есть христианства и низвержением языческих кумиров. Так, в начале 18 века, писатель в облачении архиепископа придал русской литературе особенную черту – умение говорить на злободневные темы, используя события глубокой древности или незначащие события. Эта черта русской литературы станет традицией в XIX и XX веках.

В течение всей жизни Феофан Прокопович слагал стихи в свойственной для 18 века силлабической системе стихосложения, но до нас дошло только 22 стихотворения.

**21. Романтизм как художественный мет**од и литературное направление. Европейский и русский романтизм: общее и различное.

**Романтизм**- идейное и художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII века — первой половины XIX века. Характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности, изображением сильных (зачастую бунтарских) страстей и характеров, одухотворённой и целительной природы. Распространилось на различные сферы деятельности человека. В XVIII веке романтическим называли всё странное, живописное и существующее в книгах, а не в действительности. В начале XIX века романтизм стал обозначением нового направления, противоположного классицизму и Просвещению.

**Зародился в Германии.**

Если Просвещение характеризуется культом разума и основанной на его началах цивилизации, то романтизм утверждает культ природы, чувств и естественного в человеке.

Романтизм впервые возник в Германии, в кругу писателей и философов йенской школы (В. Г. Ваккенродер, Людвиг Тик, Новалис, братья Ф. и А. Шлегели). Философия романтизма была систематизирована в трудах Ф. Шлегеля и Ф.Шеллинга. В дальнейшем развитии немецкий романтизм отличает интерес к сказочным и мифологическим мотивам, что особенно ярко выразилось в творчестве братьев Вильгельма и Якоба Гримм, Гофмана. Гейне, начиная свое творчество в рамках романтизма, позднее подверг его критическому пересмотру.

Ярким представителем английского романтизма является Байрон, который, по выражению Пушкина, «облек в унылый романтизм и безнадежный эгоизм». Его творчество проникнуто пафосом борьбы и протеста против современного мира, воспеванием свободы и индивидуализма.

Также к английскому романтизму относится творчество Шелли, Джона Китса, Уильяма Блейка.

Обычно считается, что в России романтизм появляется в поэзии В. А. Жуковского (хотя к предромантическому движению, развившемуся из сентиментализма, часто относят уже некоторые русские поэтические произведения 1790—1800-х годов). В русском романтизме появляется свобода от классических условностей, создаётся баллада, романтическая драма. Утверждается новое представление о сущности и значении поэзии, которая признаётся самостоятельной сферой жизни, выразительницей высших, идеальных стремлений человека; прежний взгляд, по которому поэзия представлялась пустой забавой, чем-то вполне служебным, оказывается уже невозможным. В романтизме русской литературы показываются страдания и одиночество главного героя.

К поэтам-романтикам можно отнести также К. Н. Батюшкова, Е. А. Баратынского, Н. М. Языкова. Ранняя поэзия А. С. Пушкина также развивалась в рамках романтизма. Вершиной русского романтизма можно считать поэзию М. Ю. Лермонтова, «русского Байрона». Философская лирика Ф. И. Тютчева является одновременно и завершением, и преодолением романтизма в России.

Появление этого литературного направления, как, впрочем, и любого другого, неразрывно связано с социально-историческими событиями того времени. Начнем с предпосылок формирования романтизма в западноевропейских литературах. Определяющее влияние на формирование романтизма в Западной Европе оказала Великая Французская революция 1789—1899 годов и связанная с ней переоценка просветительской идеологии. Как известно, ХVIII век во Франции прошел под знаком Просвещения. В течение почти целого столетия французские просветители во главе с Вольтером (Руссо, Дидро, Монтескье) утверждали, что мир можно переустроить на разумных началах и провозглашали идею естественного (природного) равенства всех людей. Именно эти просветительские идеи и вдохновляли французских революционеров, лозунгом которых были слова: «Свобода, равенство и братство. Результатом революции стало установление буржуазной республики. В итоге в выигрыше оказалось буржуазное меньшинство, которое захватило власть (раньше она принадлежала аристократии, высшему дворянству), остальные же остались «у разбитого корыта». Таким образом, долгожданное «царство разума» оказалось иллюзией, как и обещанные свобода, равенство и братство. Появилось всеобщее разочарование в результатах и итогах революции, глубокая неудовлетворенность окружающей действительностью, что и стало предпосылкой для возникновения романтизма. Потому что в основе романтизма лежит принцип неудовлетворенности существующим порядком вещей. Затем последовало возникновение теории романтизма в Германии.

Как известно, западноевропейская культура, в частности французская, оказывала огромное влияние на русскую. Эта тенденция сохранилась и в XIX веке, поэтому Великая Французская революция потрясла и Россию. Но, кроме того, существуют и собственно российские предпосылки возникновения русского романтизма. В первую очередь это Отечественная война 1812 года, со всей очевидностью показавшая величие и силу простого народа. Именно народу Россия была обязана победой над Наполеоном, народ был истинным героем войны. Между тем, как до войны, так и после нее основная масса народа, крестьяне, по-прежнему оставались крепостными, по сути, рабами. То, что и раньше воспринималось прогрессивными людьми того времени как несправедливость, теперь стало казаться вопиющей несправедливостью, противоречащей всякой логике и нравственности. Но после окончания войны Александр I не только не отменил крепостное право, но и начал проводить гораздо более жесткую политику. В результате в русском обществе возникло ярко выраженное ощущение разочарованности и неудовлетворенности. Так возникла почва для появления романтизма.

Термин «романтизм» применительно к литературному направлению является случайным и неточным. В связи с этим с самого начала своего возникновения он осмыслялся по-разному: одни полагали, что он происходит от слова «роман», другие — от рыцарской поэзии, созданной в странах, говорящих на романских языках. Впервые слово «романтизм» как наименование литературного направления стало употребляться в Германии, где была создана первая достаточно обстоятельная теория романтизма.

Очень важным для понимания сущности романтизма является понятие романтического двоемирия. Как уже было сказано, неприятие, отрицание действительности — основная предпосылка возникновения романтизма. Все романтики отвергают окружающий мир, отсюда их романтическое бегство от существующей жизни и поиски идеала вне ее. Это и породило возникновение романтического двоемирия. Мир для романтиков делился на две части: здесь и там. «Там» и «здесь» — это антитеза (противопоставление), эти категории соотносятся как идеал и действительность. Презираемое «здесь» — это современная действительность, где торжествует зло и несправедливость. «Там» — некая поэтическая действительность, которую романтики противопоставляли реальной действительности. Многие романтики полагали, что добро, красота и истина, вытесненные

из общественной жизни, все еще сохранились в душах людей. Отсюда их внимание к внутреннему миру человека, углубленный психологизм. Души людей — это их «там». Например, Жуковский искал «там» в потустороннем мире; Пушкин и Лермонтов, Фенимор Купер — в свободной жизни нецивилизованных народов (поэмы Пушкина «Кавказский пленник», «Цыганы», романы Купера о жизни индейцев).

Неприятие, отрицание действительности определило специфику романтического героя. Это принципиально новый герой, подобного ему не знала прежняя литература. Он находится во враждебных отношениях с окружающим обществом, противопоставлен ему. Это человек необыкновенный, беспокойный, чаще всего одинокий и с трагической судьбой. Романтический герой — воплощение романтического бунта против действительности.

Центр художественной системы романтизма – личность, а его главный конфликт – личности и общества.

**Романтический герой** – личность сложная, страстная, внутренний мир которой необычайно глубок, бесконечен; это целая вселенная, полная противоречий. Романтиков интересовали все страсти, и высокие и низкие, которые противопоставлялись друг другу. Высокая страсть – любовь во всех ее проявлениях, низкая – жадность, честолюбие, зависть. Низменной материальной практике романтики противопоставляли жизнь духа, в особенности религию, искусство, философию. Интерес к сильным и ярким чувствам, всепоглощающим страстям, к тайным движениям души – характерные черты романтизма.

**Историю русского романтизма принято делить на два периода**. **Первы**й заканчивается восстанием декабристов. Романтизм этого периода достиг своей вершины в творчестве А.С.Пушкина, когда он пребывал в южной ссылке. Свобода, в том числе и от деспотических политических режимов, – одна из основных тем «романтического» Пушкина. (Кавказский пленник, Братья разбойники», Бахчисарайский фонтан, Цыганы – цикл «южных поэм»). С темой свободы переплетаются мотивы заточения, изгнания. В стихотворении Узник создан чисто романтический образ, где даже орел – традиционный символ свободы и силы, мыслится как товарищ лирического героя по несчастью. Завершает период романтизма в творчестве Пушкина стихотворение К морю (1824). После 1825 русский романтизм изменяется. Поражение декабристов стало переломным моментом в жизни общества. Романтические настроения усиливаются, но акценты смещаются. Противопоставление лирического героя и общества становится роковым, трагическим. Это уже не сознательное уединение, бегство от суеты, а трагическая невозможность найти гармонию в обществе. Творчество М.Ю.Лермонтова стало вершиной этого периода. В конце 19 – начале 20 вв. возникает так называемый неоромантизм. Он не представляет целостного эстетического направления, его появление связано с эклектичностью культуры рубежа веков. Неоромантизм – результат разнообразных художественных поисков, характерных для культуры рубежа веков. Тем не менее это направление тесно связано с романтической традицией прежде всего общими принципами поэтики – отрицанием обыденного и прозаического, обращением к иррациональному, «сверхчувственному», склонностью к гротеску и фантастике и др.

**Романтизм в России отличался от западноевропейского** в угоду иной

исторической обстановке и иной культурной традиции. Французскую революцию

нельзя причислить к причинам его возникновения, уж очень узкий круг людей

возлагал какие-либо надежды на преобразования в ее ходе. А результаты

революции и вовсе в ней разочаровали. Вопроса о капитализме в России начала

XIX в. не стояло. Следовательно, не было и этой причины. Настоящей причиной

стала Отечественная война 1812 г., в которой проявилась вся сила народной

инициативы. Но **после войны народ не получил воли**. Лучшие из дворянства, не

довольные действительностью, вышли на Сенатскую площадь в декабре 1825 г.

Этот поступок тоже не прошел бесследно для творческой интеллигенции. Бурные

послевоенные годы стали обстановкой, в которой формировался русский

романтизм.

Особенности русского романтизма:

( Романтизм не противостоял Просвещению. Просветительская идеология

ослабла, но не потерпела краха, как в Европе. Идеал просвещенного монарха

не исчерпал себя.

( Романтизм развивался параллельно с классицизмом, нередко переплетаясь

с ним.

( Романтизм в России в разных видах искусства проявил себя по-разному.

В архитектуре он не читался вообще. В живописи -- иссяк к середине XIX

века. В музыке проявился лишь частично. Пожалуй, только в литературе

романтизм проявился последовательно.

Романтизм, и притом наш, русский, в наши самобытные формы

выработавшийся и отлившийся, романтизм был не простым литературным, а

жизненным явлением, целою эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой

особенный цвет, проводившей в жизни особое воззрение... Пусть романтическое

веяние пришло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в

русской натуре почву, готовую к его восприятию, и потому отразилось в

явлениях совершенно оригинальных так оценивал поэт и критик Аполлон

Григорьев -- это уникальное культурное явление, и в его характеристике

показана существенная сложность романтизма, из недр которого молодой Гоголь

вышел и с которым он был связан не только в начале писательского пути, но и

на протяжении всей своей жизни.

В России романтизм как литературное направление сложился к двадцатым

годам девятнадцатого столетия. У его истоков стояли поэты, прозаики,

писатели, они и создавали русский романтизм, который отличался от

«западноевропейского» своим национальным, самобытным характером.

Во-первых, романтизм признал ценность человеческой личности как таковой, ее самодостаточность. Мир чувств и мыслей отдельного человека был признан высшей ценностью. Это сразу поменяло систему координат, в оппозиции «личность – общество» акценты сместились в сторону личности. Отсюда культ свободы, характерный для романтиков.

1. **Малые эпические жанры (рассказ, анекдот, новелла, литературная сказка, легенда, очерк). Анализ одного из жанров по выбору.**

**РАССКАЗ**Рассказ -  малая эпическая  жанровая форма художественной  литературы   с установкой на малый объем и на единство художественного события.   
   Как правило, рассказ посвящен конкретной судьбе, говорит об отдельном событии в жизни человека, сгруппирован вокруг определенного эпизода. В этом его отличие от повести, как более развернутой формы повествования  и  где описывается обычно несколько эпизодов, отрезок жизни героя.  Но дело не в количестве страниц (есть небольшие по объему повести и относительно длинные рассказы), и даже не в количестве фабульных событий, а в установке автора на предельную краткость. Так, рассказ Чехова «Ионыч» по содержанию близок даже не к повести, а к роману (прослежена почти вся жизнь героя). Но все эпизоды изложены предельно кратко, авторская цель одна – показать духовную деградацию доктора Старцева. По словам Джека Лондона, «рассказ – это… единство настроения, ситуации, действия».   
    Малый объем рассказа определяет и его стилистическое единство. Повествование обычно ведется от одного лица. Это может быть и автор, и рассказчик, и герой. Но в рассказе гораздо чаще, чем в «крупных» жанрах, перо как бы передается герою, который сам рассказывает свою историю. Зачастую перед нами – сказ: рассказ некоего выдуманного лица, обладающего собственной, ярко выраженной речевой манерой.

**Новелла** (итал. novella — новость) как и рассказ, относится к жанру  краткой художественной литературы.  
Как литературный жанр новеллу утвердил Боккаччо в XIV веке. Это говорит о том, что новелла гораздо старше рассказа по возрасту.  То есть более или менее четкое понятие, определяющее, что же такое «рассказ», возникло в русской литературе в XVIII веке. Но явных границ между рассказом и новеллой нет, разве что последняя в самом своем начале напоминала скорее анекдот, то есть короткую смешную жизненную зарисовку. Некоторые черты, присущие ей в средневековье, новелла сохранила до наших дней.  
   От рассказа  отличается  лишь тем, что в ней всегда неожиданный финал  (О'Генри «Дары волхвов»), хотя в целом границы между этими двумя жанрами весьма условны.  
    В отличие от рассказа,  сюжет в новелле острый, центростремительный, часто парадоксальный, отсутствует описательность и композиционная строгость. В любой новелле  в центре повествования  господствует   случай, здесь  жизненный материал  заключён в рамки одного события (к жанру новеллы можно отнести  ранние рассказы А. Чехова, Н. Гоголя).   
    Восходит к фольклорным жанрам устного пересказа в виде сказаний или поучительного иносказания и притчи. По сравнению с более развёрнутыми повествовательными формами,  в  новелле  задействовано не много действующих лиц, одна сюжетная линия (реже несколько)   и одна проблема.

    На примере творчества О. Генри Эйхенбаум выделял следующие черты новеллы в наиболее чистом, «незамутнённом» виде: *краткость, острый сюжет, нейтральный стиль изложения, отсутствие психологизма, неожиданная развязка*. Рассказ, в понимании Эйхенбаума, не отличается от новеллы объёмом, но отличается структурой: персонажам или событиям даются развёрнутые психологические характеристики,  а  на первый план выступает изобразительно-словесная фактура.  
   **Очерк** — одна из всех разновидностей малой формы эпической литературы — рассказа, отличная от другой его формы, новеллы, отсутствием единого, острого и быстро разрешающегося конфликта и большей развитостью описательного изображения. Оба отличия зависят от особенностей проблематики очерка. Очерковая литература затрагивает не проблемы становления характера личности в её конфликтах с устоявшейся общественной средой, как это присуще новелле (и роману), а проблемы гражданского и нравственного состояния «среды» (воплощён-ного обычно в отдельных личностях) — проблемы «нравоописательные»; она обладает большим познавательным разнообразием. Очерковая литература обычно сочетает особенности художественной литературы и публицистики.  
                                                         Виды очерков:  
  
**Портретный очерк.** Автор исследует личность героя, его внутренний мир. Через это описание читатель догадывается о социально-психологической подоплёке совершённых поступков. Необходимо указывать подробности, которые делают характер этой личности драматичным, возвышают его над всеми другими героями. В современных российских изданиях портретный очерк выглядит по-другому. Чаще всего это краткое изложение биографии, набор классических человеческих качеств. Поэтому портретный очерк больше литературный жанр, чем публицистический.  
  
**Проблемный очерк**. Основная задача автора - публицистическое освещение проблемы. Он вступает в диалог с читателем. Сначала обозначает проблемную ситуацию, а потом соображения по этому поводу, подкрепляя их собственными знаниями, официальными данными, художественно-изобразительными средствами. Этот жанр популярен больше в журнальной периодике, так как по размеру и глубине превосходит газетные аналитические статьи.  
  
**Путевой очерк**. Сложился гораздо раньше, чем другие виды очерка. В основе рассказ автора о путешествии, обо всём  увиденном и услышанном. Многие русские писатели обращались к этому жанру: А. С. Пушкин, А. Н. Радищев («Путешествие из Петербурга в Москву»), А. А. Бестужев, А. П. Чехов  и другие. Может включать в себя элементы других очерков. Например, портретный используется для описания людей и их нравов, которые повстречались автору во время его путешествия. Или элементы проблемного очерка могут использоваться для анализа ситуации в разных городах и сёлах.  
  
**Исторический очерк**. Хронологическое, научно-обоснованное изложение истории предмета исследования. Например, "Исторический очерк Вятского края", 1870 год. Очерк излагает и анализирует реальные факты и явления общественной жизни, как правило, в сопровождении прямого истолкования их автором.

**Анекдот** - короткая смешная история. Чаще всего анекдоту свойственно неожиданное смысловое разрешение в самом конце, которое и рождает смех. Это может быть игра слов, разные значения слов, современные ассоциации, требующие дополнительных знаний: социальных, литературных, исторических, географических

В современном словоупотреблении под анекдотом понимается небольшой шуточный рассказ с остроумной в своей непредсказуемости концовкой и нередко с острым политическим содержанием.  
  
**Сказка литературная** — эпический жанр: ориентированное на вымысел произведение, тесно связанное с народной сказкой, но, в отличие от неё, принадлежащее конкретному автору, не бытовавшее до публикации в устной форме и не имевшее вариантов. Литературная сказка либо подражает фольклорной (*литературная сказка, написанная в народно поэтическом стиле*), либо создаёт дидактическое произведение на основе не фольклорных сюжетов. Фольклорная сказка исторически предшествует литературной.

Слово «*сказка*» засвидетельствовано в письменных источниках не ранее [XVII века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA). От слова «*каза́ть*»[[3]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0#cite_note-3). Имело значение: перечень, список, точное описание. Современное значение приобретает с [XVII](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA)—[XIX века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA). Ранее использовалось слово «*баснь*». Слово «*сказка*» предполагает, что о нём узнают, «что это такое» и узнают, «для чего» она, сказка, нужна. Сказка целевым назначением нужна для подсознательного или сознательного обучения ребёнка в семье правилам и цели жизни, необходимости защиты своего «ареала» и достойного отношения к другим общинам. Примечательно, что и сага, и сказка несут в себе колоссальную информационную составляющую, передаваемую из поколения в поколение, вера в которую зиждется на уважении к своим предкам.

**Легенда** (от ср.-лат. legenda «собрание литургических отрывков для ежедневной службы») — одна из разновидностей несказочного прозаического фольклора. Поэтическое предание о каком-нибудь историческом событии. В переносном смысле относится к овеянным славой, вызывающим восхищение событиям прошлого. В широком смысле — недостоверное повествование о фактах реальной действительности, в более узком — повествование о лицах и событиях религиозной истории у христиан — истории библейской и церковной. Слово легенда было издавна в народном употреблении в романских странах, в других же языках это скорее лишь научный термин. В русском народном языке ему в известной мере соответствуют два слова: *сказание* (нем. Sage) и *житие*, первое с широким значением предания (устного или письменного) о фактах как церковной, так и светской истории, второе в более специальном смысле —*жизнеописания* святых лиц

**Вопрос 23. Словесно стилистические фигуры и их виды.**

**Стилистические фигуры**

**Стилистические фигуры** — особые, зафиксированные стилистикой обороты речи, применяемые для усиления экспрессивности (выразительности) высказывания. Поэтому можно сказать, что это любые обороты речи, отступающие от некоторой нормы разговорной «естественности».

**АЛЛЮЗИЯ**Стилистическая фигура - намек посредством сходнозвучащего слова или упоминания общеизвестного реального факта, исторического события, литературного произведения («Слава Герострата»).

**АНАФОРА** Повторение начальных частей смежных отрезков речи («Город пышный, город бедный...», «Клянусь четой и нечетой, Клянусь мечом и правой битвой»).

**АНТИТЕЗА**Сопоставление или противопоставление контрастных понятий, положений, образов («Я царь, — я раб, — я червь, — я бог!», «Полюбил богатый — бедную, Полюбил ученый — глупую, Полюбил румяный — бледную, Полюбил хороший — вредную»).

**ГРАДАЦИЯ** Последовательное нагнетание или, наоборот, ослабление силы однородных выразительных средств художественной речи («Не жалею, не зову, не плачу...»).

**ИНВЕРСИЯ** Изменение обычного порядка слов и словосочетаний, составляющих предложение («Покорный Перуну старик одному...» А.Пушкин).

**ИРОНИЯ** Стилистический прием контраста видимого и скрытого смысла высказывания, создающий эффект насмешки («богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом…» М. Лермонтов, «Ну ты храбрец!», «Умён-умён…», «хорошее дело браком не назовут»).

**ОКСЮМОРОН** (оксиморон) Сочетание противоположных по значению слов («живой труп», «жар холодных чисел»).

**ПАРАЛЛЕЛИЗМ**Тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ. («В синем море волны плещут. В синем небе звезды блещут»).

**ПАРЦЕЛЛЯЦИЯ** Синтаксический прием письменного литературного языка: предложение интонационно делится на самостоятельные отрезки, графически выделенные как самостоятельные предложения («И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь»).

**ХИАЗМ**Вид параллелизма: расположение частей двух параллельных членов в обратном порядке («Мы едим, чтобы жить, а не живем, чтобы есть»).

**ЭЛЛИПС** Пропуск структурно-необходимого элемента высказывания, обычно легко восстанавливаемого в данном контексте или ситуации («Не тут-то [было]. Море не горит»).

**ЭПИФОРА** Противоположна анафоре: повторение конечных частей смежных отрезков речи. Вид эпифоры — рифма («Милый друг, и в этом тихом доме Лихорадка бьет меня. Не найти мне места в тихом доме Возле мирного огня!»).

**ЭВФЕМИЗМ** Смягчение, т.е. слово или словесный оборот, употребляемые с целью смягчить грубое выражение («полный» вместо «толстый»)

Существуют стилистические фигуры, усиливающие и выделяющие фразу в целом на фоне её окружающих:

**риторическое обращение** (т. е. к неодушевлённому предмету: «А ты, вино, осенней стужи друг...» — Пушкин),

**риторический вопрос** («Знаете ли вы украинскую ночь?» — Н. В. Гоголь),

**риторическое восклицание** («Какой простор!»);

значимость фразы резко повышается также в результате **отождествления** её **с абзацем** («Море — смеялось» — Горький).

**Троп**—риторическая фигура, слово или выражение, используемое в переносном значении с целью усилить образность языка, художественную выразительность речи. Тропы широко используются в литературных произведениях, ораторском искусстве и в повседневной речи. Устоявшееся свойство тропов — приглушать, а порой и разрушать основное значение слова.

Среди теоретиков литературы нет единодушия в том, что относится к тропам. Все признают в качестве тропов метафору и метонимию. Другие разновидности тропов — даже такие традиционные, как эпи­тет, сравнение, синекдоха, перифраз (иногда пишут — перифраза),— ставятся под сомнение. Нет единодушия относительно олицетворения, символа, аллегории, оксюморона (встречается другое написание — окси­морон). К тропам относят также иронию (речь идет о риторико-стилистическом приеме, а не об эстетической категории).

 Принадлежность к разряду тропов должна определяться по трем критериям:

1) знаковость (троп - это номинативная единица);

2) двуплановость (семантический критерий);

3) декоративность (функциональный критерий, предполагающий ограничение сферы использования тропов художественной речью).

Основные виды тропов:

* Метафора
* Метонимия
* Синекдоха
* Эпитет
* Гипербола
* Литота
* Сравнение
* Перифраз
* Олицетворение

**МЕТАФОРА** (греч. metaphora — перенесение) -  скрытое образное сравнение, перенесение одного предмета (явле­ния или аспекта бытия) на другой по принципу сходства в каком-либо отношении или по принципу контраста («золото волос», «работа кипит», «лес рук», «тёмная личность», «каменное сердце», «пожар метели белокрылой»). В метафоре, в отличие от сравнения, слова «как», «словно», «как будто» опущены, но подразумевают.

**МЕТОНИМИЯ**(греч. metonymia - переименование) - замена одного слова или выражения другим на основе близости значений; употребление выражений в переносном смысле ("пенящийся бокал*" -*имеется в виду вино в бокале*; "лес шумит" -*подразумеваются деревья; «фарфор и бронза на столе», «театр рукоплескал», «съесть тарелку» и т.п.*).*

**СИНЕКДОХА** (греч. synekdoche - соотнесение) – название части вместо целого  или наоборот («мы все глядим в Наполеоны»).

**ЭПИТЕТ**(греч. epitheton - приложение) - образное определение, дающее дополнительную художественную характеристику кому-либо или чему-либо («парус одинокий», «роща золотая»…). «Эпитет либо выделяет в предмете одно из его свойств («гордый конь»), либо — как метафорический эпитет —переносит на него свойства другого пред­мета («живой след»)»

**ГИПЕРБОЛА** (греч. hyperbole — преувеличение) - преувеличение *(«реки крови», «море смеха»).*Противоположность – литота.  
 **ЛИТОТА** (греч. litotes — простота) - намеренное преуменьшение («мужичок с ноготок»). Второе название литоты – мейосис. Противоположность литоте – гипербола. **СРАВНЕНИЕ**–  слово или выражение, содержащее уподобление одного предмета другому, одной ситуации - другой. («Сильный, как лев», «сказал, как отрезал»…). В отличие от метафоры, в сравнении обязательно присутствуют слова «как», «как будто», «словно».

**ПЕРИФРАЗА**(греч. periphrasis - окольный оборот, иносказание)  - замена одного слова описательным выражением, передающим смысл («царь зверей» - вместо «лев» и т.п).

**ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ**(персонификация) - перенесение свойств одушевленных предметов на неодушевленные *(душа поёт, река играет,* *море смеялось).*

**24. Поэтика заглавия в художественной литературе.**

**24. Поэтика заглавия в художественной литературе.**

***Заглавие*** – первая, графически выделенная, строка текста, содержащая «имя» произведения. Заглавие не только изолирует и замыкает «текстовое пространство», но и придает ему свойство внутренней собранности и завершенности: безымянный, никак не маркированный текст не может полноценно функционировать, дойти до читателя. Поэтому даже не озаглавленные автором произведения при выходе в печать получают имя.

Заглавие осознается автором как своеобразный знак завершенности текста. (Не можешь подобрать заглавие – идея текст не ясна, сюжет не освещен как следует, в нем трудно разобраться, само существование текста не оправдано и т.д.). Не случайно, перерабатывая ранее написанное произведение, автор, как правило, меняет и заглавие, а ряд промежуточных вариантов позволяет проследить, в каком направлении шел творческий поиск, как развивалась авторская идея.

Для читателя заглавие, наряду с именем автора, является основным источником информации о следующем за ним тексте. Оно может сообщать о:

-тематике произведения («Драма на охоте» Чехова, «Записки охотника» Тургенева);

-поднятых проблемах («Отцы и дети» Тургенева, «Что делать?» Чернышевского, «Кто виноват?» Герцена, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова) ;

-главных героях («Обломов» Гончарова, «Евгений Онегин» Пушкина);

-сюжете («Двойная ошибка» П.Мериме, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева);

-времени и месте действия («Ночь накануне Ивана Купалы» Гоголя, «Петербург» А. Белого);

-художественной детали («Гранатовый браслет» Куприна);

- жанре произведения («Севастопольские рассказы» Толстого).

Подготовленный читатель способен «расшифровать» и более глубокие «смысловые коды»: по форме, семантике и образной структуре заглавной кон­струкции определить принадлежность произведения определенной исторической эпохе и литературной традиции. Например, двойные заглавия («Пригожая повариха, или Похождение развратной жен­щины» М. Д. Чулкова, «Памела, или Вознагражденная доброде­тель» С. Ричардсона) характерны для сентиментальных романов XVIII в., заглавия, содержащие только имя героя («Лара» Дж. Г. Бай­рона, «Адольф» Б. Констана),—для произведений эпохи роман­тизма .

Заглавие — это «сильная позиция» текста, безусловный «полюс автора». Оно «то в ясной, конкретной форме, то в завуалирован­ной» всегда выражает «основной замысел, идею, концепт создателя текста». От того, насколько удачно выбрано заглавие, во многом зависит судьба книги.

**В эпоху средневековья и Возрождения**, в особенно­сти с появлением книгопечатания (сер. XV в.), роль заглавия резко возрастает. Автор стремится максимально подробно озаглавить текст, чтобы дать читателю наиболее полное представление о книге. Так, полное авторское заглавие известного романа Д. Дефо следующее: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, куда он был выброшен ко­раблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб с изложением его неожиданного освобождения пира­тами, написанные им самим».

**Для прозы XX** в. характерны заглавия с усложненной семантикой (в том числе заглавия-аллюзии, символы, метафоры, цитаты), которые не дают читателю однозначной ин­ формации о содержании произведения и нередко провоцируют эф­фект «обманутого ожидания» («Святая Иоанна скотобоен» Б. Брех­та, «Волшебная гора» Т. Манна, «Красный смех» Л. Н. Андреева, «Вся королевская рать» Р. П. Уоррена).

Особым типом заглавий являются внутренние заглавия произве­дения, последовательный перечень которых составляет оглавление (англ.: contents; нем.: Inhaltsverzeichnis; франц.: table) .

Одна из ос­новных функций внутренних заглавий — ***структурообразующая***.

Внут­ренние заглавия упорядочивают текстовое пространство книги, отделяя и «маркируя» «относительно завершенные» ее «фрагмен­ты» (вставные жанры, главы, песни, отдельные стихотворения). Но разделяя произведение на части, внутренние заглавия не изолиру­ют их друг от друга, а, наоборот, зачастую усиливают связность текста. Оглавление функционирует и как «свернутый текст» романа, передающий особенности его формы и содержания, и как относительно самостоятельное образно-смысловое единство .

***Функции заглавий и примеры:***

1. Тематическая «Записки охотника»
2. Экспрессивная «Бедные люди» Достоевского
3. Полемическая «Отцы и дети» Тургенева, «Война и мир» Толстого
4. Оценочная «Идиот» Достоевского, «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова
5. Дидактическая «Тайное всегда становится явным» Драгунского
6. Композиционная «Преступление и наказание» Достоевского как роман в шести частях с эпилогом
7. Жанровая «Севастопольские рассказы» Толстого
8. Колористическая «Гранатовый браслет» Куприна
9. Хронотопическая «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Невский проспект» Гоголя
10. Символическая «Роковые яйца» Булгакова, «Гранатовый браслет» Куприна, «Дым» Тургенева
11. Социальная «Униженные и оскорбленные», «Бедные люди» Достоевского, «Крестьянские дети» Некрасова
12. Исповедальная «Исповедь хулигана» Есенина, «Дневник лишнего человека» Тургенева
13. Комическая «Медведь на воеводстве» Салтыковва-Щедрина
14. Историческая «Борис Годунов» Пушкина
15. Персонажная «Обломов» Гончарова, «Евгений Онегин» Пушкина
16. Аллегорическая «Пророк» Пушкина
17. Некрологическая «Смерть поэта» Лермонтова
18. Зоологическая «Корова» Есенина
19. Адресная «Лиличка! Вместо письма». Маяковского
20. Антитетическая «Война и мир» Толстого
21. Пафосная «Твоя навеки, Эмбер» К. Уинзор

**25. Сентиментализм и его художественные особенности. Этапы развития. Предромантизм и сентиментализм в русской литературе.**

**Сентиментализм** как **литературный метод** сложился в литературах западноевропейских стран в **1760—1770-х** гг. На протяжении 15 лет — с 1761 по 1774 г. — во Франции, Англии и Германии вышли в свет три романа, которые создали эстетическую основу метода и определили его поэтику: «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо (1761), «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна (1768), «Страдания молодого Вертера» И.-В. Гете (1774). И сам художественный метод получил свое название от английского слова sentiment (чувство) по аналогии с заглавием романа Л. Стерна.

Исторической предпосылкой **возникновения сентиментализма**, особенно в континентальной Европе, стала возрастающая социальная роль и политическая активность третьего сословия, которое к середине XVIII в. обладало огромным экономическим потенциалом, но было существенно ущемлено в своих социально-политических правах по сравнению с аристократией и духовенством. По своей сути политическая, идеологическая и культурная активность третьего сословия выразила тенденцию к демократизации социальной структуры общества. Не случайно именно в третьесословной среде родился лозунг эпохи — «Свобода, равенство и братство», ставший девизом Великой французской революции. Этот социально-политический дисбаланс явился свидетельством кризиса абсолютной монархии, которая как форма государственного устройства перестала соответствовать реальной структуре общества.

Концепция личности, сложившаяся в литературе сентиментализма, диаметрально противоположна классицистической. Если классицизм исповедовал идеал человека разумного и общественного, то для сентиментализма идея полноты личностного бытия реализовалась в концепции человека чувствительного и частного. Высшей духовной способностью человека, органично включающей его в жизнь природы и определяющей уровень социальных связей, стала осознаваться высокая эмоциональная культура, жизнь сердца. Тонкость и подвижность эмоциональных реакций на окружающую жизнь более всего проявляется в сфере частной жизни человека, наименее подверженной рационалистическому усреднению, господствующему в сфере социальных контактов — и сентиментализм стал ценить индивидуальное выше обобщенного и типического. Сферой, где с особенной наглядностью может раскрыться индивидуальная частная жизнь человека, является интимная жизнь души, любовный и семейный быт. И сдвиг этических критериев достоинства человеческой личности закономерно перевернул шкалу иерархии классицистических ценностей. Страсти перестали дифференцироваться на разумные и неразумные, а способность человека к верной и преданной любви, гуманистическому переживанию и сочувствию из слабости и вины трагического героя классицизма превратилась в высший критерий нравственного достоинства личности.

Идеологическим следствием сентименталистского пересмотра шкалы классицистических ценностей стало представление о самостоятельной значимости человеческой личности, критерием которой перестала осознаваться принадлежность к высокому сословию. Точкой отсчета здесь стала индивидуальность, эмоциональная культура, гуманизм — одним словом, нравственные достоинства, а не общественные добродетели. И именно это стремление оценивать человека вне зависимости от его сословной принадлежности породило типологический конфликт сентиментализма, актуальный для всех европейских литератур. В нем сталкиваются те же самые сферы личной и общественной жизни, которые определяли структуру классицистического конфликта (по природе своей психологического, но в формах выражения имевшего идеологический характер). Но если в классицистическом конфликте человек общественный торжествовал над человеком естественным, то сентиментализм отдал предпочтение естественному человеку. Конфликт классицизма требовал смирения индивидуальных стремлений во имя блага общества — сентиментализм потребовал от общества уважения к индивидуальности. Классицизм был склонен винить в конфликте эгоистическую личность — сентиментализм адресовал это обвинение бесчеловечному обществу.

Универсальная конфликтная ситуация сентименталистской литературы — взаимная любовь представителей разных сословий, разбивающаяся о социальные предрассудки (крестьянка Лиза и дворянин Эраст в «Бедной Лизе» Карамзина), перестроила структуру классицистического конфликта в обратном направлении. Типологический конфликт сентиментализма по внешним формам своего выражения имеет характер психологической и нравственной коллизии; в своей глубинной сущности, однако, он является идеологическим, поскольку непременным условием его возникновения и осуществления является сословное неравенство, закрепленное законодательным порядком в структуре абсолютистской государственности.

Стремление к природной естественности чувства диктовало поиск аналогичных литературных форм его выражения. И на смену высокому «языку богов» — поэзии — в сентиментализме приходит проза. Наступление нового метода ознаменовалось бурным расцветом прозаических повествовательных жанров, прежде всего, повести и романа — психологического, семейного, воспитательного. Стремление говорить языком «чувства и сердечного воображения», познать тайны жизни сердца и души заставляло писателей передавать функцию повествования героям, и сентиментализм ознаменовался открытием и эстетической разработкой многочисленных форм повествования от первого лица. **Эпистолярий**, дневник, исповедь, записки о путешествии — вот типичные жанровые формы сентименталистской прозы.

Но, пожалуй, главное, что принесло с собой искусство сентиментализма, — это новый тип эстетического восприятия. Если литература, говорящая с читателем рациональным языком, адресуется к разуму читателя, и его эстетическое наслаждение при этом носит интеллектуальный характер, то литература, говорящая на языке чувств, адресуется к чувству, вызывает эмоциональный резонанс: эстетическое наслаждение приобретает характер эмоции. Этот пересмотр представлений о природе творчества и эстетического наслаждения — одно из самых перспективных достижений эстетики и поэтики сентиментализма. Это — своеобразный акт самосознания искусства как такового, отделяющего себя от всех других видов духовной деятельности человека и определяющего сферу своей компетенции и функциональности в духовной жизни общества.

**Особенности сентиментализма:**

* Главенство чувства над разумом (действия и поступки героев определяются с точки зрения чувств, преувеличенная чувствительность героев)
* Раскрытие человеческой психологии
* Внесословная ценность человеческой личности (уравнивая в чувствах крестьянина и императора, в ряде случаев отдавая предпочтение первому (Руссо), сентименталисты тем самым пробуждали чувство общественного самосознания, собственного достоинства)
* Интерес к простому человеку, к миру его чувств, к природе, быту
* Идеализация действительности, субъективное изображение мира
* Изображение природы как фона человеческих переживаний

**Основные жанры сентиментализма:**

* Повесть (психологическая, сентиментальная)
* Роман (психологический, семейный, воспитательный)
* Дневник
* Путешествие (т. е. путевые записки, помогающие раскрыть внутренний мир героев и самого автора)
* Элегия
* Исповедь

**Представители сентиментализма:**

* Л. Стерн, С. Ричардсон — Англия
* Ж**.-**Ж. Руссо — Франция
* И.-В. Гете — Германия
* А.Н. Радищев, Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский (ранние стихи) — Россия

**Сентиментализм в России**

Выдающееся значение европейского сентиментализма связано с его просветительской, антифеодальной направленностью (Стерн, Руссо и др.) В крепостнической России такая позиция была важна, она выражала сочувствие к простым людям. Русский сентиментализм является плодом крушения дворянской идеологии. Наиболее широкое распространение он получил после крестьянской войны под предводительством Пугачева, которая пошатнула сами устои самодержавно-крепостного строя.

Уставшие от бунтов и революций, люди замыкаются в себе, ищут утешения в своих личных переживаниях. Разуверившись в объективной действительности, они обретают некую тень спокойствия, допустив, что история – это их собственное чувство.

Процесс формирования сентиментализма был длительным: он начался с 60-х гг. XVIII века с од Хераскова, стихотворений Муравьева (70-е гг.), сознательно противопоставившего свои стихи сложившейся поэтической традиции. Предпосылки сентиментализма в русской прозе появились на рубеже 70-80-х гг. (Эмин, Левшин), в драматургии – в «слезных» драмах Хераскова, Веревкина и др. Однако только в 90-х гг. сентиментализм стал направлением, получившим широкое законченное теоретическое обоснование в произведениях и статьях Карамзина. Лучшие произведения сентиментализма — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Письма русского путешественника» и повести Карамзина — относятся к последнему десятилетию XVIII в. Как и в других литературных направлениях, общность творческого метода писателей не означает тождества их политических и социальных взглядов. В русском сентиментализме можно выделить два течения: **демократическое**, представленное творчеством А. Н. Радищева и близких к нему писателей — Н. С. Смирнова и И. И. Мартынова, и более обширное по своему составу — **дворянское**, видными деятелями которого были М. М. Херасков, М. Н. Муравьев, И. И. Дмитриев, Н. М. Карамзин, П. Ю. Львов, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, П. И. Шаликов.

Сентиментализм предваряет романтизм. Особенностью русского предромантизма является сохранение сентиментальных черт (в лирике Жуковского сохраняется повышенная чувствительность при поэтизации обыкновенных отношений). Связь сентиментализма с романтизмом заключается в субъективном подходе писателя к окружающему миру, повышенная эмоциональность.

Писатели-сентименталисты в своих произведениях заостряют свое внимание на необходимости изобразить не сущее, а должное. В литературе сентиментализма господствует наставительный тон.

Русский сентиментализм прославляет жизнь гуманного, чувствительного дворянина, чуждающегося «большого света», по-отечески относящегося к крестьянам, живущего в условиях идиллического слияния с природой.

В отличие от западноевропейского сентиментализма, где основной общественный конфликт был представлен взаимоотношениями между третьим сословием и аристократией, в русском сентиментализме героями-антагонистами стали крепостной крестьянин и помещик-крепостник.

Представители *демократического* течения, сочувствуя крепостным крестьянам, настойчиво подчеркивают их нравственное превосходство над крепостниками. В их произведениях чувствительности крестьян противопоставлено душевное огрубение, жестокость помещиков. Сентименталисты-демократы не идеализируют жизнь крестьян, не боятся показать ее антиэстетические подробности: грязь, нищету. Чувствительность героев представлена здесь наиболее широко и разнообразно — от умиления и радости до гнева и возмущения. Одним из ее проявлений может быть суровое возмездие своим обидчикам.

*Дворянские* сентименталисты также говорят о моральном превосходстве крестьян над помещиками, но факты насилия, бессердечия и произвола крепостников представлены в их произведениях в виде исключения, как своего рода заблуждение обидчика, и чаще всего завершаются его чистосердечным раскаянием. С большим удовольствием пишут они о добрых, гуманных помещиках, о гармонических отношениях между ними и крестьянами. Дворянские сентименталисты последовательно обходят грубые черты крестьянского быта. Отсюда известный налет пасторальности на изображаемых ими деревенских сценах. Гамма чувствительности героев здесь гораздо беднее, чем в демократическом сентиментализме. Сельские жители, как правило, добры, любвеобильны, смиренны и послушны. И хотя писатели этого течения не отважились поставить вопрос об отмене крепостного права, но их деятельность подготавливала общественное мнение к разрешению этой задачи.

Таким образом, русский сентиментализм ввел в литературу — а через нее и в жизнь — новые моральные и эстетические понятия, которые горячо были восприняты многими читателями, но, к сожалению, расходились с жизнью, где мерилом отношения к людям по-прежнему оставались знатность, богатство, положение в обществе. Однако зачатки этой новой этики, высказанные в начале века в таких, казалось бы, наивных творениях писателей-сентименталистов, со временем разовьются в общественном сознании и будут способствовать его демократизации. Кроме этого, сентиментализм обогатил русскую литературу языковыми преобразованиями.

**26. Типология русской лирики. Объект изображения в лирике. Виды лирической медитации.**

Лирика (*др.-гр.* lyra – музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) – род литературы, где хорошо слышен голос поэта, передающего свои чувства, эмоции, переживания, размышления, устремления, навеянные жизненными впечатлениями и обстоятельствами, провоцирующие у читателя чувство сопереживания. В лирике носителем переживания, субъектом высказывания является лирический герой. Лирический герой — это, согласно Лидии Гинзбург, «не только субъект, но и объект произведения», то есть изображаемое и изображающее совпадают, лирическое стихотворение замыкается на самом себе. В таком случае естественным образом происходит сосредоточенность лирического героя прежде всего на своих чувствах, переживаниях, что и является, сутью самой категории лирического. Таким образом, главный объект изображения — прежде всего внутренний мир лирического героя, его умонастроение и эмоции.

Лирика не изобра­жает события, действия, поступки, взаимоотношения. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупо, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно *не столько обозначается словами* (это случай частный), *сколько* *с максимальной энергией* *выражается.* В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирическая эмоция – это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека, своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания, но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлевать пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. При этом лирическое творчество, одним из предварений которого в европейской литературе являются библейские «Псалмы», может обретать в своих наиболее ярких образцах религиозный характер. Оно оказывается (вспомним стихотворение М.Ю. Лермонтова «Молитва») «соприродным молитве», запечатлевает раздумья поэтов о высшей силе бытия (ода Г.Р. Державина «Бог») и его общение с Богом («Пророк» А.С. Пушкина). Религиозные мотивы весьма настойчивы и в лирике нашего века: у В.Ф. Ходасевича, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, из числа современных поэтов – у О.А Седаковой.

**Типология лирики**

1. Гражданская лирика (Личностное восприятие событий общественной и политической жизни)

2. Пейзажная лирика (Изображение природы)

3. Интимная лирика (Отображение чувств и мыслей лирического героя, связанных с любовными переживаниями)

4. Философская лирика (Размышления о смысле жизни, о вопросах мироздания)

Лирический герой, «носитель речи», не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» *автопсихологична*.

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства автора, она их трансформирует, обогащает, создает заново, возвышает и облагораживает. При этом автор в процессе творчества нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, не похожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» – такова, по словам А.А. Фета, одна из граней поэтического дарования. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют *ролевой* (в отличие от автопсихологической).

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике по-разному:

а) либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, как бы погружая читателя в свой внутренний мир. Это — *лирика чувства* («На хол­мах Грузии лежит ночная мгла...» Пушкина, «Я не люблю иронии твоей...» Некрасова, «Вчера еще в глаза глядел...» Цветаевой). Прямые излияния души нередки также в сти­хах гражданского и даже философского характера (на­пример: «К Чаадаеву» — объяснение Пушкина в любви к родине и свободе; «Не жалею, не зову, не плачу...» Есе­нина — задушевное раздумье поэта о своей жизни).

б) либо в виде рассуждений. Это — *лирика мысли*, обсуждающая какие-то проблемы бытия. Так, во второй части стихотворения Пушкина «Деревня» говорится об антагонизме между народом и его угне­тателями — «о барстве диком» и «рабстве тощем»; в стихо­творении Лермонтова «Прощай, немытая Россия...» — о голубых мундирах и послушном им народе. В стихах Тютчева представлена философско-поэтическая картина мироздания.

в) либо по преимуществу косвенно, опосредованно, в форме изображения внешней реальности (*описательная лирика*, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о каком-то событии (*повествовательная* *лирика*).

Описательная лирика воссоздает окружающие людей вещи, черты наружности человека, раскрывает его внутрен­ний облик, а также рисует природу. Широко распростра­нена пейзажная лирика (Фет и Тютчев, Есенин и Забо­лоцкий). В ряде описательных стихотворений с максимальной свободой запечатлевается полет воображения человека. Поэту-лирику доступны картины, широко развернутые в пространстве. Таково стихотворение Пастернака «Ночь», где дана глобальная панорама, открывающаяся внутрен­нему взору человека XX столетия

В иных случаях описательное стихотворение концент­рирует в себе впечатления человека, полученные им на протяжении длительного промежутка времени. Таково знаменитое лермонтовское «Когда волнуется желтеющая нива...», где говорится и о серебристом ландыше, и о ма­линовой сливе, и о пожелтевшем поле.  
Повествовательные стихотворения — это, как правило, предельно лаконичные рассказы о каких-то фактах, событиях, которые не изображаются тщательно и детализи­рование, а лишь кратко обозначаются. Таковы, например, исполненные символики «Дубовый листок» и «Русалка» Лермонтова, в которых, по словам Белинского, «личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жиз­ни».

В ряде стихотворений прямое излияние души, рас­суждение, описание и повествование составляют нерас­торжимое единство. Такого рода синтезирование форм лирического творчества особенно характерно для поэзии XX в., начиная с Блока.

Лирические произведения с присущим им медитатив­ным началом (явным или скрытым) в большинстве слу­чаев немногословны и сжаты. Наиболее распространен­ная форма лирического творчества — это небольшие сти­хотворения, где выражается какое-то одно движение ду­ши, какой-то один «порыв сознания», что-то испытанное однажды. Это свойство лирики отмечал Белинский. Он утверждал, что отдельное стихотворение «не может обнять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем».

Однако существует и иная форма лирического твор­чества. «Облако в штанах» и «Про это» Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» Цветаевой не ограничи­ваются воспроизведением какого-то момента внутренней жизни человека, одного душевного состояния. Здесь дает­ся как бы симфония умонастроений. Такие лирические поэмы подобны музыкальным произведениям большой формы.

**Виды медитации:**

Лирика мысли – гражданская

Рефлективная, личностная

Медитативная – есть адресат

Описательная(портрет, пейзаж, внутр мир ч-ка)

**27.Художественное пространство литературного произведения. Типология и историческая изменчивость понимания пространства в литературе.**

**Пространство** – материальные объекты и процессы. Оно характеризуется **структурностью** и **протяженностью**.

**Художественное пространство** — пространственные грани­цы, создаваемые автором в художественном произведении; вос­создание места, где происходит действие; важнейшая компо­зиционная составляющая. 

Пространство едино со временем. Об этом стали всерьез задумываться только в 20 веке. Михаил Михайлович Бахтин придумал термин хронотоп, объединяющий понятия времени и пространства(только для литературы).

На пространство ориентированы : хождение, путешествие, историческая повесть, исторический роман, приключенческая повесть.

Художественное время и пространство могут быть – **обобщенными**(утопия, басня, сказка, антиутопия – бал Воланда; вневременная, обобщенная суть конфликта у модернистов), **конкретными**(линейно-хронологическими – точная дата и время) и **циклическими**(привязанными к сезону, времени суток; замкнутость пространства, немногочисленные реальности жизни – помещики у Гоголя).

**Типология пространства в литературе**

* **по направлению:**

Горизонтальное (дольнее – пространство земли)

Вертикальное (горное – пространство неба)

Промежуточное (монастырь, церковь, сон, изменение системы ценностей)

Г. и в. пространства – оппозиция души и тела.

\*В светской литературе движение – познание мира(от неучености до знания).

**Средневековые принципы организации и понимания пространств:**

Религиозно-философский принцип (различные испытания, загадки персонажам, не принадлежащим к данному пространству; территориаль(?), национ(?), религиозное значение).

Художественно-поэтический принцип(пространство прекрасно, даже чужое; Просветительство; сильное авторское начало)

**Способы изображения пространства:**

Точечный (перечисление географических топонимов, только названия мест/места)

Линейный (кроме географических точек - путь между ними, описание пути, как способ засвидетельствования изменений героя)

**Специфика преодоления пространства:**

Легкость(Средневековье, былинные герои легко преодолевают пространство)

Трудность(с 14 в. Возникают трудности преодоления пространства, борьба с ним как с преградой)

**По типу пространства:**

Открытое(приключения, путешествия)

Закрытое(идейный замысле автора, всегда для образа персонажа).

Могут быть и дружескими, и нейтральными, и враждебными.

!Привлекает героя всегда закрытое пространство!

**Типы пространства:**

**Реально-историческое**(реально существующее пространство, привязка к реальным картам, изображение реальных стран, графически важные данные, все очень четко обосновано; используется настоящее или прошедшее время - «Путешествие в Арзрум» Пушкин)

**Мифологическое**(необыкновенное, волшебное; четких границ нет, все размыто и сумеречно, мы не можем понять, о чем идет речь, как к нему добраться; опасности, трудности ведут к тому моменту, когда мы достигаем это пространство; это не реальное пространство; людям в него нельзя, если герой попадает, то обычно умирает; всегда материально, вечно и неуничтожимо)

**Легендарно-историческое**(встречается редко; направлено не на объект описания, а на легенду, с ним связанную; напр. Ершалаим)

(Булгаков «Мастер и М.»- все 3 типа пространств)

**Ориентировка:**

Стороны света

Ближе/дальше, сбоку

«Прием последовательности описаний»(напр. «Хоббит»).

**Точки осмотра пространства:**

Кинематографический прием (вид сверху, обозрение всего)

«Прием снизу» (в батальных, военных повестях, окопный взгляд)

С одной плоскости

**Приемы изображения пространства:**

Панорамность(широкое обозревание всего пространства)

Фокусация(постепенная фокусация с широкого обозрения)

Действие в одном пространстве выключается с появлением другого. Между ними – причинно-следственная связь, может превращаться из одного в другое. Увидеть два пространства можно по границам. Герои чувствуют их, рассказывают о них(напр. «Записки охотника»).

Границы реального мира – проницаемы(с помощью денег, документов), остальные – только для посвященных.

**Мотив дороги – ведущий в пространстве.**

**28.Поэтика цвета и света в художественной литературе.**

**Свет** — в народной традиции воплощение миропорядка (ср. белый свет), красоты, истинности, праведности.

Светоносной, солнечной природой. по народно-христианским воззрениям, обладают Бог - Отец и Иисус Христос, ангелы и святые, тьму воплощают дьявольские силы. Если рай располагается на востоке и именуется «пресолнечным», то ад локализуется на западе (К: и севере) и погружен во тьму. Освещая земную поверхность. солнце как бы передает ее во власть божественных сил, а скрываясь на ночь, оставляет во власти зла.

В былинах и духовных стихах «святорусская» или «светлорусская» земля изображается как залитое светом открытое, бескрайнее пространство; ср. выражения «белый свет» или «вольный свет» — о мире в целом. В духовных стихах эпитет «светлый» вообще сближается со «святой»: светоносность рассматривается как проявление истинности, праведности и святости (ср. нимб в иконописи).

Солнечный свет изливается на человека как Божья благодать, и он же отвращает нечистую силу. В сказке белорусов - полешуков рассказывается о том, что Бог создал луну в помощь солнцу, черт подлетает к ней, грызет и пытается скинуть с неба; когда от луны остается небольшой огрызок, солнце направляет на черта свои лучи, и он спасается от них бегством.

Народом было усвоено и развито библейское учение о божественном происхождении света и его отделении от тьмы как первом божественном деянии (Бытие, I, 1-4). Согласно «Стиху о Голубиной книге», небесные тела имеют светоносную природу: «У нас белый вольный свет зачался от суда Божия,/ Солнце красное от лица Божьего» и т.д. Сверхъестественным происхождением солнечного света обусловлен и его ослепительный характер, непереносимость для человеческого глаза. По украинским поверьям, только праведник может смотреть на солнце и видеть, как оно «играет», переливается разными цветами (см. в ст. Солнце).

В любовных заговорах привязанность к свету и к небесным светилам выступает как высшее проявление человеческого чувств, сравнимое с любовью к отцу и матери; девушка просит о том, чтобы молодец ее «почитал и величал, светлей светлого месяца, красней красного солнца, милей отца, матери, роду и племени», а удал добрый молодец хочет, чтобы он был девице «краше красного солнца».

В загадках свет солнца ассоциируется с золотом, а луны — с серебром и молочной белизной: «Золот хозяин — на поле, серебрян пастух — с поля» (солнце и месяц). «Золотое яблочко по серебряному блюдечку катается» (небо и солнце). В похоронных причитаниях оставшаяся без отца дочь сравнивает любовь своих родителей со светом солнца, а чужих родителей - со светом месяца. Согласно языковому стереотипу, луна «светит, а не греет». Как ночное светило она связана с миром смерти (см. Луна).

В наибольшей степени со светом связаны глаза человека, причем они не только воспринимают свет извне, но и как бы сами испускают его, а когда человек умирает, то свет «теряется» из очей. Темнота соответствует состоянию человека, убитого горем, и картина заходящего вечером или спрятавшегося за тучами солнца вполне отвечает общему эмоциональному настрою похоронных причитаний. Горе выражается здесь в том, что «не глядят да ясны очюшки на белой свет» или «Пеке солнышко да не по-прежнему, как светел месяц свети не по-старому».

О.В. Белова

**Цвет** — признак, получающий в народной традиции символическую трактовку. Наиболее значимыми являются противопоставление белого и черного (светлого и темного), соотносимое с оппозициями хороший — плохой, жизнь — смерть, мужской — женский и др., а также триада белый — красный — черный.

Символика каждого из этих Цветов неоднозначна. Белый Цвет способен означать сакральность, чистоту, свет, плодородие и в то же время связан с представлениями о потустороннем мире («белый траур» у многих славянских народов, смерть в образеженщины в белых одеждах) и демонических существах (белые одежды в.-слав. русалок, лешего, пол. «страха» и др.).

**Красный** — Цвет жизни, огня, плодородия, здоровья и вместе с тем хтонических и демонических персонажей (красную одежду или шапку носят домовой, леший, водяной, шуликуны, черт, карлики; красные глаза, зубы, волосы у ведьмы, черта, шуликунов, русалок) .Особо значимы в народных представлениях красная нить, красное полотно, красное (пасхальное) яйцо, которые наделяются защитными свойствами и используются в качестве оберега .

Наиболее конкретной и однозначной символикой обладает **черный Цве**т, который ассоциируется с мраком, землей, смертью (выступает как знак траура; ср.: в семьях, где был траур, пасхальные яйца красили в черный или другие темные — зеленый, фиолетовый, синий — цвета). Черного Цвета обычно демонологические персонажи (появляются также в виде черного животногоили предмета): черт, банник, овинник, полевой дух «удельница» (рус.). В черного коня превращается волколак (серб.), вампиры мучают людей, обратившись в черную курицу (словен.), ведьмы превращаются в черных кошку, собаку, свинью (о.-слав.). Появление черного животного после смерти чародея — свидетельство того, что из него вышел черт (серб.). В магической практике (апотропейной, любовной, лечебной) использовались предметы и жертвенные животные черного цвета, например: нож в черных ножнах как защита от испуга (серб.), от моры (словен.); черный терновый шип забивали мертвецу под ноготь, чтобы не ходил (серб.); кость черной собаки отпугивала вештицу (серб.); черную курицу обносили вокруг посевов от града (серб.); черную курицу приносили в жертву чуме в день св. Афанасия (18.1) (болг.); яйцо черной курицы, носимое при себе, помогало от куриной слепоты (бел.); молоком от черной коровы тушили пожар, зажженный молнией (полес.).

**Зеленый Цвет** соотносится с растительностью, изменчивостью, незрелостью, обладает продуцирующей символикой (у сербов преобладание зеленого Цвета в радуге означает урожай злаков; в Родопах вечнозеленые растения использовались на помолвках и свадьбах) . В то же время зеленый Цвет — атрибут «чужого» пространства, где обитает нечистая сила: в южнославянскихзаговорах на «зеленую гору», «зеленую траву», «зеленое дерево» изгоняются злые духи. Зеленый Цвет характеризует персонажей народной демонологии: зеленые волосы у лешего, русалки, водяного; зеленого цвета бес, водяной; зеленые глаза имеют леший, русалки, вилы, водяные .

**Желтый Цвет** наделяется преимущественно негативной оценкой, часто осмысляется как символ смерти (появление желтого пятна на руке предвещает смерть; в желтый Цвет окрашивают яйца, предназначенные для поминовения). Для мифологических персонажей характерны желтые волосы (домовой, женские лесные духи — «повитрули&#187; душа вештицы может превращаться в желтую бабочку. Растения с желтыми цветами (корнями, соком) и предметы желтого Цвета используются при лечении «желтых»болезней (желтуха, лихорадка). Желтый Цвет наряду с красным может выступать как заместитель золота.

«Красные» дни приходятся на Страстную (полес., бел. Красна пятница, Красна субота, серб. «Красная суббота, пасхальную (чеш. «Красный понедельник», «Красные праздники», «Красные яйца» в значении «пасхальные праздники, Фомину неделю (рус. Красная горка, полес. Красная неделя), Троицу (чеш. «Красные праздники» в значении «троицкие праздники.

«Черные» дни — Тодорова неделя («Черная неделя, вторник на Тодоровой неделе в Болгарии («Черный вторник; первый день 40-дневного поста (среда) у чехов и словаков («Черная среда; среда на Страстной неделе в Полесье (Черная середа).

«Зеленые» дни соответствуют Страстной неделе (чеш., словац. «Зеленый четверг и пасхальным праздникам (словац. «Зеленые праздники, Троице (рус., укр., чеш., словац., кашуб. «Зеленые святки», полес. Зелена субота — суббота перед Троицей, укр.Зелений четверг — четверг на троицкой неделе и т.п.).

**29. Художественное время в литературе. Типология и своеобразие использования различных временных пластов в художественном произведении.**

Это форма последовательной смены явлений и составляющая материй.

Свойство: Связано с движением материи.

-объективный характер

-обладает бесконечностью, быстротечностью, необратимостью

-не отделимо от материи.

Хорошее время в средневековой литературе: начало недели, нач. года, весны( первый день) – самые удачные дни.

1.Привязка действия к историч. Ориентирам(календарь)

2.Привязка к изображению времени суток( циклическое) времена года связаны с земледельческим циклом.(осень- время умирания: весна- возрождения)

В фольклоре- природное время: солнечное, лунное, вегетативное( время созревания плодов) и жизненное .Пограничное время- полдень, полночь- для гадания.

**Лирика**- **настоящее** время(лирическая песня)

**Сказка**- **прошедшее** время; «утро вечера мудренее».временных возвратов нет. Препятствия задерживают время(река). Время ограничено( начало и конец)

**Былины:** время строго локализовано, замкнуто( эпическое время). Историчность времени(ориентиры). Нет возвратов и забегания вперед. Время в былине течет замедленно.

**Древнерусская лит**.- закон цельности изображения(время замедленно);--закон правдоподобия рассказа;--эпическое время;--время замкнуто, мало связано с реальным временем(историч.);--есть стремление к наращиванию сюжета(прибавление чудес в житие);--«передние»-прошлые. Время шло от прошлого к будущему; прошлое было впереди;--время и история не зависят от человека;--всегда есть сравнение с библейскими событиями;--в каждом княжестве было свое летоисчисление(тройная система отсчета времени)отсчет часов шел от рассвета.

**Лит-ра нового времени**:--фольклорное время уже не так интересно;--сакральное время используется, в основном, в церковной лит.;-- внутреннее время(психологизм);--разрешаются временные возвраты и забегания вперед;--худ. Время стремится исключить произведения искусства из реального времени.

**Религиозный символизм**- вечное время. **Барокко**- реально историческое вр **Классицизм-** настоящее неинтересно, человек вне времени. **Сентиментализм**- настоящее,герой-современник, время любви, дружбы, переживаний. **Романтизм**- интерес к **прошлом**у(баллады, сказки); герои эгоцентричны: время и пространство направлены на раскрытие образа.(двоемирие реальность+мир идей)Сюжет динамичен(в романах)Бессмысленность бытия. **Реализм**-настоящее время. Правдиво отображаются историч. События, герои, время, образное обобщение действ-сти

**ВНЕвременные жанры**(характерны нравоучения, аллегории)-БАСНЯ,ПСАЛОМ.

**30.Малые жанры лирики (элегия, идиллия, песня, сонет, дружеское литературное послание, эпитафия и др.) (Анализ одного из жанров по выбору студента).**

Лирика(с греч поющий под звуки лиры)- лит род,выраж мысли и чувства переживаний субъекта. **Ода**(с греч. «песнь») – хоровая, торжественная песня(«Во знак побед, утех драгих») **гимн** (с греч. «хвала») – торжественная песня на стихи программного характера. («Сердцам печаль милее суеты».) **эпиграмма** (с греч. «надпись») – короткое сатирическое стихотворение насмешливого характера, возникшее в 3 веке до н. э. (Есть люди странные, которые с друзьями) **элегия** – жанр лирики, посвященный печальным раздумьям или лирическое стихотворение, проникнутое грустью. «жалобная песня»(Уж вечер… Облаков померкнули края)**послание** – стихотворное письмо, обращение к конкретному лицу, просьба, пожелание, признание(«Персидские письма» Монтескье) **идиллия** -небольшое стихотворение на тему сельской жизни. отдельное стихотворное произведение пасторального жанра. («Старосветские помещики» Гоголя).**Эпитафия** («надгробный») — изречение, сочиняемое на случай чьей-либо смерти и используемое в качестве надгробной надписи.**сонет** ( «песенка») – стихотворение из 14 строк, обладающее определенной системой рифмовки и строгими стилистическими законами.

Анализ Сонет («песенка») — стихотворение из 14 строк, образующих 2 четверостишия-катрена и 2 трёхстишия-терцета, чаще во «франц» последов — abba abba ccd eed. система рифмовки: перекрёстная или охватная в катренах; разнообразная в терцетах;точность рифм, чередование рифм мужских и женских, отсутствие повтора слов. Сонет зародился в Италии в 13 веке (создатель – поэт Якопо да Лентини близки к народной песне, любовные(женщина!) полит,сатирич Непревзойдённый Франческо Петрарка «Книга песен»), в Англии появился в первой половине 16 века (Г. Сарри), а в России – в 18 веке. пятистопный ямб Онегинская строфа сонет англ типа

Основные виды сонета – итальянский (из 2-х кат-ренов и 2-х терцетов) и английский (из 3-х катренов и заключительного двустишия).

**31.Вертикальное и горизонтальное пространство в художественном произведении**.

Пространство по направлению делится на горизонтальное (дольное) и вертикальное

**горизонтальное** (дольное земное преодолимое)

**вертикальное** (горнее сокральное при жизни непреодолимое)

**промежуточное**(монастырь)

тело - земное, душа - сокральная

для перехода нужно примирить душу, уйти в монастырь

- поломничество

- юродство

присутствует мотив путешествия. грешная жизнь - прозрение - стремление очиститься

светские хождения - поиск культуры, просвещения

**.Малые жанры драмы (фарс, интермедия, водевиль, комическая опера и др.). Анализ одного из жанров по выбору студента.**

**Комедия** ( «веселая песня») – драматическое произведение с веселым, смешным сюжетом, обычно высмеивающее общественные или бытовые пороки («Горе от ума»)**Драм**а («действие») – это литературное произведение в форме диалога с серьезным сюжетом, изображающее личность в ее драматических отношениях с обществом. **Водевиль** –лёгкая комедия с пением куплетов и танцами. **Фарс** –театральная пьеса лёгкого, игривого характера с внешними комическими эффектами, рассчитанная на грубый вкус.**Интермедия** (находящийся посередине)-небольшая пьеса комического характера, разыгрываемая между действиями основной пьесы (драмы или оперы)**Мистерия** (служба) — один из жанров европейского средневекового театра, связанный с религией. Сюжет брался из Библии или Евангелия и перемежался различными бытовыми комическими сценками. **Мелодрама**- жанр художественной литературы, раскрывающий духовный и чувственный мир героев на основе контрастов: добро и зло, любовь и ненависть.

**Комическая опера** — опера комедийного содержания. Также термином «[опера комик](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D0%BA)» ([фр.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *opéra comique*) определяют именно французские оперы, имеющие комическую жанровую окраску

**33. Литературоведческие науки (история литературы, теория литературы, стиховедение) и особенности их взаимодействия. Теория литературы и литературная критика. Содержание и задачи литературоведческих наук.**

**История лит-ры** (интересуется особенностями эпохи, разнообразие Национ. лит-р, изуч. историю возникн. лит. течений и напр., методы и стили разных народов, изуч. тв-во отд. писателей, люб. событие в ист. развития; историки пыт. уст. своеобраз. данного периода, изуч. своеобраз. жанров), **теория лит-ры** (общ. проблемы тв-ва: сюжет, образ, композ. и т.д; т. стремится изуч. системы, уложить все понятия, изуч. лит-ру как науку. Тесно связана с эстетикой. Лит-ра как ис-во слова. Т. связ. с критикой и ист. лит-ры), .**Стиховедение** - наука о звуковой форме литературных произведений. С. разделяется на три части: фонику(учение о сочетаниях звуков),собственно метрику(учение о строении стиха) и строфику(учение о сочетаниях стихов).(40 лет назад) Специфика лит-ры – она работает со словом. А слово –это всё. Теория лит-ры (общ. проблемы тв-ва: сюжет, образ, композицию; Т. стремится изуч. системы, уложить все понятия, изуч. лит-ру как науку. Тесно связана с эстетикой. Лит-ра как иск-во слова. Т. связ. с критикой и ист. лит-ры) **Лит-ная критика** (оценка совр.лит-ры; в 17 в. появ. во Фр., в 18 в. в России; выходит то на 1 план, то на периферию др. процессов; крит. связана с передовой лит-рой, заним разбром произвед и его оценкой; к. сочетает худож и научн мышление (как влияет книга на общ-во). **Наука и лит-ра.** Наука базируется на точном понятии. А лит-ра на образах,многозначности. Для лит-ры необходимы вспомогат. науки**: текстология** (задача - изуч. историю какого-л. текста и его кто написал, восст. пропуски в тексте, **палеографи**я (имеет дело с древнеписьменными памятниками, иссл. материал, на кот.зафикс. текст (это м. б. камень, металл, дерево, кожа, папирус, бумага), а также особенности почерка и самих орудий письма), атрибуция (опр-ние имени автора анонимного пр-ния или подписанного псевдонимом, датировка произведения), **библиография** (для оформ. статей, курсовых, списка авторских книг.), **историография** (история всех наук, развитие науки), источниковедение (изуч. портреты, фотографии), **архивоведение** (изуч. архивов),**книговедение** (изуч. книг), методика преподавание лит-ры.

**34. Диалог, монолог, полилог в художественной литературе.**

Монолог и диалог - две основные разновидности речи, различающиеся по количеству участников акта общения. **Диалог** - это разговор двух или нескольких лиц. Основной единицей диалога является диалогическое единство - тематическое объединение нескольких реплик, представляющее собой обмен мнениями, каждое последующее из которых зависит от предыдущего. На характер реплик оказывает влияние так называемый кодекс взаимоотношений коммуникантов. Выделяют три основные типа взаимодействия участников диалога: зависимость, сотрудничество и равенство.Любой диалог имеет свою структуру: зачин - основная часть - концовка. Размеры диалога теоретически безграничны, поскольку его нижняя граница может быть открытой. На практике же любой диалог имеет свою концовку. В художественном произведении диалог носит двойственный характер. С одной стороны, диалогическая речь предполагает обработанность ее автором, а, с другой стороны, – эта речь необходимо основана на живой разговорной речи. Автор художественного текста воспроизводит живую разговорную речь, что само по себе свидетельствует о том, что это воспроизведение не есть абсолютное повторение всего того, что есть в живой разговорной речи. Принципы непрямого отражения особенностей разговорной речи в составе художественного текста следует искать в тех требованиях, которые накладывает художественный текст. Не все “говоримое” в живой разговорной речи может быть отражено в художественном тексте. В связи с тем, что разговорная речь требует кратких, неполных, простых конструкций, особую роль получают внеязыковые коммуникативные факторы: интонация, мимика, жестикуляция. В литературном произведении эти моменты отражены с помощью авторских ремарок. **Полилог** (от греч. poly — "много" и logos — "слово") — это речь, состоящая из реплик нескольких говорящих . Широко используется полилог в художественной литературе, театре, кино. Это прежде всего массовые сцены, позволяющие представить масштабные события, показать народ не как безликую массу, толпу, а как собрание характеров, типов. Многоголосие полилога позволяет решать эти сложные художественные задачи”. **Монолог** можно определить как развёрнутое высказывание одного лица. Различаютдва основных типа монолога. Во-первых, монологическая речь представляет собой процесс целенаправленного сообщения, сознательного обращения к слушателю и характерна для устной формы книжной речи: устная научная речь, судебная речь, устная публичная речь. Наиболее полное развитие монолог получил в художественной речи.Во-вторых, монолог - это речь наедине с самим собой. Монолог не направлен непосредственному слушателю и соответственно не рассчитана на ответную реакцию собеседника. Монолог может быть как неподготовленным, так и заранее продуманным.

**35.Язык художественной литературы. Диалектизмы, синонимы, омонимы, эвфемизмы, архаизмы и их функции в художественном произведении.**

**Язык художественной литературы** - 1) язык, на котором создаются художественные произведения (его лексикон, грамматика, фонетика). В языке художественной литературы правильным является все, что служит для точного выражения мысли автора. 2) **Поэтический язык** — система правил, лежащих в основе художественных текстов, как прозаических, так и стихотворных, их создания и прочтения. Язык: 1)**бытовой** – донесение информации (используемый в быту, диалекты: оканье, аканье, уканье; соц. диалекты, говоры) 2)**литературный** для него характерны: Строгая структура. Синтаксическая упорядоченность. Образность. Эмоциональность Афористичность

**Диалектизмы**- слово или оборот речи, употребляемые людьми той или иной трритории, общества. Передает колорит (Хутор) Диалекты литературного языка: социальные диалекты – галлицизмы. Культурные, профессиональные.

**Синонимы**- устраняют тавтологию, передают более тонкий смысл, создают эмоц-экспрессивную окраску, эмоциональная характеристика предмета. (синонимы: относительные(к одной группе: родина,страна) и абсолютные - одно понятие, но к разным лексич группам) **Абсолютные** синонимы – слова, полностью совпадающие по значению и употреблению(забастовка, стачка) **Относительные** – слова, частично совпадающие по значению и употреблению(родина, страна)

**Омонимы** - одинаковые по написанию, но разные по значению. Используется как выразительное средство, для создания каламбура(«у которых есть, что есть»)

**Эвфемизмы** - слово, используемое для смягчения грубого (неприличного, непринятого в обществе выражения): «в интересном положении»-беременна, умер – «преставился».

**Архаизмы** – устаревшие слова, вышедшие из употребления. Создают колорит эпохи, эмоции – выразительность, индивидуализация речи персонажа, выразить время. (чело — лоб).

**36.Особенности изображения интерьера и экстерьера в художественной литературе.**

**Интерьер**(interier-внутренний) - художественное описание внутреннего вида помещений. Интерьер играет важную роль в характеристике героя, в создании атмосферы, необходимой для воплощения авторского замысла. Интерьер ставит главной задачей ставит именно изображение человека. Интерьер - вид художественного описания, поэтому ведущий тип речи в нем - именно описание, то есть опора на речевые средства, выражающие авторскую оценку. К таким средствам относятся, в первую очередь, прилагательные, причастия, существительные и наречия. Интерьер отображает бытовые детали, подробности. Например, описание квартиры Ильи Ильича Обломова в романе И.А Гончарова «Обломов» показывает общую пассивность героя, цикличность его образа жизни. Дореалистические методы чуждались экстерьера и интерьера.

Однако писатели – реалисты (вслед за Пушкиным) поняли, как много вещь может рассказать о своём владельце. Первоначально освоение интерьера как средство характеристики персонажа шло по пути увеличения детализации описания. Позже (вторая половина 19 века) к отбору деталей стали подходить строже. Существует множество способов раскрытия внутреннего мира героя: с помощью высказывания о нём других персонажей, через его поступки, портретное описание, наконец, через окружающий его предметный мир. Интерьер используется автором также для сравнения персонажей. Например, в одной из глав автором показан интерьер показан сразу двух героев: Фенечки и Павла Петровича Кирсанова. Интерьер комнаты Фенечки резко контрастирует с интерьером кабинета Павла Петровича. И действительно, комната Фенечки дышит простотой, уютом, свежестью, любовью. Описание сократилось – роль художественной детали возросла.

**Экстерьер** (внешний - exterior) - внешнее оформление здания, усадьбы. (дома помещиков в «Мертвых душах» у Плюшкина небрежное, старое, хлам, сломанное). Функции: акцент на социальное положения героя, его местожительства: город/деревня, предопределение события, психологический контекст.

**37.Рифма, её типология и функции.**

**Виды рифмы**

***1) По положению от конца строки ударного звука.***

– **Мужская** – с ударением на последнем слоге:

– **Женская** – с ударением на предпоследнем слоге:

*Это интересно:* термин «женская рифма» пришёл из старофранцузкого языка, где слова женского рода заканчивались сильным ударным и слабым безударным слогом.

– **Дактилическая** – с ударением на третьем от конца слоге:

*Это интересно*: такое название дактилическая рифма получила, поскольку по своей форме образует конечную дактилическую стопу (т.е. трехсложную стопу с ударением на первом слоге, на схеме это хорошо видно).

**– Гипердактилическая** – с ударением на четвертом и любых предыдущих слогах:

Такая рифма в русском языке встречается довольно редко и почти никогда не является точной. Обычно её используют в стилизациях, пародиях или экспериментах, в «обычных» стихах она почти никогда не встречается за счёт своей необычности.

***2) По степени фонетического созвучия (по точности / неточности)***

**Точная рифма** – рифма, в которой совпадает качество и количество послеударных согласных и гласных звуков. Чем их больше, тем рифма точнее.

Пример точной рифмы:

*Рифма, звучная подруга*

*Вдохновенного досуга,*

*Вдохновенного труда,*

*Ты умолкла, онемела;*

*Ах, ужель ты улетела,*

*Изменила навсегда?*

*А. С. Пушкин. Рифма, звучная подруга…*

Пример **неточной рифмы**:

*В тихий час, когда заря на крыше,*

*Как котенок, моет лапкой рот,*

*Говор кроткий о тебе я слышу*

*Водяных поющих с ветром сот.*

*С.А. Есенин. Не бродить, не мять в кустах багряных…*

Виды неточной:

-усеченные (волны-полный) если добавить или усечь станет точной   
-замещенные(ветер-вечер) меняется 1 буква  
-неравносложные(неведомо-следом) неравное количество слогов

***3) По степени фонетического*** богатства ***(богатая / бедная) или по кол-ву рифмующихся звуков:***

Вот что пишет по этому поводу Юрий Лукач:

*«Точная рифма является* ***богатой****, если в ней совпадает предударный согласный (называемый опорным).*

*Мужские рифмы, оканчивающиеся гласным, всегда богаты (вы-Невы, дитя-шутя). Единственное допустимое исключение: чередование опорного [й] с опорным мягким согласным (я-меня, мои-любви). Такая рифма достаточна, но бедна – она употреблялась русскими романтиками, позже встречается редко.*

*Все прочие рифмы могут быть точными и бедными одновременно. Примеры богатых рифм: ряб-араб, говеть-медведь, лоб-циклоп. Примеры бедных рифм: слаб-араб, чуду-забуду, лоб-зоб.»*

Точных и богатых рифм, естественно, гораздо меньше, чем неточных, и большинство из них употреблялись по многу раз, переходя в разряд банальных – кровь – любовь, пой –бой, солнце – оконце и так далее. Поэтому в современной поэзии используется больше неточных рифм. Главное тут – не переборщить и соблюсти норму. Допустим, если всё ваше стихотворение держится на точных рифмах, одна неточная будет портить всю картину, выглядеть откровенно слабой и натянутой. А точная рифма в финальном двустишии английского сонета может оказать эффект разорвавшейся бомбы и достойно завершить стихотворение.

***4) По лексическим признакам.***

– **Тавтологическая** – полный повтор слова или словоформы (слово рифмуется само с собой). Примеры – знаменитый «ботинок – полуботинок», «любил – не любил», «пришёл – ушёл». Следует отличать от омонимической и каламбурной рифмы.

Пример – хрестоматийное пушкинское:

*«Всё мое»,— сказало злато;*

*«Всё мое»,— сказал булат.*

*«Всё куплю»,— сказало злато;*

*«Всё возьму»,— сказал булат.*

*А.С. Пушкин. Злато и булат*

Тавтологическая рифма зачастую случайно «проскальзывает» в стихах начинающих авторов. Это довольно распространённая ошибка, её лучше не избегать, если только вы не добиваетесь тавтологической рифмой определённого эффекта (как в примере выше).

– **Омонимическая** – рифма, в которой написание и звучание рифмующихся слов совпадает, но слова имеют различное значение, например: ключ (средство открывания замка) – ключ (родник), стекло (существительное) – стекло (глагол) и т.д.

*Мне боги праведные дали,*

*Сойдя с лазоревых высот,*

*И утомительные дали,*

*И мёд укрепный дольних сот.*

– **Каламбурная** – схожа с омонимической, только вместо абсолютно идентичных по написанию и звучанию слов применяются рифмы, основанные на фонетическом звучании нескольких слов, например:

*Нёс медведь, шагая к рынку,*

*На продажу мёду крынку.*

*Вдруг на мишку — вот напасть —*

*Осы вздумали напасть!*

Каламбурная рифма успешно используется в пародировании. Но удачная каламбурная рифма может послужить и удачным украшением серьёзного стихотворения.

– **Паронимическая** – рифма, образуемая словами, близкими по звучанию и написанию – паронимами.

*Темной славы головня,*

*Не пустой и не постылый,*

*Но усталый и остылый,*

*Я сижу. Согрей меня.*

*В. Хлебников. О, черви земляные…*

***5) По частеречной принадлежности:***

– **однородная**: глагольная, именная, местоимённая и др.

– **разнородная**: глагольно-именная, именно-числительная, именно-именная (существительное+прилагательное) и т.д.: Китай — играй.

– **составная** – рифмы с участием союзов, частиц, местоимений и служебных частей речи:  ка, же, ли, ль, то, я, ты, он, ведь, лишь, уж, бы, вы, мы, их и т. п.

***6) По степени новизны (банальные (розы-морозы) / оригинальные).***

***7) По языковой принадлежности (макароническая рифма).***

Особый вид рифмы, когда слова русского языка рифмуются со словами другого языка:

*Hу, – думают, – команда!*

*Здесь ногу сломит черт,*

*Es ist ja eine Schande,*

*Wir mussen wieder fort.*

*А. К. Толстой. История государства российского…*

**По положению в строфе:**

Парная аа бб

Перекрестная абаб

Опоясанная абба

Прерванная абсб

**По характеру звучания:**

Открытая- оканчивается на гласный

Закрытая- оканч. на согласный

Смягченная- оканч. на полугласный (ой)

**Ф-ции:**

-придает музыкальность стиху. Фоническо-опорная позиция для звукописи

-стихообразующая: разделение, группировка стихов в строфу

-семантическая: ср-во создания рифмического ожидания. Рифма подчеркивает наиболее важные слова

-звуковая. Рифма увеличивает звуковую организованность речи

-повторы усиливают худож. впечатление

-рифма в целом гармонизирует стих.

**38.Роль портрета в художественном тексте.**

**Портрет персонажа** - это описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать также характерные для персонажа телодвижения и позы, жест и мимику, выражение лица и глаз. Портрет, таким образом, создает устойчивый, стабильный комплекс черт «внешнего человека».

Портреты персонажей близки характеристикам их действий.

Для традиционных высоких жанров характерны идеализирующие портреты. Идеализирующая портретная живопись соответствует изображению персонажа как носителя какого-то одного ярко выраженного, гиперболически подчеркиваемого качества. Вот строки о графе Ганелоне из «Песни о Роланде».

Подобного рода портреты нередко изобилуют метафорами, сравнениями, эпитетами.

Совсем иной характер имели портретные живописания в произведениях *смехового, комедийно-фарсового характера*. Здесь, по словам М.М. Бахтина, внимание сосредоточивалось не на духовном, а «на материальном начале в самом человеке». Характеризуя образность повестей Ф. Рабле о Гаргантюа и Пантагрюэле, ученый говорил, что центром реальности для писателя было человеческое тело, подаваемое гротескно. Вот, к примеру, портретная характеристика Гаргантюа-ребенка: «мордашка была славная, число подбородков доходило едва ли не до восемнадцати»; «ляжки были очень красивые и всему его сложению соразмерные». В подобных портретах нет места ни стройности фигуры человека, ни выражению его глаз, зато присутствуют щеки, носы, животы и так далее.

При всей их противоположности идеализирующие и гротескные портреты обладают общим свойством: в них гиперболически запечатлевается одно человеческое качество: в первом случае –телесно-душевное совершенство, во втором – материально-телесное начало в его мощи.

Портрет героя, как правило, локализован в каком-то одном месте произведения. Чаще он дается в момент первого появления персонажа, т.е. экспозиционно. Но литература знает и иной способ введения портретных характеристик в текст. Его можно назвать лейтмотивным.

В релистической литературе (первая половина 19в.) получил рапространение портрет, сочетающий живопись с психологическим анализом, запечатлевающий сложность и многоплановость облика персонажей.

Позднее в Творчестве Толстова и Чехова на смену развернутым портретным хар-кам пришли портреты, даваемые бегло и вскользь, отмечающие одну черту наружности. У Толстого с помощью этого выявляется динамика душевной жизни персонажей. Портрет как бы растворяется в изображении действии, становится означением мимического поведения, окружающие человека предметы.

**39.Понятие о системе стихосложения. Силлабика. Силлаботоника. Стопа, пиррихий и спондей.**

Зависит от фонетических особенностей языка.

Понятие **стихосложение** (иначе версификация) употребляется в двух значениях:

учение о принципах стихотворной организации речи — стиховедение; то есть как способ организации звукового строения речи, в котором речь делится на стихи и прозу.

в более точном смысле, конкретный комплекс особенностей организации стихотворной речи, элементов, лежащих в основе конкретной стихотворной системы.

В основе национальной системы: равноударность, чередование ударного/безударного, равносложность.

В Европе: силлабическая (равносложность), тоническая, силлабо-тоническая системы.

**Силлабическая**: одинаковое (фиксированное) количество слогов в стихе. Характерно для Франции (ударенение на последний слог), Польши (предпоследний слог) – языки с фиксированным ударением, Италии, Чехии. Парные женские рифмы, 11-12 стоп.

Существовала в России в 16-18 веках; Силлабика пришла из Польши. использовалась в виршах (вирша — это двустишие, скрепленное рифмой). Почти все поэты-виршевики 16—17 вв. были священнослужителями и писали стихи на славянском (церковнославянском) языке.

Писали Полоцкий, Прокопович.

16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 8, 7 - сложники

Пес/ни/ но/вы/ сос/тав/ляй/те,  
Гос/по/де/ви /вос/пе/вай/те...

(Симеон Полоцкий (восьмисложник))

Томашевский: Силлабика закрепилась в России благодаря особой размеренной манере декламации по слогам, ослаблявшей различие между ударными и безударными слогами; на распев, речетативом, религиозная тема, слоги похожи на прозу, как богослужение, т.е. не противоречила русск. лит-ре.

**Метрика**: 4, 16 – сложники; отбивались стопы. Кантемир пытался реформировать форму, хотел ввести определенный ударения. Наибольшего совершенства рус. силлабич. стих достиг в 18 в. в поэзии А. Д. Кантемира, уделявшего внимание более упорядоченному расположению ударений в стихе. После реформы В. К. Тредиаковского — М. В. Ломоносова силлабика. в России быстро выходит из употребления.

??? «Письмо Харитона Макентина» излагает систему силлабического стиха.??? (У Июльской есть, в интернете я подтверждение не встречала)

**Силлаботоника**

Сочетание равного числа слогов + упорядоченное ударение; ударные и безударные слоги чередуются в определённом порядке, неизменном для всех строк стихотворения.

В европейском стихосложении силлабо-тоническая система формируется в результате взаимодействия силлабического стиха романских языков с тоническим аллитерационным стихом германских языков. В Россию пришла из Германии.

Правила силлабо-тонического стихосложения были разработаны и введены Тредиаковским («Новый и краткий способ к сложению стихов Российских» 1735). Тонос – ударение, силлабо – слог.

Реформа стихосложения:

- Ломоносов («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739) создал стройную систему русского стихосложения, в частности, установив метр, опираясь на работу Тредиаковского, а также на опыт новоевропейской литературы.

- Сумароков А. П. («О стопосложении»)

Стопа́ (др.-греч. πούς, лат. pes, нога, ступня) — структурная единица стиха; группа слогов, выделяемая и объединенная иктом, ритмическим ударением в стихе.

**СТОПА** – единица длины стиха; повторяющееся сочетание ударных и безударных слогов. Графически стопа изображается с помощью схемы, где « - » - ударный слог, а « » - безударный.

Двухсложные стопы: ямб и хорей (двухсложники).

Трёхсложные стопы: дактиль, амфибрахий, анапест (трёхсложники).

Четырёхсложные стопы: пеон (четырёхсложники).

**ПИРРИХИЙ** -  стопа из двух кратких (в античном стихосложении) или двух безударных (в силлабо-тоническом) слогов. Пиррихием условно называют пропуск ударения на ритмически сильном месте в хорее и ямбе.

*Три девицы под окном  
           Пряли поздно вечерком…  
                                   (А.С. Пушкин)*

**СПОНДЕЙ** - стопа ямба или хорея со сверхсхемным ударением. Как результат, в стопе может быть два ударения подряд.

*Швед, русский - колет, рубит, режет.  
           Бой барабанный, клики, скрежет,  
           Гром пушек, топот, ржанье, стон,  
           И смерть, и ад со всех сторон.  
                                                    (А.С. Пушкин)*

**40.Ритм. Организация ритма. Анжамбеман.**

**Ритм** - (греч.) стройность, соразмерность, такт; Повторяемость сходных явлений через определенные соразмерные промежутки.

Организация ритма:

- соразмерность стихов  
- сильное ритмическое ударение на последнем слове стиха  
- ритм строится на счете слогов в стихе   
- ритм родился на счете ударений в стихе (тоника)  
- на чередовании группы слогов, различаемых по долготе и краткости (метрическое стихосложение – античная система)  
- на ударности/безударности и чередовании слогов (силлабо-тоника)

Ритм возник:

- из трудовых процессов  
- биологический ритм (биение сердца)  
- подражание природе (гекзаметр – шум прибоя)

**Анжамбеман** – (франц.) перешагивать, перепрыгивать; Переброс; Резкий ритмический перебой, при котором происходит несовпадение синтаксической и формообразующей цезур (на конце стиха, полустрофы, строфы); стилистический приём для преодоления ритмической монотонии стиховой формы и для (интонационного или смыслового) выделения отсечённых стихоразделом отрезков фразы; Перенос в стихе из-за несовпадения метрического членения с синтаксическим.

Анжамбманы могут быть слоговыми, строчными, строфическими, слогово-строфическими, синтаксико-строчными, синтаксико-строфическими, словесно-строчными, словесно-строфическими и т. д.

**Виды** согласно Июльской:

- Строчной (игнорируется межстиховая пауза)

- Строфический (более глубокая пауза между строфами)

Подвиды:

- Словесный (совпадает со словоразделом)

- Слоговой (не совпадает со словоразделом)

Анжамбеманы применяли Александр Пушкин, Марина Цветаева, Владимир Маяковский.

Функции:

- выразительная (страсть, волнение лирического героя)

- изобразительная (перебой как образный жест; для создания образа; у Цветаевой – экспрессия, страсть)

«Евгений Онегин»

Контраст души:

Вскочил Евгений; вспомнил живо  
Он прошлый ужас; торопливо  
Он встал; пошел бродить, и вдруг  
Остановился — и вокруг  
Тихонько стал водить очами  
С боязнью дикой на лице.  
Он очутился под столбами  
Большого дома. На крыльце

С подъятой лапой, как живые,  
Стояли львы сторожевые,  
И прямо в темной вышине  
Над огражденною скалою  
Кумир с простертою рукою  
Сидел на бронзовом коне.

Заболоцкий «Некрасивая девочка»

Сбить с внешнего (некрасивого) на внутреннее (красивое):

«Среди других играющих детей  
Она напоминает лягушонка».

«Ни тени зависти, ни умысла худого  
Ещё не знает это существо».

**41 - Роль пейзажа в литературном произведении**

**Пейзаж в литературе** – это описание природы, внешней среды, окружающего человека мира с целью создания художественного образа внешнего пространства. С помощью пейзажа изображается либо место действия(взаиморасположение объектов природы или среды в пространстве), либо состояние человека и мира. Пейзаж может быть городским, сельским, индустриальным, морским и т.д. Пейзаж — один из компонентов мира литературного произведения, изображение незамкнутого пространства. Традиционно под пейзажем понимается изображение природы, но это не совсем точно, что подчеркивает сама этимология и что, к сожалению, редко учитывается в определениях понятия(фр. Paysage, от pays — страна, местность). Пейзаж — это описание «любого незамкнутого пространства внешнего мира». За исключением так называемого дикого пейзажа, описание природы обычно вбирает в себя образы вещей, созданных человеком. Пейзаж не является обязательным слагаемым художественного мира, что подчеркивает условность последнего. Существуют произведения, в которых вообще нет пейзажа. Однако в литературе большую часть составляют произведения, где пейзаж есть. И если автор включает в свой текст описания природы, то это всегда чем-то мотивировано. **Пейзаж** играет в произведении различную роль, часто он **полифункционален**.

**Функции пейзажа:**

**1.** **Обозначение места и времени действия**. Именно с помощью пейзажа читатель наглядно может представить себе, где происходят события (на борту теплохода, на улицах города, в лесу и пр.) и когда они происходят (т. е. в какое время года и суток).

**2. Сюжетная мотивировка.** Природные и, в особенности, метеорологические процессы (изменения погоды: дождь, гроза, буран, шторм на море и пр.) могут направить течение событий в ту или иную сторону. Так, в повести Пушкина «Метель» природа «вмешивается» в планы героев и соединяет Марью Гавриловну не с Владимиром, а с Бурминым;

Например. Пейзаж, открывающий повествование, “привязывает” его к определенному месту (России, Италии, городу или деревне) и времени (историческому и природному). Так, пейзаж осуществляет ввод читателя в художественный мир. Пейзаж в начале произведения создает определенный эмоциональный настрой у читателя. Иногда пейзаж в начале произведения играет роль экспозиции, намечает проблематику. Например, 3 глава “Отцы и дети” Тургенева – безотрадная картина пореформенной России.

3. **Форма психологизма.** Эта функция наиболее частая. Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни. Показателен в этом смысле «чувствительный пейзаж» сентиментализма(«Бедная Лиза» Н.М. Карамзин). Пейзаж, данный через восприятие героя, — знак его психологического состояния в момент действия.

Психологическая функция пейзажа состоит в том, что картина природы помогает в раскрытии внутреннего мира героя, создавая мажорную или минорную эмоциональную атмосферу (иногда контрастную эмоциональному состоянию персонажа). Так, Тургенев помогает читателю понять, что сильная натура Базарова глубже его поверхностных рационалистических и нигилистических взглядов, сопровождая сцену признания Базарова в любви очарованием “темной ночи”.

В произведениях Толстого пейзаж становится важным компонентом в раскрытии “диалектики души” героев.

4. **Пейзаж как форма присутствия автора** (косвенная оценка героя, происходящих событий и пр.). Нередко пейзаж выражает авторскую позицию, философские взгляды писателя. Таков образ высокого неба, открывшегося князю Андрею после ранения в Аустерлицком сражении. В финале рассказа И.Бунина “Господин из Сан-Франциско” вокруг гигантского корабля бушует вьюга с” траурными от серебряной пены” валами волн и гудящая, “как погребальная месса”. Этот пейзаж выражает мысль Бунина об обреченности современной цивилизации, зашедшей в тупик.

Пейзаж – компонент в структуре произведения, поэтому смысл и характер пейзажа зависит от той функции, которую он выполняет в составе целого произведения.

Можно выделить **различные способы передачи авторского отношения к происходящему(с помощью пейзажа)**.

Первый — точка зрения героя и автора сливаются («Снег» Паустовского). Второй - пейзаж, данный глазами автора и одновременно психологически близких ему героев, «закрыт» для персонажей — носителей чуждого автору мировоззрения. Примером может служить образ Базарова в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». Пейзаж в литературном произведении редко бывает пейзажем вообще: обычно он имеет национальное своеобразие. Описание природы в этом качестве становится (как в «Снеге» и в прозе Паустовского в целом) выражением патриотических чувств. В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Родина».

Время рождения пейзажа как существенного звена словесно-художественной образности — **XVIII век**. Так называемая описательная поэзия (Джозеф Томсон, Александр Поуп) широко запечатлела картины природы, которая в эту пору подавалась преимущественно элегически — в тонах сожалений о прошлом. Таков образ заброшенного монастыря в поэме Жака Делиля «Сады». Такова знаменитая «Элегия, написанная на сельском кладбище» Томаса Грея, повлиявшая на русскую поэзию благодаря знаменитому переводу В.А Жуковского («Сельское кладбище», 1802). В литературу XVIII в. вошла **рефлексия** как сопровождение созерцаний природы. И именно это обусловило упрочение в ней собственно пейзажей.

Характер пейзажа заметно изменился в первые десятилетия XIX в., в России — начиная с А. С. Пушкина. Настала эпоха индивидуально-авторского видения и воссоздания природы. У каждого крупного писателя XIX–XX вв. — особый, специфический природный мир, подаваемый преимущественно в форме пейзажей. Природа осваивается в ее личностной значимости для авторов и их героев. Речь идет не об универсальной сути природы и ее феноменов, а об ее неповторимо единичных проявлениях: о том, что видимо, слышимо, ощущаемо именно здесь и сейчас, — о том в природе, что откликается на данное душевное движение и состояние человека или его порождает. При этом природа часто предстает неизбывно изменчивой, неравной самой себе, пребывающей в самых различных состояниях.

В лирической поэзии XX в. субъективное видение природы нередко берет верх над ее предметностью, так конкретные ландшафты и определенность пространства нивелируются, а то и исчезают вовсе. В подобных случаях эмоционально напряженное восприятие природы одерживает победу над ее пространственно-видовой, «ландшафтной» стороной. Такие образы природы правомерно назвать «постпейзажными».

В модернистской и, в особенности, постмодернистской литературе отчуждение от природы приняло, по-видимому, еще более радикальный характер: «природа уже не природа, а «язык», система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений». Ослабление связей литературы XX в. с «живой природой», на наш взгляд, правомерно объяснить не столько «культом языка» в писательской среде, сколько изолированностью нынешнего литературного сознания от большого человеческого мира, его замкнутостью в узком круге профессиональном, корпоративно-кружковом, сугубо городском.

**Типология пейзажа:**

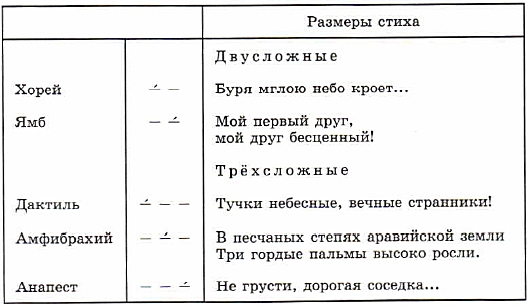
урбанистический («Собор Богоматери» Гоголь), степной («Тарас Бульба»), морской, лесной(«Записки охотника»), горный, северный, южный, экзотический, дикий, культурный.

**Развитие:** сакральный пейзаж- 13 в – с высоты птичьего полета, 15-16-вымысел пейзажа.

Пейзаж может быть локальным, национальным, космическим, величественным, унылым, бурным, тихим, таинственным. Идеальный пейзаж: утро, ветерок, вечный источник-ручей, ковер цветов, деревья, с большими кронами. В лирике: особый час дня – вечер, ночь, время года -осень, лунный свет, картина увядания.

**42.Двух-, трёх-, черырёхстопные размеры. Ямб и его разновидности. Хорей и его типы.**

**Размер стихотворный** - заданная форма строения стихотворной строки, выдержанная в стихотворном тексте или его фрагменте. Р. с. в **силлабической системе** стихосложения определяется количеством слогов (8-сложный стих, 11-сложный стих) ), в **тонической** - числом ударений (3-х ударный стих), **в метрической и силлабо-тонической** - метром и числом стоп (4-стопный ямб, 3-стопный дактиль).



Процесс формирования размера стихотворений в русской литературе происходил долго и неоднородно. В начале XVIII века рифма была громоздкой, тяжеловесной и воспринималась очень трудно. В общеевропейскую поэзию имитированный Я. вошел как двудольная (из двух слогов) стопа с ударением на втором слоге. Первое упоминание о Я. в русской литературе мы находим в книге М. Смотрицкого «Грамматика...», изданной в 1619 г. Но уже через несколько десятилетий поэзия была подвергнута масштабной реформации, которую связывают, прежде всего, с фамилиями Тредиаковского и Ломоносова. Последний обобщил все знания о стихосложении, признав равноправие всех размеров, выделенных Тредиаковским, но сам отдал предпочтение ямбу. Надо сказать, не он один. Ямб прочно обосновался в творчестве многих великих русских поэтов, таких как Державин, Жуковский, Пушкин и Лермонтов.

**Ямб и его разновидности**

**Ямб** — 1) в античной метрике трехдольная стопа о двух слогах, из них первый слог краткий, а второй долгий; 2) двухсложная стихотворная стопа с ударением на втором слоге. Наиболее употребительная стопа русского стиха.

Основные размеры: 4-стопный (лирика, эпос), 6-стопный (поэмы и драмы 18 в.), 5-стопный (лирика и драмы 19-20 вв.), вольный разностопный (басня 18-19 вв., комедия 19 в.).

В зависимости от «длины» строки ямб различается по стопности, т. е. по максимально возможному количеству ударений в стихе — от 1‑стопного до 6‑стопного.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Разновидности | Употребление | Примеры |
| 1-стопный | в чистом виде из-за малого объема стиха неупотребителен | известны только экспериментальные стихи. |
| 2-стопный | употребляется не часто, но все же встречается | («Играй, Адель, / Не знай печали; / Хариты, Лель / Тебя венчали / И колыбель / Твою качали» — А. С. Пушкин; есть образцы А. И. Полежаева, Н. М. Языкова, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова и других |
| 3-стопный | бывший в XVIII в. размером песен и анакреонтической лирики, после появления послания К. Н. Батюшкова (1811–1812) примерно на 10 лет стал очень популярным, потом его употребительность пошла на спад. | послание К. Н. Батюшкова (1811–1812) |
| 4-стопный | Самый распространенный из всех размеров русского стиха, вошедший в русскую поэзию с «Оды… на взятие Хотина» М. В. Ломоносова. В современной поэзии 4‑стопник употребляется во всем богатстве его вариаций в зависимости от индивидуальных пристрастий поэта. | Мой дядя самых честных правил,  Когда не в шутку занемог,  Он уважать себя заставил  И лучше выдумать не мог.  (А.С. Пушкин) |
| 5-стопный | был в XVII в. неупотребителен, но с начала XIX в. он входит в метрический репертуар русской поэзии, сначала цезурованный, затем и бесцезурный. |  |
| 6-стопный | Для стиха XVIII в. одним из основных размеров был 6‑стопный ямб, который вслед за французской поэзией, в виде александрийского стиха *употребляли в трагедиях, героических поэмах, посланиях — в большинстве высоких жанров поэзии*. | К блестящим шалостям, как прежде, не привязан,  Я правилам твоим последовать бы мог;  Но ты ли мне велишь оставить мирный слог  И, едкой желчию напитывая строки,  Сатирою восстать на глупость и пороки?  (Е. А. Баратынский) |
| 7-8-стопные | носят экспериментальный характер и очень редки. |  |
|  | вольный ямб — размер, в котором сочетаются стихи различных стопностей, причем чередование это нерегулярно. Регулярное чередование особой проблемы не представляет (например,), тогда как в вольных ямбах чередование строк разной «длины» создает эффект неожиданности, читатель как бы постоянно сбивается с привычной размеренности. Особенно резко ощущается это в баснях и стихотворных комедиях (начиная с «Горя от ума»), где количество стоп варьируется от 1 до 6 | Вот, в блеске и во славе всей,  Феб лучезарный из морей  Поднялся.  Казалось, что с собой он жизнь принес всему,  И в сретенье ему  Хор громких соловьев в густых лесах раздался.  (И. А. Крылов)  Сочетание 4‑ и 2‑стопного ямба: «Мело, мело по всей земле / Во все пределы. / Свеча горела на столе, / Свеча горела.» — Пастернак |

**Хорей и его типы**

**Хорей** (греч. choreios — плясовой), или трохей (греч. trochaios — бегущий) — двухсложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге.

После «Письма о правилах российского стихотворства» М. В. Ломоносова (1739 г.), где в качестве основного силлабо-тонического метра выбран ямб, хорей отодвинулся на второй план. На первых порах считалось, что он вообще непригоден для «высоких» жанров, и понадобились усилия В. К. Тредиаковского, чтобы отстоять его права. В 1744 г. появилась брошюра «Три оды парафрастические псалма 143», где Ломоносов и А. П. Сумароков переложили этот псалом ямбом, а Тредиаковский — хореем.

В зависимости от максимально возможного числа ударений в стихе хорей бывает **1‑стопный, 2‑стопный, 3‑стопный** и т. д. 1‑стопный и 2‑стопный в русском стихе не употребительны, они слишком «коротки». Чаще встречается 3‑стопный хорей: «Не пылит дорога, / Не дрожат листы… / Подожди немного, / Отдохнешь и ты» — М. Ю. Лермонтов). Большинство его образцов приходится на жанр песни — литературной или же стилизованной под народную («Девицы-красавицы, / Душеньки, подруженьки…» — А. С. Пушкин).

**Наиболее распространен 4‑стопный хорей**. В золотой век русской поэзии — время Пушкина — сфера его употребления была определена тремя основными темами: стихи в народном духе («Утопленник» и сказки Пушкина), баллады («Людмила» В. А. Жуковского) и рядом с ними стихи смутно тревожные, иногда трагические (у Пушкина это «Бесы», «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы», «Дар напрасный, дар случайный...»).

**5‑стопный** хорей входит в русскую поэзию лишь в начале XIX в., а полноправным размером становится после «Ночевала тучка золотая...» и «Выхожу один я на дорогу…» М. Ю. Лермонтова (оба — 1841 г.). Эти стихи, а также «Вот бреду я вдоль большой дороги…» Ф. И. Тютчева, «Не жалею, не зову, не плачу…»

**43.История борьбы и смены художественных методов в мировой и русской литературе.**

**Метод художественный** – способ восприятия действительности, принцип ее типизации и отбора явлений, способ отражения действительности в произведении искусства.

Метод = инструмент.

Метод связан с конкретным направлением. Однако после исчезновения направления метод остается жизнеспособным и плодотворным, может быть реконструирован и воспроизведен в любой момент времени.

Методы-типы: классицизм, романтизм, реализм и пр.

Существует также понятие индивидуального метода писателя.

Термин художественный метод изначально был придуман Тургеневым

В 30-е гг. появляется социолологическая концепция. Метод, по мнению Горького, - это принцип художественного познания объективной действительности. Мировоззрение заключено в образах. Вся история литературы – это борьба реализма с другими методами.

В «Литературном критике» (ежемесячном журнале литературной теории, критики и истории литературы, выходившем в Москве в 1933—1940гг) разделяли понятия метод и мировоззрение и писали, что мировоззрение – это теоретическое изображение действительности, а метод – это практическое художественное освоение действительности.

Адрианова-Перетц подразделяла литературные методы на субъективные (барокко, сентиментализм, классицизм, романтизм) и объективные (реализм). Ефимов делил методы на статические (неразвивающиеся): религиозный символизм, сентиментализм; и динамические: романтизм, реализм.

Принципы отбора материала:

1. Отнесение к жанру (ампир, рококо – к какому жанру неизвестно)

2. Региональные особенности

3. Национальные методы

4. Определенный метод определенного писателя

Некоторые писатели в своем творчестве совмещали несколько методов (Пушкин, Державин, который начинал с классицизма, потом перешел к предромантизму и к реализму).

Основные слагаемые метода:

Принцип отбора материала (для религиозного символизма: чудесное, сакральное; для романтизма: необычное, высокое; для реализма: обычное, жизненное «Записки охотника»)

Теория Аристотеля продержалась до романтиков (18 век). Далее возникла теория подражания действительности (основоположник Эмиль Золя).

Принципы оценки действительности: для реалистов важна правда, для других – уход от этой правды. Принципы типизации: за основу берется общность эстетики (общий взгляд на прекрасное): сентиментализм – возвышенность, отсутствие безобразного, комичного, возведение трагического в разряд прекрасного.

Основные формы определения метода - действительность, мировоззрение, художественное мышление:

• Действительность – влияние на мир (метод всегда связан с определенной эпохой: религиозный символизм, барокко, классицизм, сентиментализм, реализм, символизм, натурализм)

• Мировоззрение – комплексная установка на жизнь, оказывающая влияние на метод (сентиментализм – свобода личности)

• Художественное мышление – способность видеть образами (позволяет сделать отбор)

Существует 2 типа художественного мышления: объективное (реализм), субъективное (сентиментализм, романтизм).

Метод – эстетическая категория. Классицизм смотрит на мир как на гармонию. Дисгармонию в классицизме можно победить разумом (разум стоит над чувством). Романтический мир, наоборот, дисгармоничен, от его враждебности для героя лучше уйти в другой, вымышленный (чувство стоит над разумом). Реализм считает, что мир развивается по законам, поэтому его следует изучать и описывать.

Методы рождаются и умирают (религиозный символизм, барокко, символизм, классицизм) или продолжают существовать (реализм и романтизм). Методы также сосуществуют вместе (наряду с другими в 18 веке еще существовал религиозный символизм).

**Почему один метод сменяет другой:**

• Изменение мировоззрения

• Исторические изменения

• Изменение культурных условий (в 18 веке ориентация на запад – новая жанровая система)

• Изменение эстетики (переход от культа государства к культу личности)

*Методы худ. литературы в хронологической последовательности:*

1. **Религиозный символизм**

Хронологические рамки – вторая половина 10в – к. 17в.

1. **Барокко**

Барокко - стиль европейского искусства и архитектуры 17 - 18 веков, который сформировался в Италии. Слово "барокко" значит "уродливая жемчужина".

* осознание кризиса ренессансных идеалов
* художники отвергают идею гармонии, лежащую в основе гуманистической ренессансной концепции: вместо гармонии между человеком и обществом искусство 17 века обнаруживает сложное взаимодействие личности и социально-политической среды
* идея подчинения страстей велениям разума

**3)   Классицизм**

 Классицизм – направление в художественной литературе, зародившееся в Западной Европе в 17 веке. В это время в Европе происходит образование...  
**абсолютистских государств. Своего наивысшего расцвета абсолютная монархия достигла во Франции во время правления Людовика XIV (1643-1715).**   
Создание единых государств и установление национального единства вызвали строгую регламентацию всех областей жизни. В литературе это отразилось возникновением нового направления – классицизма. Классицизм опирался на идеи абсолютной монархии и проповедовал культ античности и человеческого разума, он не допускал никакой своевольной фантазии, требовал следования определенным законам.

**4) Сентиментализм**  
**Сентиментализм – литературное направление, которое признавало чувство основным критерием человеческой личности. Сентиментализм зародился в Европе и России примерно одновременно, во второй половине 18 в., как противовес господствовавшей в то время жесткой классической теории.**  
Сентиментализм был тесно связан с идеями Просвещения. Он отводил первостепенное место проявлениям душевных качеств человека, психологическому анализу, стремился пробудить в сердцах читателей понимание природы человека и любовь к ней вместе с гуманным отношением ко всем слабым, страдающим и гонимым. Чувства и переживания человека достойны внимания независимо от его сословной принадлежности – идея всеобщего равенства людей.

**5)Романтизм**  
**Романтизм зародился в Европе в конце 18 – начале 19 вв. как противовес господствовавшему ранее классицизму с его прагматизмом и следованием установленным законам. Романтизм, в противоположность классицизму, пропагандировал отступление от правил. Предпосылки романтизма кроются в Великой Французской революции 1789-1794 гг., свергнувшей власть буржуазии, а вместе с ней – буржуазные законы и идеалы.**  
Романтизм, как и сентиментализм, большое внимание уделял личности человека, его чувствам и переживаниям. Главный конфликт романтизма заключался в противостоянии личности и общества.

**6)Реализм**  
**Реализм – литературное направление, которое объективно отражает окружающую действительность доступными ему художественными средствами. Основным приемом реализма является типизация фактов действительности, образов и характеров. Писатели-реалисты ставят своих героев в определенные условия и показывают, каким образом эти условия повлияли на личность.**  
В то время как писателей-романтиков волновало несоответствие окружающего мира их внутреннему мироощущению, то писателя-реалиста интересует, как окружающий мир влияет на личность.

Основы реализма заложил еще Аристотель в 4 в. до н. э. Вместо понятия «реализм» он использовал близкое ему по смыслу понятие «подражание». Затем реализм возродился в эпоху Возрождения и эпоху Просвещения. В 40-х гг. 19 в. в Европе, России и Америке реализм пришел на смену романтизму.

7) **Модернизм**  
**Модернизм – совокупность художественных направлений, пропагандировавших свободу самовыражения. Модернизм зародился в Западной Европе во второй половине 19 в. как новая форма творчества, противопоставленная традиционному искусству. Модернизм проявился во всех видах искусства – живописи, архитектуре, литературе.**  
Главной отличительной чертой модернизма является его способность менять окружающий мир.

8) **Натурализм**  
**Натурализм – название течения в европейской литературе и искусстве, возникшего в 70-х гг. XIX в. и особенно широко развернувшегося в 80-90-х гг., когда натурализм стал самым влиятельным направлением. Теоретическое обоснование нового течения дал Эмиль Золя в книге "Экспериментальный роман".**   
Конец XIX в. (в особенности 80-е гг.) знаменует собой расцвет и укрепление промышленного капитала, перерастающего в финансовый. Этому соответствует, с одной стороны, высокий уровень техники и усиление эксплуатации, с другой – рост самосознания и классовой борьбы пролетариата.

**44.Дактиль, анапест, амфибрахий и их типология.**

**Дактиль** (греч. daktylos — палец) – трёхсложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге.

Пример:

В рабстве спасённое

Сердце свободное —

Золото, золото

Сердце народное!

(Н.А. Некрасов)

**Амфибрахий** (греч. amphibrachys — с обеих сторон краткий) — трёхсложная стихотворная стопа с ударением на втором слоге.

Пример:

На севере диком стоит одиноко

На голой вершине сосна

И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим

Одета, как ризой , она.

(М.Ю. Лермонтов)

(греч. anapaistos — отраженный, т.е. обратный дактилю) — трёхсложная стихотворная стопа с ударением на последнем слоге.

Пример:

Есть в напевах твоих сокровенных

Роковая о гибели весть.

Есть проклятье заветов священных,

Поругание счастия есть.

(А. Блок)

Трехсложные размеры были малоупотребительны у русских поэтов 18 века. В пушкинскую эпоху дактили, амфибрахии и анапесты получают распространение по преимуществу как балладные размеры («Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина). Широкое распространение трехсложные размеры получили у Н. Некрасова, поэтому не случайно, что эти размеры часто воспринимаются как «некрасовские».

Дактиль (греч. daktylos – палец). В дактилической стопе ударение падает на первый слог, последующие два слога безударные.

В качестве примера – стихи А. Фета:

БУря на нЕбе вечЕрнем,

МОря сердИтого шум –

БУря на мОре и дУмы,

МнОго мучИтельных дУм.

Амфибрахий. Слово пришло к нам из греческого языка: сочетание двух слов amphi «кругом» + brachys «краткий». Средний слог ударный, первый и третий – безударные. Этим размером писали русские символисты Александр Блок и уже упоминавшийся Константин Бальмонт. Но уже в пушкинскую эпоху амфибрахий был популярен.

Амфибрахием написано стихотворение К. Бальмонта («Хореи и ямбы, с их звуком коротким…»). А вот стихотворение А. Майкова:

Ах, чУдное нЕбо, ей-бОгу, над Этим классИческим Римом,

Под Эдаким нЕбом невОльно худОжником стАнешь.

ПрирОда и лЮди здесь бУдто другИе, как бУдто картИны

Из Ярких стихОв антолОгии ДрЕвней ЭллАды.

Анапест тоже из греческого anapaistos, буквально означает «отражённый назад». Когда-то эту стопу назвали «обратно ударяемая», потому что она противоположна дактилю. Ещё этот размер называют антидактиль. В Элладе при произнесении анапестических стихов исполнители приплясывали, отбивая ногой такт на последнем слоге. Анапестом написаны строки Михаила Юрьевича Лермонтова:

Не дождАться мне, виднО, свобОды.

А тюрЕмные днИ будто гОды;

И окнО высокО над землЁй,

А у двЕри стоИт часовОй.

**45. Лиро-эпические жанры в мировой и русской литературе.**

**Лиро-эпический род литературы** — художественные произведения в стихотворной форме, в которых сочетаются [эпическое](http://lit100.ru/text.php?t=3014) и [лирическое](http://lit100.ru/text.php?t=1206) изображения жизни.

В произведениях лиро-эпического рода жизнь отражена, с одной стороны, в стихотворном *повествовании* о поступках и переживаниях человека или людей, о событиях, в которых они принимают участие; с другой стороны, — в *переживаниях* поэта-повествователя, вызванных картинами жизни, поведением действующих лиц в его стихотворном рассказе. Эти переживания поэта-повествователя обычно выражены в произведениях лиро-эпического рода в так называемых лирических отступлениях, иногда непосредственно не связанных с ходом событий в произведении; лирические отступления — один из видов [авторской речи](http://lit100.ru/text.php?t=0105).

Таковы, например, известные лирические отступления в стихотворном романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин», в его поэмах; таковы в поэме А. Т. Твардовского «Василий Тёркин» главы «От автора», «О себе» и лирические отступления в других главах поэмы.

**Ода** - (греч. - песня) - один из главных жанров классицизма. Возникла ода в античной литературе, где представляла собой песню с широким лирическим содержанием: могла воспевать подвиги героев, но могла рассказывать и о любви или быть веселой застольной песней. Отношение к оде как к песне в широком смысле слова было сохранено во французском классицизме. В русской теории классицизма в понятие «ода» вкладывается уже более определенный, узкий смысл. Тредиаковский, Сумароков, а вслед за ними Державин, говоря об оде, имеют в виду лирическое стихотворение, воспевающее героев. В греческой поэзии ода была представлена Пиндаром, во французской - Малербом, в русской литературе - Ломоносовым, о котором Сумароков, в соответствии с представлениями классицизма о необходимости следования выработанным канонам жанра, скажет: «Он наших стран Малгерб, он Пиндару подобен». Ода утверждается как жанр героической, гражданской лирики с обязательным «высоким» содержанием и торжественным, «возвышенным» стилем его выражения. От оды как жанра высокой лирики они отличают собственно песню. Песня в их понимании - это лирическое стихотворение, посвященное только любви. Она не требует ораторского слога, отличается простотой и ясностью.

**Сатира** (лат. "смесь, всякая всячина") - как поэтический жанр: произведение, содержанием которого является обличение - общественных явлений, человеческих пороков или отдельных людей - путем осмеяния. Сатира в античности в римской литературе (сатиры Ювенала, Марциала и др.). Новое развитие жанр получил в литературе классицизма. Содержанию сатиры характерны ироническая интонация, аллегоричность, эзопов язык, нередко используется прием "говорящих имен". В русской литературе в жанре сатиры работали А.Кантемир, К.Батюшков (XVIII-XIX вв.), в ХХ веке как автор сатир прославился Саша Черный и др. Многие стихотворения из "Стихов об Америке" В.Маяковского также можно назвать сатирами ("Шесть монахинь", "Блэк энд уайт", "Небоскреб в разрезе" и др.).

**Баллада** - лиро-эпическое сюжетное стихотворение фантастического, сатирического, исторического, сказочного, легендарного, юмористического и т.д. характера. Баллада возникла в древности (предполагают, в раннем средневековье) как фольклорный ритуальный танцевально-песенный жанр, и этим обусловлены ее жанровые черты: строгий ритм, сюжетность (в древних балладах рассказывалось о героях и богах), наличие повторов (повторялись целые строки или отдельные слова как самостоятельная строфа), называемых **рефреном**. В XVIII веке баллада стала одним из самых любимых поэтических жанров литературы романтизма. Баллады создавали Ф.Шиллер ("Кубок", "Перчатка"), И.Гете ("Лесной царь"), В.Жуковский ("Людмила", "Светлана"), А.Пушкин ("Анчар", "Жених"), М.Лермонтов ("Бородино", "Три пальмы"); на рубеже XIX-ХХ веков баллада вновь возрождается и становится весьма популярной, особенно в революционную эпоху, в период революционной романтики. Среди поэтов ХХ века баллады писали А.Блок ("Влюбленность" ("Королевна жила на высокой горе…"), Н.Гумилев ("Капитаны", "Варвары"), А.Ахматова ("Сероглазый король"), М.Светлов ("Гренада") и др.

**Дума** — 1) Поэтический жанр русской литературы, представляющий собой размышления поэта на философские, социальные и семейно-бытовые темы. Широкую известность получили «Думы» К.Ф. Рылеева, составившие своеобразный цикл философско-патриоти-ческих поэм и стихотворений: «Димитрий Донской», «Смерть Ермака», «Богдан Хмельницкий», «Волынский», «Державин» и др. К философско-лирическим принято относить «Думы» А.В. Кольцова и «Думу» («Печально я гляжу на наше поколенье...») М.Ю. Лермонтова. Один из разделов сборника стихотворений А.А. Фета «Вечерние огни» назван «Элегии и думы». Цикл стихотворений «Думы» есть у К.К. Случевского. Широкой известностью в первой половине XX века пользовалась «Дума про Опанаса» Э.Г. Багрицкого. 2) Эпический и лиро-эпический песенный жанр украинского фольклора, напоминающий русские былины. Украинские думы исполнялись речитативом, обычно в сопровождении бандуры; разделяют их на три цикла: о борьбе с турецко-татарскими набегами в XV-начале XVII веков, о народноосвободительной войне 1648-1654 годов и о воссоединении Украины с Россией, на общественно-бытовые темы.

**46.Поэтика имён, фамилий, прозвищ в художественной литературе.**

**Собственные имена** – это антропонимы (личные имена людей, а также их клички, прозвища). Это изучает ономастика (от греч. оnomastike – искусство давать собственные имена), раздел лексикологии. Соответственно, в литературоведении вычленяется раздел поэтической ономастики. Здесь речь пойдет об антропонимах и топонимах как наиболее часто встречающихся в художественном тексте собственных именах.

В эпических и драматических произведениях система персонажей, как правило, влечет за собой систему имен. Не названными по имени обычно остаются фоновые персонажи, о которых упоминается вскользь, лица «без слов» в пьесах и т.д. Например, в повести А.С.Пушкина «Пиковая дама» старой графине Анне Федотовне почти постоянно сопутствует дворня, исполняющая ее приказания: Но воспитанница графини названа: Лизанька, Лизавета Ивановна, и это сразу выделяет ее как сюжетную героиню. В то же время приемом изображения главного героя может быть, напротив, его *безымянность* – на фоне названных по имени других, в том числе второстепенных, лиц. В рассказе И.А.Бунина «Господин из Сан-Франциско» заглавный герой, его жена и дочь не имеют имен, в отличие от эпизодических персонажей: коридорного Луиджи, старика лодочника Лоренцо. Так подчеркнута безликость богатых туристов, совершающих ритуальное путешествие по Европе: «Господин из Сан-Франциско - имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил – ехал в Старый Свет на целых два года, с женой и дочерью, единственно ради развлечения».

Собственные имена в художественном произведении выполняют различные **функции**, наиболее важные среди них следующие.

1. **Назывная (номинативная**). Писателю необходимо как-то обозначить персонажа, и это легко сделать, наделив его именем. Оно обычно выбирается с учетом тех или иных – в зависимости от темы произведения - антропонимических норм. В художественной литературе широко используется социально-знаковая функция тех или иных имен, отчеств, фамилий, прозвищ, присоединяемых к антропонимам титулов (князь, граф и т.п.), форм обращений. Так, в России XVIII в. «крестьянских девочек часто называли Василисами, Феклами, Федосьями, Маврами. Девочка, родившаяся в дворянской семье, такого имени получить не могла. Зато в дворянских семьях бытовали тогда такие женские имена, которые были неупотребительны у крестьянок: Ольга, Екатерина, Елизавета, Александра»; Точность воспроизведения в художественной литературе антропонимических норм способствует эффекту достоверности изображения. На этом фоне значимы разного рода отступления от норм: Татьяна Ларина (с ее именем «неразлучно воспоминанье старины иль девичьей»); Аркадий Долгорукий, но не князь, а «просто Долгорукий» («Подросток» Ф.М.Достоевского).

В зависимости от темы, жанра произведения видоизменяются принципы подбора антропонимов. Например, в произведении на историческую тему писателю необходимо воссоздать колорит эпохи. В «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю.Лермонтова изображается время правления Ивана Грозного. Неслучайно жену Калашникова зовут Аленой Дмитревной, т.е. дана народная, русифицированная (а не церковная – Елена) форма имени. Царского опричника зовут Кирибеевичем: в XVI в. наряду с христианскими именами употреблялись некалендарные, особенно часто в отчествах. В антропониме Степан Парамонович Калашников показательны и каноническое имя, и отчество, вероятно, восходящее к слову парамонарь (искаженное пономарь), и фамилия, указывающая на «именование отца по занятию: калачник – пекарь или продавец калачей».

Создание местного колорита также требует соответствующего подбора собственных имен. Например, в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (повесть «Бэла») действие происходит на Кавказе. Рассказчик, странствующий офицер, едет по Койшаурской долине, где течет Арагва, видит Гуд-Гору. Горцы носят характерные восточные имена: Бэла, Азамат, Казбич.

2. Наряду с назывной функцией собственные имена персонажей нередко выполняют и **характерологическую**, т.е. подчеркивают какие-то свойства личности. Такую функцию в жизни в прошлом часто выполняли прозвища: Плакса, Змея; впоследствии они перерастали в фамилии: Плаксин, Змиев.

«**Говорящие» имена** использовались уже в античной комедии. Эта традиция оказалась прочной. В особенности типичен данный прием для литературы классицизма. Например, в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» легко определить по фамилиям доминанту характера или род занятия: Простаковы, Скотинин, Вральман, Цифиркин, Кутейкин, Милон, Правдин, Стародум (последняя фамилия, данная положительному герою, отразила свойственную автору-просветителю веру в одну – на все времена – истину). «Говорящими именами» часто наделяются комические персонажи в литературе любого направления. В «Ревизоре» Н.В.Гоголя порядок на улицах наводят полицейские Держиморда, Свистунов, Пуговицын. Названия деревень из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» отражают тяжелую жизнь крестьян: Заплатово, Дырявино, Разутово, Знобишино, Горелово, Неелово, Неурожайка.

Однако семантика собственного имени не всегда лежит на поверхности, поэтому необходимо проводить специальные исследования. Например, фамилия Елдырин (рассказ Чехова «Хамелеон») соотнесена с глаголом елдыжить (вятский диалект) – «вздорить, затевать ссоры, придираться, особенно при дележе». Важен также фонетический облик фамилии. Смешно звучат: Ляпкин-Тяпкин (судья в «Ревизоре»), Оболт-Оболдуев (помещик из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»).

Нередко выразительность антропонима заключена в соотношении компонентов. Например, в романе Достоевского «Идиот» сочетание имени и фамилии главного героя: Лев Мышкин – указывает на противоречивость его характера. С одной стороны, князь благороден, является сильной личностью, способен пробуждать в людях высокие нравственные качества. Но в то же время он абсолютно не приспособлен к жизни.

В основе имени персонажа может лежать аллюзия . По звучанию фамилия Угрюм-Бурчеев (один из градоначальников города Глупова в «Истории одного города») напоминает об Аракчееве, отличавшегося угрюмым нравом. Аллюзия может быть литературной: например, имя главной героини романа Булгакова «Мастер и Маргарита» должно напомнить читателю о героине «Фауста» И.В.Гете. Перекличка может основываться также на однотипности имен. В «Евгении Онегине» «речные» фамилии носят Онегин и Ленский, что подчеркивает литературную условность. Позднее Лермонтов называет своего героя Печориным, как бы сближая его с Онегиным, что было отмечено В.Г. Белинским В этом же ряду - Волгин (главный герой романа Н.Г. Чернышевского «Пролог»).

3. В ходе сюжета произведения, в разных ситуациях общения персонаж может именоваться по-разному. Резким переломам в судьбе иногда сопутствует смена антропонима (как и в жизни – при пострижении в монахи, поступлении на сцену и пр.). В комедии А.Н.Островского «Лес» Счастливцев и Несчастливцев – сценические фамилии странствующих актеров, отражающие их театральное амплуа: Счастливцев – комик, Несчастливцев – трагик. Жизнь же у обоих героев несчастная. В пьесе «Без вины виноватые» главная героиня, пережив личную драму и поступив на сцену, меняет имя: из Любови Ивановны Отрадиной она превращается в Елену Ивановну Кручинину. Обе фамилии – говорящие. Героиня расстается и с именем Любовь: ведь причиной ее страданий была любовь к недостойному человеку, и носить такое же имя после разрыва с прошлым было бы слишком тяжело.

Однако такие случаи редки. Обычно изменяется форма имени. В «Войне и мире» Л.Н.Толстого вначале в светском обществе Безухова называют просто Пьером, после же получения наследства он – граф Безухов, богатый и знатный, завидный жених. Своеобразным политическим барометром служит то или иное наименование французского императора в русском светском обществе: Бонапарт, даже Буонапарте (так подчеркивается его неблагородное корсиканское происхождение), Наполеон. Но не все разделяют господствующую точку зрения. Князь Андрей в начале восхищается личностью полководца, поэтому не называет его Бонапартом, для него он только Наполеон.

4. Выбор антропонимов во многом диктуется принципами того или иного литературного направления, которые разделяет писатель. Так, в литературе русского классицизма широко использовались античные (и псевдоантичные) имена: Тирсис, Сильван, Критон. Не менее популярны «говорящие» имена, образованные от русских корней, в особенности в сатире. Например, в стихотворении В.Л. Пушкина «К. Кашину» упоминаются Глупомотов, Безмозглов, Прыгушкин, Пустяков, Змеяд, Плутов.

В эпоху **сентиментализма** грубые имена почти не использовались. Допускалась только благозвучная ономастика. В повести Н.М. Карамзина крестьянская девушка носит имя Лиза, употребляемое только в дворянской среде. Впрочем, и поведение, и речь девушки не типичны для крестьянской среды.

Р**омантики** нередко изображали чужую страну или отдаленную эпоху, и ономастика в их произведениях не только соответствовала выбранной теме, она была непривычна для читателя, «экзотична». Например, героини «южных» поэм Пушкина носят имена Зарема и Земфира.

Для писателей-**реалистов** важнейшей (хотя, конечно, не единственной) становится социально-знаковая функция имени, его соответствие / несоответствие антропонимической норме. Отсюда тонкая нюансировка наименований персонажей: значимы все компоненты антропонима, а также титулы, к ним присоединяемые (граф, князь), формы обращений (Ваше благородие, превосходительство, сиятельство и пр.).

5. Имена героев могут становиться **нарицательными**, что обычно свидетельствует о типичности характеров: Дон Жун – донжуан, Обломов - обломовщина. Употребление собственного имени в значении нарицательного является емкой характеристикой, такой прием называется антономасией: «…Ловласов обветшала слава…» («Евгений Онегин»). Этот прием, в основе которого лежит метонимия, называют также прономинацией (латинская калька с гр. антономасия), распространен в обычной разговорной речи: «Отелло вместо ревнивец, Эскулап – вместо доктор, Дон Кихот – вместо рыцарь благородства». И, разумеется, он широко представлен в художественной литературе. Так, в русской поэзии XVIII – XIX вв. в качестве прономинаций особенно часты античные антропонимы: «Не слышен наш Парни российский!…» (А.С. Пушкин «К Батюшкову).

Созданный писателем персонаж может быть настолько ярок и одновременно типичен, что его имя не только становится нарицательным, но и используется новыми авторами, такие персонажи называются заимствованными. При этом «заимствуются» они вместе с именами, например, в романе «Господа Молчалины» Салтыкова-Щедрина изображена дальнейшая «жизнь» хорошо известных читателю персонажей Грибоедова и Гоголя.

Лирика – особый род литературы. Здесь фактически нет изображения событий, характеров, поэтому и собственные имена употребляются редко. Однако реальные лица и имена называются в жанре посланий: «19 октября» (1825) Пушкина, где поэт вспоминает своих друзей Пущина, Горчакова, Кюхельбекера, Дельвига. Однако гораздо чаще конкретное лицо не названо: читатель должен «угадать», кто скрывается за тем или иным перифразом. Обычно собственные имена вынесены в заглавие стихотворения «Чаадаеву» (Пушкин), «Памяти Добролюбова» (Некрасов). Нередко имя адресата оказывается «зашифрованным», т.е. используется купюра «Тургеневу». Обычно купюры используются в тех случаях, когда содержание стихотворения оказывается глубоко личным. Реальные имена часто используются в акростихе, это особый лирический жанр, в котором первые буквы стихов составляют, как правило, имя автора или адресата. Например, сонет В.Я. Брюсова «Путь к высотам», начальные буквы которого складываются в посвящение поэту Гальперину:

Неблагозвучная, грубая фамилия главного героя, Базаров, указывает на его недворянское происхождение (его отец врач, а дед, как говорит сам герой, «землю пахал»). Базаров гордится этим, неслучайно Николаю Петровичу он представляется как Евгений Васильев, используя форму отчества, характерную в народной среде. Показательно, что так люди представляются обычно в официальной ситуации. Герой не хочет дружески общаться с «аристократами». Имя же персонажа – Евгений – не характерно для разночинца, обычно так называли детей дворяне. Впрочем, мать Базарова была дворянкой. Отец же с уважением относится к дворянам, общаясь с ними, старается соответствовать их уровню. Например, говоря с Аркадием Кирсановым, он употребляет много французских слов, хотя и коверкает их. Так что родители могли вполне осознанно дать ребенку имя, характерное для дворян.

Евгений переводится с греческого как «благородный», что применительно к Базарову может показаться странным. Герой не соблюдает даже элементарных правил этикета: приезжая в гости к Кирсановым, он довольно грубо разговаривает с Павлом Петровичем, знакомясь с Николаем Петровичем, не сразу подает ему руку. В словах Базарова нередко проглядывает цинизм, особенно это заметно, когда герой впервые видит Одинцову: «Это что за фигура? На остальных баб не похожа». Однако цинизм Базарова во многом внешний, если вообще не напускной: Одинцова произвела на него очень сильное впечатление, но поскольку Базаров отрицает любовь, он никогда не признается, что ему могла понравиться женщина. В то же время герой способен на благородные поступки: ранив Павла Петровича на дуэли, Базаров пытается помочь своему противнику, сразу становится «доктором, а не дуэлистом». И эта двойственность, противоречивость характера символически отражается в дисгармоничном имени героя. Показательно, что в романе герой в основном назван по фамилии, тем самым автор как бы подчеркивает «бунтарское» начало в характере героя.

Фамилия Кирсанов благозвучная, характерная для дворянского круга. Кирсан – это просторечная форма от имени Хрисанф (от греч. хрисантес – златоцветный). Нельзя сказать, что жизнь членов этой семьи была счастливой. Что касается, старшего поколения, то скорее даже наоборот. Впрочем, в молодости и Николай Петрович, и Павел Петрович были счастливы. Только счастье их было недолгим (как и цветы?). В символике фамилии чувствуется оттенок аристократизма, неслучайно Павел Петрович живет в строгом соответствии с принсипами (показательно, что это слово герой произносит на французский манер), даже в деревне тщательнейшим образом следит за своим внешним видом. Николай Петрович и Аркадий неравнодушны к природе, искусству.

Имя Аркадий ассоциируется с Аркадией. Так называлась горная область в Древней Греции, опоэтизированная в идиллиях Вергилия и других античных поэтов(отсюда выражение «аркадские пастушки»); в русле этой традиции итальянским поэтом Я.Саннадзаро создана прозаическая пастораль «Аркадия» (опубл. в 1504 г.). Топоним Аркадия стал условным обозначением безмятежной, счастливой жизни на лоне природы. Таким образом, имя героя намекает на его мечты о любви, счастье, на его мирный, благодушный нрав. В эпилоге Тургенев повествует о семейной идиллии Аркадия. Он быстро разочаровывается в нигилизме, впрочем, он никогда и не был истинным сторонником этого течения. Ведь Базаров далеко не всегда соглашался со своим учеником, особенно ему не нравилось, как Аркадий выражает свои мысли: «О друг мой, Аркадий Николаич! <…> об одном прошу тебя: не говори красиво». Аркадия привлекала сама личность Базарова, ему хотелось подражать ему. Аркадий – увлекающийся человек, легко поддающийся влиянию других людей: сначала Базарова, потом Кати. Однако имя говорит не только о характере самого Аркадия. Тургенев отмечает, что родители героя очень любили друг друга. Ребенок рос в атмосфере любви, неудивительно, что он носит такое имя. Аркадий Кирсанов – красивое, гармоничное сочетание, и эта гармония отражается и в характере героя.

Фамилия Одинцов(а), образованная от слова одинец, «одинокий человек, бобыль» намекает на одиночество ее носительницы. Муж Анны Сергеевны, вероятно, был очень одиноким человеком, во всяком случае, в романе ничего не сказано о его родственниках, а все свое состояние он завещал жене. На Анне Сергеевне он женился в 46 лет, видимо, этот брак был единственным. Хотя Анна Сергеевна носит фамилию мужа, она полностью соответствует характеру героини. Неслучайно повествователь почти никогда не называет героиню по имени, она, действительно, настоящая Одинцова. Несмотря на то, что ее все время окружают люди, у нее нет близкого человека. Она даже сестре уделяет немного внимания. Имением она управляет сама, поскольку никому не доверяет. Живет все время в деревне, в городе бывает очень редко. В своем одиночестве она во многом виновата сама. Тургенев неоднократно отмечает, что героиня больше всего на свете дорожит своим спокойствием, она боится сильных чувств, хотя втайне и мечтает о них. После объяснения с Базаровым она размышляет над возможными отношениями с этим человеком: «Нет, — решила она наконец, — Бог знает, куда бы это повело, этим нельзя шутить, спокойствие все-таки лучше всего на свете». Показательно, что хотя героиня повторно выходит замуж, она не любит своего избранника, хотя Тургенев и отмечает, что эти герои «живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви». Впрочем, теперь Анна Сергеевна, скорее всего, носит другую фамилию.

Народное имя матери Базарова Арина Власьевна подчеркивает ее близость к природе, веру в приметы. Тургенев отмечает, что она «настоящая русская дворяночка прежнего времени; ей бы следовало жить лет за двести, в старомосковские времена». Кстати, в середине XVI века такое имя вполне могла бы носить и дворянка. Теперь же имена Арина, Влас характерны для крестьянской среды.В романе есть одна загадочная героиня, даже не ясно, как ее зовут – княгиня Р. Эта буква входит и в латиницу, и в кириллицу, поэтому и читаться может двояко («эр» или «пэ»), что, вероятно, еще больше подчеркивает ее загадочность. В конце романа читателям становится известно ее имя – Нелли, сложно сказать, русское ли оно (переделанное на французский манер) или иноязычное.

Фенечка, Дуняша - типичные крестьянские имена. Однако статус героинь не одинаков: Фенечка все же не прислуга, более того, она мать ребенка Николая Петровича, который воспитывает его как сына. Поэтому Фенечка она только для господ, а для крестьян, и, в частности, для Дуняши она Федосья Николаевна. Форма имени Дуняша очень показательна: не Дунечка, как можно было бы назвать и благородную девушку ( Дунечка - сестра Раскольникова в романе Достоевского «Преступление и наказание»).

Фамилия Ситников (от ситник – мастер, выделывающий сита, и продавец сит) подчеркивает недворянское происхождение героя. Отец его – хозяин кабака. Герой чрезвычайно стесняется своего происхождения, старается казаться благородным. Это комический персонаж, как и Кукшина, фамилия которой содержится намек на птицу кукша из семейства воробьиных. Евдоксия Кукшина ничего из себя не представляет, зато старается произвести впечатление, что она – передовая женщина. Но это у нее выходит как-то неестественно, вызывает презрение, смешанное с жалостью. Тургенев отмечает, что глядя на нее, «невольно хотелось спросить у ней: “Что ты, голодна? Или скучаешь? Или робеешь? Чего ты пружишься?”». Имя и отчество героини Авдотья Никитишна говорит о том, что родители ее были простыми людьми. Показательно, что чаще ее называют Евдоксией: героиня пытается заставить свое имя звучать «по-благородному»

Топонимы в «Отцах и детях» также представляют интерес, особенно название (а точнее названия) имения Кирсановых. При жизни родителей Николая Петровича и Павла Петровича имение называлось Новая слободка. Скорее всего, так назвали имение сами родители. Петр Кирсанов был генералом, «всю жизнь свою тянул лямку, командовал сперва бригадой, потом дивизией и постоянно жил в провинции, где в силу своего чина играл довольно значительную роль». Сыновья Павел и Николай родились на юге России. Имение же находится в средней полосе, хотя и ближе к югу: там хорошо растут березы, акации, встречается осина. Таким образом, Кирсановы когда-то переехали сюда, т.е. это их новое пристанище, Новая слободка. Николай Петрович переименовал свое поместье, назвав его Марьино в честь рано умершей жены, которую он горячо любил. Крестьяне же прозвали имение Бобылий хутор, намекая на одиночество, неустроенную жизнь братьев Кирсановых, живущих здесь.Систему собственных имен в литературном произведении можно считать достаточно явной «формой присутствия» автора в тексте. Ведь автор волен выбрать то или иное имя для своего героя, для местности, где он живет. Творческая история многих произведений свидетельствует о «муках» этого выбора.

**47.Художественный стиль. Теория трёх стилей. Признаки стиля. Индивидуальный стиль писателя. Одностильность и многостильность.**

**СТИЛЬ**. **1. Понятие стиля**. — С. — исторически обусловленное эстетическое единство содержания и многообразных сторон художественной формы, раскрывающее содержание произведения. С. возникает как результат «художественного освоения» определенных сторон социально-исторической действительности, отражаемой в поэтических образах; таким образом

в С. осуществляется конкретно-историческое единство формы и содержания художественного произведения.

Характер С. определяется своеобразием конкретной исторической действительности, в условиях к-рой возникает данный С. В этом смысле понятие С. служит для различения одних исторически сложившихся групп художественных произведений от других, возникших в одну и ту же или в разные эпохи.

Так. обр. понятие С. помогает осознать существенные различия между произведениями искусства, различия в единстве всех их сторон и элементов, во всей их художественной целостности. Так, в русской лит-ре конца XVIII и первой четверти XIX в. **одна группа** писателей создавала сентиментальные повести, сентиментально-романтические поэмы, изображающие события личной, интимной, сердечной жизни, отличающиеся мечтательностью настроений, тяготением к таинственному и фантастическому и соответствующими этому особенностями композиции, лексики, интонации (Карамзин, Жуковский, Козлов и др.). **Другая группа** поэтов в этот период писала легкие, изящные, игривые стихотворения, выражая в то же время недовольство светской жизнью, стремление уйти в природу, в культ любви, красоты и наслаждения жизнью (Батюшков, Дельвиг и др.). **Третья группа** писателей в ту же эпоху выступала в лит-ре с авантюрными романами и повестями из жизни низших слоев дворянства и мелкой буржуазии, отличающимися нравоучительной тенденцией, выраженной во всех деталях системы образов, сюжета, языка (Измайлов, Нарежный и др.) и т. д. Наряду с этим существовала и четвертая группа — архаистов, незначительных поэтов-эпигонов (Мерзляков, Шишков, Хвостов и др.), которые пытались подражать Державину, продолжали культивировать жанры XVIII в., писали напыщенные оды и послания, восхваляя в них монарха и его вельмож. Каждая из этих групп писателей по-разному отражала социальную жизнь и, выражая поэтическое содержание в законченном единстве многообразной формы, отличалась тем самым своими особенностями С. или иначе — своим С. Для понимания литературы того времени существенно необходимо осознать наличие различных С., различить отдельные группы произведений по особенностям их содержания, выраженного в многосторонней форме, уяснить социальное и литературное значение каждого С., их взаимодействие и борьбу, отражающую социальные антагонизмы, процесс классовой борьбы. В этом смысле понятие С. очень важно для историко-литературного изучения.

**Понятие художественного стиля**

Знаменитому французскому ученому Ж.-Л. Леклерку де Бюффону принадлежит крылатое выражение: «Стиль – это человек». Выражение это сегодня понимается, правда, не совсем так, как имел в виду Бюффон[1], но сейчас нас интересует именно современный смысл этого афоризма. Имеется в виду, что стиль есть проявленность человека – в слове, в поведении, в одежде – везде.Применительно к художественному стилю в литературе это определение парадоксальным образомодновременно слишком узкое и слишком широкое. Оно узкое, поскольку в художественном стиле проявляется не только автор, но и нечто большее: нация, эпоха и т. д. В то же время оно слишком широкое, поскольку в стиле может проявиться нечто гораздо меньшее, чем целостный мир автора. Например, трагический поэт может написать веселый дружеский мадригал, в котором никак не проявится основная трагическая установка его творчества.

Единственное, что можно сказать с уверенностью, – это то, что **в стиле всегда что-то проявляется**. Поэтому в самом общем виде **стиль можно определить как способ проявленности какого-либо содержания.**

Есть два подхода к категории стиля, один более лингвистический, другой тяготеет к общей эстетике. В первом случае с**тиль** – это манера письма, более или менее узнаваемая система приемов. Собственно, исторически само слово «стиль» представляет собой метонимию. Стилем (греч. «стилос», лат. «стилус») в Греции, а потом в Риме называли палочку для письма. На обратном конце этой палочки была своеобразная «резинка» для вычеркивания плохо написанного. Отсюда возникло выражение «перевертывать стиль», то есть работать над ошибками, стирать плохо написанное. Такой совет мы видим уже у Горация. Потом, еще в Античности,  произошла метонимизация, и стилем стали называть особенности написанного. Примерно то же можно сказать о русском языке, когда мы говорим «у этого писателя своеобразное *перо*». Так сформировалось понимание стиля как системы приемов, характерных особенностей письма.  Это дескриптивный (описательный) подход, имеющий свои плюсы, но в то же время достаточно ограниченный.

В литературоведении доминирует другой подход к пониманию стиля. **Стил**ь – это, по мысли многих теоретиков (В. В. Виноградова, Г. Н. Поспелова, А. В. Чичерина, А. Н. Соколова и др.)[2], «содержательность формы». Другими словами, говоря о стиле, мы имеем в виду не только формальные особенности, но и то, что скрыто за этими особенностями, план содержания.

**Сегодня в связи с этим часто говорят о стиле как понятии «голографическом»**. Метафора голограммы, распространенная в современной науке, очень удачна, но требует определенного комментария. Голограмма – это объемная фотография. Ее особенностью является то, что каждый кусочек голографической пластинки несет информацию об изображении в целом. Другими словами, если разломать пластинку, мы (если сфокусируем на кусочке лазерные лучи) увидим не кусочек изображения, а вновь все изображение, правда, в более размытом виде. Чем меньше будет кусочек, тем более смутным окажется изображение. Это свойство голограммы метафорически используется в самых разных областях научного знания. В частности, в теории стиля. Имеется в виду, что даже маленький фрагмент текста несет какую-то информацию и об авторском стиле, и о стиле эпохи, и о национальном стиле, и т. д. Если выразиться более научно, то голографичность – это  «представленность в любом фрагменте текста целостного гипертекста» (выражение А. Калмыкова).

**Учение о трёх сти́лях** — классификация [стилей](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C) в [риторике](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0) и [поэтике](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0), различающая три стиля: высокий, средний и низкий.

В риторике [эллинистического](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC) периода было создано учение о трёх стилях, входящее в раздел [элокуции](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%AD%D0%BB%D0%BE%D0%BA%D1%83%D1%86%D0%B8%D1%8F&action=edit&redlink=1" \o "Элокуция (страница отсутствует)). Они различались по степени интенсивности использования риторических средств ([лексики](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0), [синтаксиса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D1%81), [риторических фигур](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%B3%D1%83%D1%80%D1%8B_%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B8)), отличающих [ораторскую речь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE) от [разговорной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C). Больше всего отклонялся высокий стиль ([лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *genus grande, genus sublime*), меньше — средний ([лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *genus medium, genus floridum*), ещё меньше — простой ([лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *genus tenue, genus subtile*)[[1]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BE_%D1%82%D1%80%D1%91%D1%85_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D1%85#cite_note-1).

Учение о трёх стилях использовалось в [древнеримской](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0), [средневековой](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) и [новоевропейской](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B5_%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%8F) литературе. Из французских [классицистов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC) его предписывал [Ф. Фенелон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%BD,_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%83%D0%B0) в своем [«Рассуждении о красноречии»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A0%D0%B0%D1%81%D1%81%D1%83%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BE_%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B8%D0%B8&action=edit&redlink=1)[[2]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BE_%D1%82%D1%80%D1%91%D1%85_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D1%85#cite_note-2).

[М. В. Ломоносов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B2,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) использовал учение о трёх стилях для построения стилистической системы [русского языка](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) и [русской литературы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0). Три «штиля» по Ломоносову[[3]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BE_%D1%82%D1%80%D1%91%D1%85_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D1%85#cite_note-3):

1. Высокий штиль — высокий, торжественный, величавый. Жанры: [ода](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B0), героические поэмы, [трагедии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80)), ораторская речь.
2. Средний штиль — [элегии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D1%8F), [драмы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80)), [сатиры](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%B0), [эклоги](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B0_(%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5)), дружеские сочинения.
3. Низкий штиль — [комедии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F), письма, [песни](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8F), [басни](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%8F).

**Литературно-худо́жественный стиль** — функциональный стиль речи, который применяется в художественной литературе. Этот стиль воздействует на воображение и чувства читателя, передаёт мысли и чувства автора, использует всё богатство лексики, возможности разных стилей, характеризуется образностью, эмоциональностью речи.

В художественном произведении слово не только несет определенную информацию, но и служит для эстетического воздействия на читателя при помощи художественных образов. Чем ярче и правдивее образ, тем сильнее он воздействует на читателя.

В своих произведениях писатели используют, когда это нужно, не только слова и формы литературного языка, но и устарелые диалектные и просторечные слова.

Эмоциональность художественного стиля значительно отличается от эмоциональности разговорно-бытового и публицистического стилей. Она выполняет эстетическую функцию. Художественный стиль предполагает предварительный отбор [языковых средств](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%AF%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0&action=edit&redlink=1); для создания образов используются все языковые средства. Отличительной особенностью художественного стиля речи можно назвать употребление особых фигур речи, придающих повествованию красочность, силу изображения действительности.

Средства художественной выразительности разнообразны и многочисленны. Это тропы: сравнения, олицетворения, аллегория, метафора, метонимия, синекдоха и т. п. И стилистические фигуры: эпитет, гипербола, литота, анафора, эпифора, градация, параллелизм, риторический вопрос, умолчание и т. п.

**Индивидуальный стиль** или идиостиль - это стиль писателя, в который включаются не только речевая сторона его произведений, но и тематика, проблематика, особенности мира произведений и т.п.

На практике данный термин используется применительно к художественным произведениям (как прозаическим, так и поэтическим); применительно к текстам, не относящимся к изящной словесности, в последнее десятилетие стал использоваться отчасти близкий, но далеко не тождественный термин «дискурс» в одном из его пониманий.

Индивидуальный стиль писателя можно определить и как такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира. Индивидуальное или личностное, проступая сквозь установившиеся приемы словесно-художественной системы литературной школы, считается стилевой доминантой, которая в конечном счете создает приметы стиля и возможность его узнавания как принадлежащего только этому писателю.

Любой писатель является носителем и творцом национальной культуры речи. Пользуясь языком своего времени, он отбирает, комбинирует и в соответствии со своими творческими замыслами объединяет разные средства словарного состава и грамматического строя всего родного языка. Очевидно, что к стилю литературного произведения и стилю писателя необходимо подходить как к стройному и целому единству, рассматривая их во взаимной связи и взаимодействии.

**48.Критический реализм как литературное направление.**

**Реализм -** термин, введённый Белинским и Булгариным. Направление в литературе, сложившееся в XIX веке. Главная особенность - изображение человеческого характера в органической связи с обществом наряду с глубоким социальным внутренним анализом героя.

**Стихийный реализм**- свободный от всяких школ и влияния Шекспира (Шекспир, В. Скотт, Сервантес - проявление ревлистических черт; это встречалось и у Гомера; эпоха Возрождения). Отдельные реалистические черты в произведениях. При Шекспире история выходит на сцену, у него же появляются реалистические идеи (неосознанно).

    М. Горький выделил ***критический реализм****(термин отечественного литературоведения)* как метод, произведения второй половины XIX века. *Критический* - рассмотрение лишь негативных сторон действительности.

*В ЕВРОПЕ (Франция):*Шанфлёри (сборник "Реализм") - обоснование и постулаты реализма (1857 г.), также они выражены в предисловии к "Кромвелю" Гюго. Европейские представители: Бальзак, Стендаль, Золя, Флобер, Ги де Мопассан, Диккенс, Теккерей, Ш. де Костнер. XX век: Уэллс, Т. Манн, Неруда, Брехт, Фолкнер, Хемингуэй, Гарсиа Маркес, Чапек и другие.

*В РОССИИ:*идеи выражены Белинским.

**Главный конфликт** - человек и общество, при этом человек рассматривается в обществе. Описывается настоящее и будущее. Жанры: роман, русский роман, очерк, рассказ.

     Человечность против бесчеловечности. Поиск себя в обществе. Мотивы и стимулы своего поведеия персонаж черпает из общественных обстоятельств своей среды. Сложность и противоречивость мира. Писатель-реалист - "доктор социальных наук" (в науке). Вера в скорую победу человечности (раскрытие положительных задатков человека). Представители: Пушкин, Гоголь, Тургенев, достоевский, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Бунин, Горький, Замятин, Булгаков, Платонов, Зощенко и другие.

    Реалисты искали новое в сюжетах. Поиск эстетического в жизни человека. Чарльз Диккенс - превосходство бедняков (нищие - "в футляре").

    Неоднозначность отношения автора к героою. Психологическая достоверность характера (Тургенев, Достоевский, Толстой). **Явление психологизма** - раскрытие внутреннего мира героя. Вопрос произведения - в рамках времени:

     - маленький человек против власти

     - невозможность уйти от своей социальной среды

     - Россия - проблемы дворянства

**Герой = эпоха + социальное положение + образование**

Личность явлена в диалекте своего психологического развития.

Внутренний монолог, портрет, речь, другие герои, авторская характеристика, действие в особых обстоятельствах - *раскрытие главного героя*.

     Важно приблизиться к народу. Идеализация его (кроме Чехова и Бунина). Среда подавляет человека, не даёт раскрыться. Приоритет - рабочий класс.

     Подробные детали, быт (но не бытовуха), портрет. Портреты более индивидуальные, важна личность каждого.

     Для изображения будущего свойственны объективность изображения будущего + личные идеалы.

     Стремление к рефлексии. Индивидуализация и типизация составляют гармонию (Гоголь). Русский реализм - стремление к идеалу. Семья - часть чего-то общеисторического. Наличиствует внутренний конфликт.

     Смерть - проверка морально-нравственного потенциала (*со смертью героя его участие в произведении не заканчивается О\_о).*

      Социально-психологический детерминизм (*обусловленность*). Толстой - свобода от автора.

        Энгельс: реализм - воссоздание жизни в формах самой жизни.

        Жанры реализма: преобладание прозы; роман, рассказы (Бальзак "Человеческая комедия", Флобер, Теккерей, Лондон, О. Генри); лирика (Уитман, Некрасов); драма доя чтения (Бернард Шоу).

**Русский реализм:** начал проявляться **в 20-е - 40-е годы XIX века**. Развивал раелизм Грибоедов (романтизм + реализм в "Горе от ума"). Пушкин тоже внёс свой вклад в реализм (типы "лишний человек" и "маленький человек"), обусловление народного характера, духовная нищета высшего света (Лермонтов, Гоголь; романтизм + реализм).

**40-е годы XIX века**- *критический реализм*. Гончаров, Некрасов, Толстой, Чернышевский, Достоевский, Григорович. *Европа учится у России*.

**Социалистический реализм (20-е годы XX века).**Власть вместе с народом (Маяковский, Бондарев, Друнина, Серафимович, Платонов).

       Русскому реализму были свойственны идеи всеобщего благоденствия, европейскому - частного.

      "Натуральная школа" - идеологическая позиция. Появление нигилизма. Нигилизм сталкивается с антинигилизмом. Религиозные мотивы (религиозная философия, *её можно встретить у Достоевского*). Расцвет гуманизма. Маленький человек.

           РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРИАДА:

**Типичные**герой-обстоятельства-детали.

*ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА:*

1) эпические: роман, повесть, рассказ (*новое*), сказка, новелла, очерк

    2) драма: пьесы (Островский), чеховские "комедии", историческая хроника, трагедии, комедии, циклизация (*очевидно, свойственна им)*.

    3) лирика: послания, дружеские письма, роман в стихах, поэмы (лиро-эпос), драматические поэмы.

ВОПРОС 49. Психологизм в художественной литературе.

**Психологизм** – внутреннее переживание, это важное свойство литературы, позволяющее глубже понять человеческую душу, вникнуть в смысл поступков. Существует две трактовки термина «психологизм». В широком смысле под термином понимается общее свойство литературы и искусства воссоздавать человеческую жизнь и характеры. При таком подходе психологизм свойствен любому литературному произведению. В узком смысле под психологизмом понимается особое свойство, характерное лишь для отдельных произведений. С этой точки зрения психологизм является особым приемом, формой, позволяющей верно и живо изобразить душевные движения. По словам А.Б.Есина, «психологизм – это определенная художественная форма, за которой стоит и в которой выражается художественный смысл, идейно-эмоциональное содержание»

Чернышевский, который одним из первых определил психологизм как особое художественное явление, также считал его свойством художественной формы произведения: в статье о ранней прозе Л.Толстого он называет психологизм художественным приемом

Наличие или отсутствие в литературном произведении психологизма в узком понимании не будет являться достоинством или недостатком произведения, - это лишь его особенность, обусловленная идеей произведения, его содержанием и тематикой, а также авторским осмыслением характеров. Психологизм, когда он присутствует в произведении, является организующим стилевым принципом и определяет художественное своеобразие произведения.

По мнению Есина , существуют три основные формы психологического изображения. Две из них сформулировал в своем исследовании И.В.Страхов: «Основные формы психологического анализа возможно разделить на изображение характеров «изнутри», – то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; на психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики». Эти формы психологизма называют соответственно прямой и косвенной. Есин выделяет еще одну форму психологического изображения – прямое называние автором чувств и переживаний, происходящих в душе героя. Он называет такой способ суммарно-обозначающим.

Психологизм имеет собственную внутреннюю структуру, то есть складывается из приемов и способов изображения. Как правило, в произведениях подчеркнуто психологического характера писатель акцентирует внимание на внутренних, а не на внешних деталях. Мы чаще встретим описание всех нюансов переживаний героя, чем подробный анализ его внешнего вида. Но кроме количественного соотношения в таких произведениях меняется и принцип их взаимосвязи. Если при обычном повествовании внешние детали существуют независимо, то здесь они будут подчинены общему содержанию, будут непосредственно связаны с душевными переживаниями героев. Помимо своей непосредственной функции воспроизведения жизни, они приобретают и другую важную функцию – сопровождать и обрамлять психологические процессы. Предметы и события являются при таком подходе материалом для размышления, поводом к рассуждению и могут ничего не значить без соотнесения с внутренним миром героя.

Внешние детали (пейзаж, мимика и жесты, портрет) не являются непосредственным способом выражения психологизма, но при соответствующем окружении приобретают дополнительные функции. Так, не любой портрет характеризует героя с психологической точки зрении, но при соседстве с психологическими деталями он принимает на себя часть их функций. Однако не каждое внутреннее состояние можно передать через жесты и мимику или через аналогию с состоянием природы, поэтому эти средства не являются универсальными.

Большое значение при создании психологизма имеет повествовательно-композиционная форма: повествование может вестись от первого или от третьего лица. До конца XVIII века наиболее уместной формой для подобного рода произведений считался рассказ от первого лица, притом часто использовалась имитация писем. Иная форма противоречила бы принципу правдоподобия, так как считалось, что автор не способен проникнуть в сознание своего героя и лучше самого персонажа никто не может раскрыть читателю его чувства. Повествование от первого лица сосредоточено на рефлексии героя, психологической самооценке и психологическом самоанализе, что в принципе и является основной целью произведения. Однако такое повествование имеет два ограничения : невозможность одинаково полно и глубоко показать внутренний мир многих героев и однообразие психологического изображения, что придает произведению некоторую монотонность. Другой, более нейтральной формой является повествование от третьего лица, или авторское повествование. Это именно та художественная форма, которая дает возможность автору ввести читателя во внутренний мир персонажа, показать его наиболее подробно и глубоко. Одновременно автор может интерпретировать поведение героев, давать ему оценку и комментарий. В такую форму повествования свободно включаются внутренние монологи, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т.д. Авторское повествование не подчинено художественному времени, автор может остановиться подробно на важных для него деталях, при этом сказав лишь пару слов о довольно длительном, но не повлиявшем на развитие героя периоде жизни. Психологическое повествование от третьего лица позволяет изобразить внутренний мир многих героев, что является трудностью при повествовании от первого лица.

По мнению Есина , наиболее распространенными композиционно-повествовательными формами являются внутренний монолог и психологическое авторское повествование, которые встречаются практически у всех писателей-психологов. Однако помимо этих встречаются и специфические повествовательные формы, которые используются реже. Это сны и видения, персонажи-двойники, которые дают возможность автору раскрыть новые психологические состояния. Основная их функция – введение в произведение фантастических мотивов. Но при психологическом изображении эти формы приобретают другую функцию. Бессознательные и полубессознательные формы внутренней жизни изображаются как психологические состояния и соотносятся в первую очередь не с сюжетом и внешними действиями, а с внутренним миром героя, с другими его психологическими состояниями. Например, сон будет мотивирован не предшествующими событиями в жизни героя, а его предшествующим эмоциональным состоянием. Литературные сны, по мнению И.В.Страхова, - это анализ писателем «психологических состояний и характеров действующих лиц».

Еще один прием психологизма, получивший распространение во второй половине XIX века, - *умолчание*. Он возникает в тот период, когда читатель начинает искать в произведении не внешней сюжетной занимательности, а изображения сложных и интересных душевных состояний. Тогда писатель в какой-то момент мог опустить описание психологического состояния героя, позволяя читателю самостоятельно произвести психологический анализ и додумать, что переживает герой в данный момент. Такое умолчание делает изображение внутреннего мира очень емким, потому что писатель ничего не конкретизирует, не ограничивает читателя определенными рамками, дает полную свободу воображению. В таких эпизодах психологизм не исчезает, он существует в сознании читателя. Наиболее широкое распространение этот прием получает в творчестве А.П.Чехова, а позднее – у других писателей XX века.

Выводы: Психологизм является особым приемом, формой, позволяющей верно и живо изобразить душевные движения. Существуют три основные формы психологического изображения: прямая, косвенная и суммарно-обозначающая. Психологизм имеет собственную внутреннюю структуру, то есть складывается из приемов и способов изображения, наиболее распространенными из которых являются внутренний монолог и психологическое авторское повествование. Помимо них встречается использование снов и видений, героев-двойников и приема умолчания.

**50.Тоническая система стихосложения. Тактовик. Акцентный стих. Белый стих. Верлибр.**

**1)Тони́ческое стихосложе́ние** или **акце́нтная систе́ма** — система [стихосложения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5), основанная на равном числе ударных [слогов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B3) в стихотворной строке, при этом число безударных слогов в строке более или менее свободно.

Примером тонического стиха являются [былины](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%8B%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%8B).

2) **ТОНИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ** (от греч. τόνος — тон, ударение) — система стихосложения, в к-рой ритмичность достигается чередованием ударных слогов с безударными, причем междуударные интервалы упорядочены в большей или меньшей степени. Т. с. присуще языкам с подвижным ударением (рус., нем., англ. и др.). В таких языках ударение фонологично (смыслоразличительно: ср. руки́ и ру́ки) и поэтому произносится и воспринимается отчетливо; ударные слоги качественно отличны от безударных и составляют основу стихотв. Размеров.

***(****он вроде как не нужен, но вдруг спросят****!)До́льник*** (ранее иногда употреблялся термин **паузник**) — вид [тонического стиха](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85), где в строках совпадает только число [ударных](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) [слогов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B3), а количество безударных слогов между ними колеблется от 0 до 2.

*"Дней (0) бык (0) пег,*

*Медленна (2) лет (1) арба,*

*Наш (0) бог (0) бег,*

*Сердце (1) наш (2) барабан."*

[Владимир Маяковский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

Общая формула X Ú X Ú X Ú и т. д. (Ú — ударные слоги, X — безударные; величина X — переменна; X = 0, 1, 2). В зависимости от числа ударений в строке различают двухударный дольник, трёхударный, четырёхударный и т. д. Такой вид стиха характерен для языков с тоническим стихосложением и очень часто встречается в английской, русской, немецкой поэзии. Можно различать целый ряд модификаций дольника, в зависимости от числа ударений в строке (некоторые модификации дольника не сохраняют равного числа ударений, например многие стихи Маяковского), от степени варьирования числа безударных слогов между ударными и т. д.

В русской поэзии дольник является очень старой стиховой формой. По своей структуре он несомненно восходит к народному стиху, который — за вычетом музыкальной его стороны — в основном подходит под формулу тактовика, а многие строки укладываются в ритм дольника. В известном смысле близки к дольнику и [трёхсложные размеры](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A2%D1%80%D1%91%D1%85%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D1%80%D1%8B&action=edit&redlink=1) [силлабо-тонического стихосложения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%B1%D0%BE-%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5), в которых схемное число безударных между ударными в ряде случаев не соблюдалось, благодаря чему они представляли собой образование, близкое к дольнику (напр. русский [гекзаметр](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BA%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%82%D1%80)).

В русской поэзии дольник культивировали [символисты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC), затем [футуристы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC). Особенным распространением он пользовался в поэзии начала [XX века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) (см. главы о дольнике во «Введении в метрику»[В. М. Жирмунского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%80%D0%BC%D1%83%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), стр. XXX, 184 и следующие).

Термин «дольник» ввели в начале 1920-х [В. Я. Брюсов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D1%8E%D1%81%D0%BE%D0%B2,_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) и [Г. А. Шенгели](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8,_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B9_%D0%90%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), но применительно к тому, что известно сейчас как [акцентный стих](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85). Первоначально дольник назывался в русском стиховедении **паузник**.

***I. Тактови́к***— русский стихотворный [тонический](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) размер, с интервалом между ударениями (иктами) переменной величины — от одного до трёх слогов (в отличие от [дольника](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA), где слабый интервал не превосходит слогов, и [акцентного стиха](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85), где междуударный интервал не ограничен). В стихотворении, написанном тактовиком, допустимы строки дольника и правильных [силлабо-тонических](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%B1%D0%BE-%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0)размеров. С учётом генезиса тактовика в русской народной поэзии широко употребителен термин «народный тактовик».

Основы тактовика были заложены в метрических формах русского народного стиха. В русском литературном стихе тактовик появился как имитация народной поэзии: у [Сумарокова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) («Хоры ко превратному свету»), [Пушкина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) («[Сказка о рыбаке и рыбке](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0_%D0%BE_%D1%80%D1%8B%D0%B1%D0%B0%D0%BA%D0%B5_%D0%B8_%D1%80%D1%8B%D0%B1%D0%BA%D0%B5)», большинство «Песен западных славян»), [Лермонтова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%AE%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова») и др. Затем, в [XX веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA), он уже свободен от специфически фольклорных ассоциаций, хотя часто воспринимается как интонационно и стилистически более близкий к «разговорной» прозе по сравнению с классическим силлабо-тоническим стихом (в ритм тактовика, по подсчётам, укладывается свыше 80 % прозы). В этот период тактовик активно используется у [З. Гиппиус](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BF%D0%BF%D0%B8%D1%83%D1%81,_%D0%97%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%B8%D0%B4%D0%B0_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0), [Блока](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BB%D0%BE%D0%BA,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Гумилёва](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D1%91%D0%B2,_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Есенина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) и других; позднее у советских поэтов-«шестидесятников», и в особенности у [Бродского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) и поэтов его круга.

Вот ряд Т. трехдольного ритма, они явились в результате развития паузных трехдольников. Трехкратные трехдольники:

| Наш /\ о | тец — /\ за|вод. /\ /\ |  
| Красная | ке-епка — | флаг. /\ /\ |  
| Только за|вод позо|вет, /\ /\ |  
| Руку /\ | прочь, /\ /\ | враг! /\ /\ |

(В. Маяковский)

| Если /\ | день /\ /\ | смерк, /\ /\ |  
| Если /\ | звук /\ /\ | смолк, /\ /\ |  
| Все же бе|гут /\ /\ | вверх /\ /\ |  
| Соки сос|но-овых | смол. /\ /\ |

(Н. Асеев)

| В небе ржа|вее /\ | жести /\ |  
| Перст /\ стол|ба /\ /\ | /\ /\ /\ |  
| Встал на на|значенном | месте, /\ |  
| Как /\ судь|ба. /\ /\ | /\ /\ /\ |

(М. Цветаева)

**II. Акцентный стих** — чисто [тоническое стихосложение](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5), основанное на (примерном) равенстве числа [ударений](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) в строке; интервалы между ударными слогами допускаются (в отличие от [дольника](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA) и[тактовика](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA)) любые, в том числе превосходящие 3 слога. Акцентный стих бывает только [рифмованным](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%84%D0%BC%D0%B0) (или, в древней германской и кельтской поэзии — [аллитерационным](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85)); без предсказуемой фонетической поддержки такой стих считается [свободным](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85), или [верлибром](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80).

Акцентный стих широко употребителен в народном творчестве, в [раёшнике](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%91%D1%88%D0%BD%D0%B8%D0%BA) (литературная имитация — [Сказка о попе и о работнике его Балде](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0_%D0%BE_%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D0%B5_%D0%B8_%D0%BE_%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B5_%D0%B5%D0%B3%D0%BE_%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B4%D0%B5) Пушкина); в современной культуре образцом акцентного стиха, в основном в форме [тактовика](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA" \o "Тактовик), является [рэп](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8D%D0%BF).

Литературный акцентный стих наиболее плодотворно разрабатывался с конца [XIX века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA), образцы его имеются у [Гиппиус](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BF%D0%BF%D0%B8%D1%83%D1%81,_%D0%97%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%B8%D0%B4%D0%B0_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0), [Блока](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BB%D0%BE%D0%BA,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Андрея Белого](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8B%D0%B9), особенно много — у [Кузмина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%BC%D0%B8%D0%BD,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Саши Чёрного](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%88%D0%B0_%D0%A7%D1%91%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9),[Маяковского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Шершеневича](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D1%80%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87,_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC_%D0%93%D0%B0%D0%B1%D1%80%D0%B8%D1%8D%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87" \o "Шершеневич, Вадим Габриэлевич), [Есенина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87). Во второй половине XX-го века акцентный стих нередок у [Евгения Рейна](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B9%D0%BD,_%D0%95%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Иосифа Бродского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

 Ю́ноше,

обду́мывающему

 житье́,

 реша́ющему —

сде́лать бы жи́знь с кого,

 скажу́

 не заду́мываясь:

— Де́лай ее

 с това́рища

      Дзержи́нского

(из поэмы Маяовского В.В. «Хорошо!»)

[Дольником](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA) мы называем стих, в кото­ром объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне двух вариантов (х=1—2 слога); [тактовиком](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA" \o "Тактовик) мы называем стих, в котором объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне трех вариан­тов (х=1—2—3 слога); акцентным стихом мы называем стих, в кото­ром объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне боль­шем, чем три варианта. Это как бы три последовательные ступени ослабления метрической строгости стиха. Не исключена возможность,что при дальнейшем обследовании акцентного стиха это понятие подверг­нется дальнейшей дифференциации

— [М.Л.Гаспаров](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87" \o "Гаспаров, Михаил Леонович) Русский народных стих и его литературные имитации. Избранные труды, т.III, Языки русской культуры, М., 1997

**III. *Бе́лый стих*** — [стих](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D1%85), не имеющий [рифмы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%84%D0%BC%D0%B0), но, в отличие от [свободного стиха](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85), обладающий определённым [размером](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D1%80_(%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9)): белый [ямб](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BC%D0%B1), белый [анапест](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D1%81%D1%82), белый [дольник](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA).

Употребление этого термина возможно только для тех национальных [поэзий](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F), для которых и размер, и рифма являются характерными, системообразующими признаками: так, применительно к [древнегреческой поэзии](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F&action=edit&redlink=1), в которой нечто похожее на рифму возникало разве что в виде исключения, о белом стихе говорить не принято.

В [русской поэзии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F) белый стих пользовался в определённые периоды (главным образом, в конце [XVIII](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVIII) — начале [XIX веков](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA)) значительной популярностью; особенно это касается белого ямба, широко использовавшегося в поэмах и стихотворных драмах. Например, у [Александра Пушкина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) в драме [«Каменный гость»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B3%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_(%D0%BF%D1%8C%D0%B5%D1%81%D0%B0)):

Приди — открой балкон. Как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной,  
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»  
А далеко, на севере — в Париже —  
Быть может, небо тучами покрыто,  
Холодный дождь идет и ветер дует.  
А нам какое дело? слушай, Карлос,  
Я требую, чтоб улыбнулся ты…

В [XX веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) употребительность белого стиха в русской поэзии идёт на спад, и его появление обычно свидетельствует о сознательной [стилизации](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F&action=edit&redlink=1)

 Я пришла к поэту в гости.  
    Ровно полдень. Воскресенье.  
    Тихо в комнате просторной,  
    А за окнами мороз.  
      
    И малиновое солнце  
    Над лохматым сизым дымом...  
    Как хозяин молчаливый  
    Ясно смотрит на меня!  
      
    У него глаза такие,  
    Что запомнить каждый должен,  
    Мне же лучше, осторожной,  
    В них и вовсе не глядеть.  
      
    Но запомнится беседа,  
    Дымный полдень, воскресенье  
    В доме сером и высоком  
    У морских ворот Невы.  
      
    (А. Ахматова)

IV. ***Верлибр*** - (франц. vers libre - свободный стих) - форма метрической композиции, характерная для ХХ в. В целом В. определяют по негативным признакам: у него нет ни размера, ни рифмы, и его строки никак не упорядочены по длине (см. [система стиха](http://slovar.lib.ru/dictionary/stihsistema.htm)). Это означает, что можно взять любой кусок прозы, произвольно разбить его на строки - и в результате должен получиться верлибр. Формально это так и есть. Но здесь чрезвычайно важно следующее: один и тот же кусок прозы может быть разбит на строки по-разному, и это уже момент творчества - сам факт этого разбиения.

Второе, что очень важно: в результате этого произвольного разбиения появляется феномен стихотворной строки, то есть единицы, лишь потенциально присутствующей в нестиховой обыденной речи. Вместе со стихотворной строкой появляется закон двойной сегментации, или двойного кодирования, стихотворной речи - наложение обыденного синтаксического разбиения на ритмическое, которое может противоречить первому.

Улица быстрым потоком шагов,  
Плеч, и рук, и голов  
Катится, в яростном шуме,  
К мигу безумий,  
Но вместе —  
К свершеньям, к надеждам и к мести!...

(«Восстание», пер. В. Брюсова)