

## Вопрос №1

Эпистолярный жанр – текст, имеющий форму письма, открытки, телеграммы, посылаемый адресату для сообщения определенных сведений. Письмо относится к древнему виду письменных сообщений, которыми обмениваются коммуниканты, лишенные непосредственного контакта. На протяжении многих столетий переписка была единственным способом общения на больших расстояниях. Тогда написанное слово правило миром, составление письма было искусством, а эпистолярный жанр отличался особым стилем.[4]

Эпистолярный жанр в русской литературе оформился еще в XVI веке («Переписка Ивана Грозного с князем Курбским»). Эпистолярная форма является определенным жанром художественной литературы». Внутри эпистолярной формы можно выделять: эпистолярные повести («Бедные люди» Ф. Достоевского), рассказы («Ванька» А. П. Чехова), поэмы («Пять страниц» К. Симонова), лирические стихи («Письмо к матери», «Письмо к деду» С. Есенина).

В русской литературе самыми известными произведениями, написанными в эпистолярной форме, были «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, «Роман в письмах» А.С. Пушкина, роман «Бедные люди» Ф.М.Достоевского.

Первый русский эпистолярный роман, «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина (1766), появляется через пять лет после выхода в свет «Юлии, или Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо , за три года до появления первого русского перевода романа Руссо, появившегося в 1769 году . Этот роман Эмина как бы выполняет функцию перевода на русский язык европейского романа в письмах, воспроизводя его жанровый канон.

«Любовная интрига, переписка главных героев с наперсниками, борьба героини с соблазнителем, ее побег, преследование ее героем — классическая схема чувствительного эпистолярного романа». Как нетрудно заметить, в романе Эмина сохраняются еще нерусские имена главных героев, «действие в нем только начинается в России, а большую часть времени Эрнест проводит во Франции и Англии; русского быта в сущности у Эмина нет совсем». Эрнест прибывает в Россию из дальних стран (более точные указания отсутствуют), конкретных исторических реалий в романе практически нет. Действие (особенно в первых частях) разворачивается в закрытом «личном» (приватном) эпистолярном пространстве.

«Письма русского путешественника», опубликованные на страницах «Московского журнала» (1791 - 1792), - это своеобразные путевые заметки, написанные в форме писем к друзьям, об увиденном и пережитом автором во время его путешествия по Германии, Швейцарии, Англии и Франции в 1789 - 1790-х годах. Содержанием писем являются описание жизни, государственного устройства, культуры европейских народов, многочисленные беседы автора с известными писателями и философами.

Особое значение имеет в «Письмах» образ рассказчика - «чувствительного» молодого путешественника, странствующего по Европе. Именно в его непосредственном и эмоциональном восприятии узнает читатель об особенностях жизни в других странах.

«Письма русского путешественника» - не только широкая панорама Европы, но и произведение, в котором закладывались основы сентиментализма как мировоззрения и художественного метода.

Ю. М. Лотман в книге «Сотворение Карамзина» убедительно показывает, что «Письма русского путешественника» (1791–1795, полн. отд. изд. — 1801) отнюдь не являются дорожными письмами Н. М. Карамзина, а путешествие биографического Карамзина и географически, и с точки зрения внутреннего опыта не совпадает с путешествием того литературного путешественника, который описан в книге. Границы их кругозоров не совпадают полностью.

Можно говорить о существовании особой линии развития русской прозы в форме книги писем, в ее автобиографической (дневниковой, мемуарной, исповедальной), быто- и нравоописательных разновидностях, которые могут соединяться в рамках одного произведения.

Прием эпистолярного жанра использует и А.С. Пушкин. Причем в его произведениях письмо, выражение мыслей и чувств на бумаге становится своеобразной проверкой для героя. «Ум» и «сердце», «чувства» и «разум» обязательно соседствуют в письмах пушкинских героев, что позволяет расценивать их с двух этих позиций. Так, весь роман Пушкина «Капитанская дочка» написан в виде большого письма, послания, «записок» - так определяет их сам Пушкин.

С Пушкина начинается развитие оригинальной русской эпистолярной художественной прозы. В «Евгении Онегине» (1823–1831, полн. 1833) отношения главных героев описаны как реализация эпистолярного сюжета, их письма имеют решающее значение в развитии сюжета. Именно здесь впервые сюжетная роль писем героев непосредственно связана с проблемой общения. Это тем более важно, что речь идет первом русском классическом романе, во

многим определившим дальнейшее развитие русской литературы и актуальные для нее основные смысловые и ценностные оппозиции

Примечательно, что и письмо Татьяны к Онегину, и письмо Онегина к Татьяне представлены в романе как вставные тексты.

Выделенность в тексте романа писем как особых композиционно-речевых форм, и прямое указание автора на существование французского оригинала письма Татьяны («Я должен буду без сомненья // Письмо Татьяны перевесть. // Она по-русски плохо знала ///...Итак, писала по-французски...» (VI, 63)) свидетельствуют о стремлении автора к «имитации человеческого документа».

**Эпистолярный роман — это роман в эпистолярной форме и одновременно роман с эпистолярным сюжетом. История о переписке героев — рассказана в форме писем. Каждое из писем в составе романного целого одновременно является и «настоящим» письмом, инструментом «реальной» коммуникации (для героев), и просто художественной формой (для автора).**

Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди» (1845) – центральное произведение раннего периода его творчества. Он написан в эпистолярной форме в виде переписки чиновника Макара Деушкина и Вареньки Доброселовой. Можно сказать, что это своеобразная лирическая исповедь.

Роман «Бедные люди» с точки зрения формальной организации устроен очень просто. Он состоит из взаимной переписки двух персонажей, Макара Деушкина и Вареньки Доброселовой, а в нее в качестве вставного текста включены записки героини. Они довольно велики по объему сравнительно с текстом романа в целом: весь роман занимает около 100 страниц, при этом записки Вареньки — 18 страниц (практически пятая часть всего текста).

Письмо — это жанр, в котором концентрируются смыслы принципиально открытые, незавершенные; это те смыслы, которые локализируются в настоящем времени; обращение героя к этому жанру связано с процессом самоидентификации, обретения собственного «Я». Макар Деушкин постоянно пишет о том, что у него «слог формируется»

Бедность, полное бесправие и унижение человеческого достоинства «маленького человека» изображены здесь с поразительными подробностями и огромной художественной силой.

Линию русского эпистолярного романа вслед за Достоевским и Тургеневым («Переписка») продолжают рассказы и повести И. А. Бунина, А. И. Куприна, Л. Андреева, М. Цветаевой (А. И. Куприн «Сентиментальный роман» (1901), Л. Н. Андреев «Два письма» (1916), Ф. Степун «Из писем прапорщика-артиллериста» (1916), И. А. Бунин «Неизвестный друг» (1923), В. Б. Шкловский «ZOO, или Письма не о любви» (1923), Ф. Степун «Николай Переслегин» (1929), М. И. Цветаева «[Флорентийские ночи]»(1930-е). В центре этой разновидности эпистолярного романа обычно находится любовный сюжет, ситуация любовного rendez-vous (в широком смысле этого слова, как встреча мужчины и женщины и завязавшиеся между ними личные отношения). Письма в такого рода текстах, как правило, четко делятся на «мужские» и «женские», и этот их гендерный признак маркируется и самими героями. Это всегда принципиально переписка мужчины и женщины, это всегда — история любви.

## Вопрос 2

### Москва и Петербург в русской литературе

В первых литературных упоминаниях Москва выступает как город-спаситель, город-храм, коронационный город, город-государство. В XVII в. утверждается концепция стольного города, созданного по образцу Божьего града. Однако в Петровскую эпоху едва сформировавшийся миф Москвы отодвигается в государственной мифологии на второй план, затмевается мифом Петербурга, к которому перешел статус города-государства. Сложившаяся в XIX в. петербургоцентричность заставляет воспринимать Москву как обозначение патриархальности.

В XVIII веке довольно сложно говорить о противопоставлении Москвы и Петербурга в художественной литературе.

Наиболее резким оппозиционным сочинением XVIII века считается сочинение А.Н.Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Однако, несмотря на название, Петербург и здесь не противопоставляется явно Москве. В сочинении главными действующими лицами являются жители Петербурга и деревни, а самого города нет.

Эстетический и идеологический конфликт двух столиц становится предметом осмысления в русской литературе лишь на **рубеже XVIII-XIX веков**. Это не случайно: ведь именно в это время стала возникать целостная петербургская городская среда

Первое цельное описание двух городов дает нам К.Батюшков. *«Надобно видеть древние столицы: ветхий Париж, закопченный Лондон, чтобы почувствовать цену Петербурга. Смотрите, – какое единство! как все части отвечают целому, какая красота зданий, какой вкус и в целом, какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями!»* (К.Н.Батюшков «Прогулка в Академию Художеств», 1814 год). Сравним батюшковское же описание Москвы: *«Против зубчатых башен древнего Китай-города стоит прелестный дом самой новейшей итальянской архитектуры; в этот монастырь, построенный при царе Алексее Михайловиче, входит какой-то человек в длинной кафтане, с окладистой бородою, а там к бульвару кто-то пробирается в модном фраке; и я ... тихонько говорю про себя: «Петр Великий много сделал и ничего не кончил». И в то же время: «Тот, кто, стоя в Кремле и холодными глазами смотрев на исполинские башни... не гордился*

*своим отечеством... для того чуждо все великое... тот поезжай в Германию и живи и умирай в маленьком городке, под тенью приходской колокольни...».* («Прогулка по Москве», 1812 года).

Итак, атрибуты Петербурга – новизна (существование в настоящем), гармония, единство; Москвы – одновременность (т.е. существование не в «прошлом», а вне исторического времени).

В 1833 году Пушкин создает одну из лучших своих поэм – «Медный всадник», которую сам он назвал «Петербургской повестью». Петербург в ней – место действия, основная тема.

Поэма открывается «Вступлением», в котором образ города занимает господствующее место. Первые 20 стихов посвящены Петру I, который основал в устье Невы новый город:

*«Здесь будет город заложен  
Назло надменному соседу.  
Природой здесь нам суждено  
В Европу прорубить окно».*

Итак, в данной пушкинской поэме преобладает явная оппозиция «органический» - «неорганический». Петербург – это город, который возник наперекор природным стихиям. Петр I прежде всего хотел превратить Россию в мировую державу, но не подумал при этом о простых людях, которые теперь должны расплачиваться за его ошибки. В тексте прослеживается скрытая оппозиция- хаос-космос, Нева и Петр, стихия и сдерживание стихии.

В повести Гоголя «Невский проспект» столица подменяется ее главной улицей, изображение которой замещает собой весь Петербург и является местом демонстрации безликой массы. «Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга».

Таким образом, рисуется образ необычного сообщества людей, созданного современным городом: люди живут рядом, вплотную друг к другу, но не вместе, не обща.

Кроме того, в творчестве Н.В.Гоголя преобладают сразу несколько явных оппозиций: во-первых, - официальный (чиновничий)-неофициальный (народный) город, Петербург у него – это город чиновников, город строгой социальной иерархии; во-вторых, - русский (Москва) – европейский (Петербург) город.

В творчестве Достоевского, практически во всех его произведениях, таких как «Бедные люди», «Белые ночи» и других, Петербург выступает как враждебная, беспощадная сила, губительная для многих людей. Губительна петербургская среда и для Р. Раскольникова, главного героя романа «Преступление и наказание».

Ведь было два Петербурга. Один – город, созданный руками гениальных архитекторов, Петербург Дворцовой набережной и Дворцовой площади, Петербург дворцовых переворотов и пышных балов, Петербург-символ величия и расцвета послепетровской России, поражающий нас своим великолепием и по сей день. Но был и другой, далекий и неизвестный нам,

теперешним людям, Петербург – город, в котором люди живут в «клетушках», в желтых грязных домах с грязными тесными лестницами, проводят время в маленьких душных мастерских или в смердящих кабаках и трактирах, город полусумашедший, как и большинство, знакомых нам героев Достоевского. Город болен, и чудовищно больны его обитатели. Сама окружающая обстановка создает у человека чувство безвыходности и озлобления.

Таким образом, Достоевский проводит параллель с «Медным всадником». Главным героем у него является также «маленький человек», однако это уже студент, а не чиновник.

У Достоевского является преобладающей явная антитеза – «органический» – «неорганический». Петербург Достоевского – это самый вымышленный, искусственный, призрачный город. Но в текстах преобладает еще и скрытая оппозиция – природа – цивилизация.

На рубеже XIX – начала XX веков тема города и городской среды становится центральной в русской художественной литературе. К ней обращаются на страницах своих произведений такие писатели и поэты как А. Блок, А. Белый, О. Мандельштам и многие другие

**А. Блока** называют поэтом Петербурга. Петербург всегда был главным местом действия блоковской лирики.

Какой Петербург у Блока? Это мгла, туманы, огнями, обманные видения.

*«Зарево белое, желтое, красное,*

*Крики и звон вдалеке.*

*Ты не обманешь, тревога напрасная,*

*Вижу огни на реке.*

*Заревом ярким и поздними криками*

*Ты не разрушишь мечты.*

*Смотрится призрак очами великими*

*Из-за людской суеты...».*

Находясь в Москве, Блок сравнивал два города. И всегда Петербург оказывался хуже Москвы. Столица на Неве представилась городом мглы, болотным «бургом». Москва же была «градом» со сказочными теремами, освещенными чудо-зарей. Москва показалась А. Блоку местом, откуда лучше слышны «торжествующие созвучия» будущего.

В традиционном соперничестве двух русских столиц А.Блок на некоторое время встал на сторону первопрестольной. *«В Москве счастье за облачком, - говорил он – в Петербурге за черной тучкой».* А.Блок восторгался тем, что в Москве люди лучше, чем в Петербурге и немало стихотворений А.Блок посвятил Москве. Так рисует свои впечатления о ней в стихотворении «Утро в Москве»:

*«Упоительно встать в ранний час,*

*легкий свет на песке увидеть.*

*Упоительно вспомнить тебя,*

*Что со мною ты, прелесть моя.*

*Я люблю тебя, панна моя,  
Беззаботная юность моя,  
И прозрачная нежность Кремля  
В это утро – как прелесть твоя»/б/.*

Особый вклад в осмысление темы города внес вслед за А.Блоком **А.Белый**. О его восприятии города мы можем судить по романам «Петербург» и «Москва».

Тема города как средоточия главных противоречий жизни рано начала волновать творческое воображение Белого: города – как места, где, с одной стороны, совершаются глобальные катаклизмы, с другой – места подавления личности, природной прелести и естества.

Главным героем романа «Петербург» является реальный город. Петербург в изображении Белого, - не только промышленный город, окутанный в фабричной гарью, но, в первую очередь, олицетворение самодержавной власти, город сверкающих прямолинейных проспектов, ослепительный дворцовых строений.

Петербург в романе — это увиденный когда-то Достоевским фантастический город туманных миражей и нереальных видений, как будто его и не было вовсе. Город с его мрачной фантасмагорией – даже не всегда место действия событий, скорее, это полуреальный соучастник происходящего, влияющий на судьбы персонажей. Лирические обращения и признания Белого посвящены чаще всего городу, *«Петербург! Петербург! Осаждаясь, пир, меня ты преследовал: мозговую игрою. Мучитель жестокосердный! И – непокойный призрак: года на меня напал: бегал на ужасных проспектах, чтоб с разбега влететь вот на этот блистающий мост... О, зеленые, кишацие бациллами воды! Помню я роковое мгновение: через сырые перила сентябрьскою ночью и я – перегнулся».*

Авторское видение Петербурга в романе – это, прежде всего видение Петербурга первой русской революции, в трагическом финале которой автор увидел лишь слепую стихию разрушения и гибели. Революционный Петербург изображен эскизно: это жители островов, показанные в виде молчаливой или орущей толпы. Революционная толпа представляется автору неуправляемой, разрушительной стихией.

**М. Цветаева** также пытается обозначить тему столичного диалога в своем сборнике «Версты 1». Сборник содержит ряд стихотворений о Москве. Москва у нее – город – символ, город – образ, город – душевное состояние, город – мистическое чудо.

*«У меня в Москве – купола горят,  
У меня в Москве – колокола звенят».*

Светлое золото – символ радости и счастья, колокольный звон – символ полета, возвышенности душевной – такой приняла М. Цветаева Москву в свой поэтический мир, и потому утверждает она:

*«В дивном граде сем,*

*В мирном граде сем,  
Где и мертвой мне  
Будет радостно...»*

Идея Москвы как общенационального города также близка ей, но также своеобразно осмыслена:

*«Москва! Какой огромный  
Страннопримный дом!  
Всяк на Руси – бездомный  
Мы все к тебе придем»*

Антитеза Москва-Петербург зародилась первоначально, прежде всего, в массовом сознании людей с момента основания Петербурга, и только потом уже получила осмысление в литературе.

Таким образом, мы обозначили явные оппозиции, по которым могут быть противопоставлены две столицы. Еще раз перечислим их:

1. «Органический» – «неорганический» город
2. Русский город – Европейский город.
3. Столица – провинция.
4. Вольнолюбивый, живописный - официальный, чопорный.

Также мы можем говорить еще и о скрытых оппозициях. Обозначим эти оппозиции и попытаемся проследить их в концепциях Москвы и Петербурга, реализованных в культурологических исследованиях, публицистике и в русской художественных произведениях.

1. Природа – цивилизация.
2. Святой – демонический.
3. Хаос – Космос.
4. Обширный – замкнутый.

### Вопрос 3.

#### Жанр физиологического очерка

**Физиологический очерк** — жанр журналистики (эссеистики), основной целью которого является наглядное представление определённого социального класса, его жизни, среды обитания, устоев и ценностей. Жанр физиологического очерка зародился в 30-40 годах XIX века в Англии и Франции, позднее появился и в России и был развит писателями "натуральной школы".

Писатели точно регистрируют современные им бытовые ситуации и формы, предметное разнообразие в его живописной пестроте. Меняется вся жанровая и тематическая организация литературы, и на первом плане оказывается очерк. С конца 40-х годов XIX века он выходит на авансцену литературного развития и во многом определяет его характер и направление. Существенным показателем достоверности становится документализация художественного произведения

Русская "натуральная школа" претендовала на создание "энциклопедии русской жизни". Литература натуральной школы, просуществовавшая довольно активно около десяти лет, стремилась к очерковости и сюжетной редуцированности. В качестве главенствующего утвердился "физиологический очерк".

Жанр «физиологического очерка» ставил своей задачей изучение тем, до той поры еще не затронутых в русской литературе. Предметом исследования обычно становилось какое-либо «низменное» явление, к которому надо было привлечь общественное внимание, изучить его признаки, функции («физиологии»). Писатели «натуральной школы» создали целую теорию о влиянии не человека окружающей среды. Для «натуральной школы» программными жанрами были не только «физиологические очерки», но также и повести (М. Салтыкова, В. Соллогуба, В. Даля, И. Панаева) и романы («Бедные люди» Ф. Достоевского, незаконченный «Тихон Тростников» Н. Некрасова). Но все они оказывались так или иначе связанными с «физиологиями».

Нарочитый отказ от вымысла, голая правда факта, «натуральность» — вот что было девизом «школы». Понятие «натуральность» легко соединилось в 40-е годы с термином «физиология», пришедшим из Франции, где на литературу определенным образом начали оказывать влияние успехи естествознания. Такого рода влияние и взаимодействие художественных и научных методов не

всегда оказывалось благотворным для прозы, как это позднее и произошло с «натурализмом» школы Золя. Но в 40—60-е годы «физиологический очерк», с его стремлением к бесспорной достоверности, способствовал углубленному реалистическому постижению жизни. «Натуральная школа» стремилась проникнуть в «анатомию» общественной жизни, в механизм взаимодействия антагонистических сословий, расширяя художественный диапазон прозы. Писатели «натуральной школы» открывали до сих пор не изученные стороны российской действительности.

Определился же жанр физиологического очерка в альманахе А. Башуцкого «Наши, списанные с природы русскими» (1841). В нём приняли участие В. Даль, В. Соллогуб, И. Панаев, Г. Квитка-Основьяненко. Это издание явилось прообразом альманахов натуральной школы, среди которых наиболее заметное место занимает Некрасовский альманах «Физиология Петербурга» (1845), в котором предпринимается одна из первых попыток создать по возможности полную панораму жизни российской столицы. Открывался сборник теоретической статьей Белинского («Вступление к “Физиологии Петербурга 15 га”» [1, т. 7, с. 127–136]) и его же очерком «Петербург и Москва», где читателю предлагался обобщённый облик столичных городов. Представляли интерес очерки, в которых изображались различные разряды петербургского населения (скажем, «Петербургский дворник» В. Даля (Луганского), «Петербургские шарманщики» Д. Григоровича, «Петербургская сторона» Е. Гребёнки, «Петербургские углы» Н. Некрасова). Дебютом Н. Некрасова на страницах «Физиологии Петербурга» стал очерк «Петербургские углы». Писатель, по словам А. Цейтлина, «ведёт нас мимо помойных ям в тёмные и грязные подвалы, где обитает столичная беднота, всякого рода нищие и босяки» [11, с. 162]. Вторая часть альманаха была посвящена изображению высших сословий Петербурга и открывалась очерком В. Белинского «Александринский театр». Кроме того, сюда вошли очерки «Чиновник» Н. Некрасова, «Омнибус (Сцены из петербургской дачной жизни)» А. Кульчицкого, «Петербургская литература» В. Белинского, «Лотерейный бал» Д. Григоровича, «Петербургский фельетонист» И. Панаева. Герои физиологических очерков воспринимаются прежде всего как носители определённых групповых, коллективных нравственных качеств; они принадлежат к маргинальной сфере общества и этим интересны прежде всего. В намерения авторов «физиологий» не входило изображение всех глубин внутреннего мира личности, но для них был важен и любопытен социальный быт, предмет как самоценный, красочно-фактурный феномен изображаемого мира.

Авторы русских физиологических очерков по-разному подходили к решению стоявших перед ними художественных задач. Скажем, персонаж очерков В. Даля не является «героем» как таковым и всегда исключительно типичен для

своей среды, не выделяясь среди тысяч себе подобных. Кроме того, Даль не слишком вдаётся в психологические аспекты поведения персонажей, зато подробно описывает их портреты, особенности костюма, привычек. Таковы очерки «Уральский казак» (1842), «Петербургский дворник» (1844), «Русский мужик» (1845), «Денщик» (1845) и др. Эта же особенность характерна для очерков И. Панаева «Онагр», «Эскизы из портретной галереи» (1841), «Тля» (1843). Наиболее же известен очерк Панаева-«физиолога» «Петербургский фельетонист» (1841), где показан не только процесс перерождения и нравственного падения продажного литератора, но и даются выразительные бытовые сценки и описывается окружение центрального персонажа.

#### Вопрос 4.

### Диалогичность.

#### Внутренний монолог и диалог.

Диалог — это результат речевого взаимодействия двух и более участников на определенную тему, обладающий образностью, теоретико-познавательным и философским характером. Однако при анализе художественного текста, необходимо рассматривать различные диалоги - внутренний диалог, внутренний монолог. Каждая из этих форм диалога, в отдельности, по-своему раскрывает характер героя произведения, имеет особенную семантическую структуру и выполняет конкретные функции в жизнедеятельности персонажей произведения.

Диалог носит в себе информативный характер и может быть диалогом – беседой, диалогом обменом мнениями, диалогом – спором, диалогом – выпытыванием, диалогом – признанием, диалогом – исповедью, диалогом – объяснением, диалогом – убеждением, диалогом эмоционального воздействия, эмоциональным диалогом, артистическим диалогом, интеллектуальным диалогом и т.д. В художественном произведении важную роль играет внутренний монолог – это одностороннее речевое взаимодействие героя с самим собой.

Внутренний монолог имеет особый смысл в раскрытии внутреннего мира героя произведения, он может вестись, как от 1-го лица, так и 3-го. В первом случае, это прямой внутренний монолог, а второй – косвенный.

Монолог — это обычно речь от 1-го лица, не рассчитанная (в отличие от диалога) на ответную реакцию другого лица (или лиц), обладающая определенной композиционной организованностью и смысловой завершенностью.

Классический пример монолога — монолог Чацкого из комедии Грибоедова "Горе от ума".

↑ Монолог Чацкого "Не образумлюсь...виноват"

Не образумлюсь... виноват,  
И слушаю, не понимаю,  
Как будто все еще мне объяснить хотят.  
Растерян мыслями ... чего-то ожидаю.  
(С жаром)  
Слепец! Я в ком искал награду всех трудов!  
Спешил!.. летел! дрожал! вот счастье, думал, близко.  
Пред кем я давеча так страстно и так низко  
    Был расточитель нежных слов!  
А вы! о Боже мой! кого себе избрали?  
Когда подумаю, кого вы предпочли!  
    Зачем меня надеждой завлекли?  
    Зачем мне прямо не сказали,  
Что все прошедшее вы обратили в смех?!  
    Что память даже вам постыла  
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,  
Которые во мне ни даль не охладила,  
Ни развлечения, ни перемена мест.  
Дышал, и ими жил, был занят непрерывно!  
Сказали бы, что вам внезапный мой приезд,  
Мой вид, мои слова, поступки — все противно, —  
Я с вами тотчас бы сношения пресек,  
    И перед тем, как навсегда расстаться,  
    Не стал бы очень добираться,  
    Кто этот вам любезный человек?..  
(Насмешливо)  
Вы помиритесь с ним, по размышленьи зрелом.  
    Себя крушить, и для чего!  
Подумайте, всегда вы можете его  
Беречь, и пеленать, и спосылать за делом.  
Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей —  
Высокий идеал московских всех мужей. —  
Довольно!.. с вами я горжусь моим разрывом.  
А вы, сударь отец, вы, страстные к чипам:  
Желаю вам дремать в неведеньи счастливым,  
Я сватаньем моим не угрожаю вам.  
    Другой найдется, благоденственный,  
    Низкопоклонник и делец,  
    Достоинствами, наконец,

Он будущему тестю равный.  
Так! отрезвился я сполна,  
Мечтанья с глаз долой — и спала пелена;  
Теперь не худо б было сряду  
На дочь и на отца  
И на любовника-глупца,  
И на весь мир излить всю желчь и всю досаду.  
С кем был! Куда меня закинула судьба!  
Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,  
В любви предателей, в вражде неутомимых,  
Рассказчиков неукротимых,  
Нескладных умников, лукавых простаков,  
Старух зловещих, стариков,  
Дряхлеющих над выдумками, вздором.  
Безумным вы меня прославили всем хором.  
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,  
Кто с вами день пробыть успеет,  
Подышит воздухом одним,  
И в нем рассудок уцелеет.  
Вон из Москвы! сюда я больше не ездук.  
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок! —  
Карету мне, карету!  
(Уезжает).

Этот пример показывает важную композиционно-эстетическую роль монологов в составе художественного произведения. В монологе героя не только передаются его собственные размышления, переживания, но и нередко в нем заключены важные, ключевые для произведения идеи.

По сравнению с диалогом как общей формой коллективного общения, монолог — это особая, по словам акад. В.В. Виноградова, "форма стилистического построения речи, тяготеющая к выходу за пределы социально-нивелированных форм семантики и синтагматики". Иначе говоря, монолог — продукт индивидуального творчества, он требует тщательной литературной отделки.

С точки зрения языка монолог характеризуется такими признаками, как наличие в нем обращений, местоимений и глаголов 2-го лица, например:

А вы! о Боже мой! Кого себе избрали?; Довольно!.. с вами я горжусь моим разрывом; Подумайте, всегда вы можете его беречь, и пеленать, и посылать за делом.

### Внутренний монолог («Анна Каренина» Л.Толстой)

«Как они, как на что-то страшное, непонятное, любопытное, смотрели на меня. О чем он может с таким жаром рассказывать другому?» думала она, глядя на двух пешеходов. — «Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь? Я хотела рассказывать Долли, и хорошо, что не рассказала. Как бы она рада была моему несчастью! Она бы скрыла это; но главное чувство была бы радость о том, что я наказана за те удовольствия, в которых она завидовала мне. Кити, та еще бы более была рада. Как я ее всю вижу насквозь! Она знает, что я больше, чем обыкновенно, любезна была к ее мужу. И она ревнует и ненавидит меня. И презирает еще. В ее глазах я безнравственная женщина. Если бы я была безнравственная женщина, я бы могла влюбиться в себя ее мужа... если бы хотела. Да я и хотела. Вот этот доволен собой», подумала она о толстом, румяном господине, проехавшем навстречу, принявшем ее за знакомую и приподнявшем лоснящуюся шляпу над лысою лоснящеюся головой и потом убедившемся, что он ошибся. «Он думал, что он меня знает. А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете знает меня... Я сама не знаю. Я знаю свои аппетиты, как говорят французы. Вот им хочется грязного мороженого. Это они знают наверное», — думала она, глядя на двух мальчиков, остановивших мороженщика, который снимал с головы кадку и утирал концом полотенца потное лицо. «Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити также: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. Тютюкин coiffeur... Je me fais coiffer par Тютюкин... Я это скажу ему, когда он придет», подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного. «Да и ничего смешного, веселого нет. Все гадко. Звонят к вечерне, и купец этот аккуратно крестится! — точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые злобно бранятся. Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда». (Толстой, 1987 : 322-323)

В этом внутреннем монологе тончайшим образом переплетены очень многие составляющие. Мы приведем те стороны высказывания, которые противопоставлены друг другу во внутренней речи (потоке сознания) героини:

1) впечатления от ссоры с Вронским (*Я это скажу ему, когда он придет», подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего*

смешного.), неудачного посещения Долли и Кити (*Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь? Я хотела рассказывать Долли, и хорошо, что не рассказала.*)

2) Восприятие всего, что творится вокруг. Причем стоит отметить, что восприятие не пассивного наблюдателя, а человека, стремящегося вскрыть мотивировку действий тех людей, которые встречаются на пути. Так Каренина размышляет о лицемерии церкви, произнося слова о том, как купец «аккуратно крестится! – точно боится выронить что-то». (Толстой, 1987 : 323).

Однако стоит вспомнить монолог Наташи Ростовской, где она любуется звездным небом. Монолог этот формально представлен как диалог с Сонечкой, но последняя совершенно не понимает, о чем говорит ей Наташа. В этом проявляется монологичность диалога у Толстого, которой обычно противопоставляют диалогичность монолога у Достоевского.

Виноградов отмечает во многих случаях употребления Толстым формы внутреннего монолога следующие особенности :

- 1) расплывчатость синтаксической структуры,
- 2) перерождение слова в личностно окрашенное слово, не имеющие значения для других или неправильно понятое другими (*Мадагаскар*)
- 3) от слова может остаться только звук (*наступит на тапку, Наташку, Наташка*)
- 4) внутренний монолог сам управляет своим сюжетом, то есть является причиной и следствием динамизма высказывания.

Внутренняя речь в произведениях Толстого разбивается на «голоса», подвергается «диалогизации» (*«Это удивительно, как я умна и как ... она мила»*).

У Толстого в его «*философствовании*» нередко герой оказывается рупором авторских идей и мыслей, маской самого создателя произведения.

Ф. Достоевский Роман "Преступление и наказание"

Роман знаменует начало наиболее зрелого и плодотворного ("позднего") этапа творчества Достоевского и появление нового типа романа в мировой литературе.

Идеологизм – важнейшее художественное качество поздних романов Достоевского. Миромоделирующим принципом выступает в них та или иная идеологема в разнообразных формах своего воплощения. Это личная сложившаяся система взглядов или идея-страсть (идея Наполеона, Ротшильда, тезис "Все позволено" и пр.), социально-типовая идея поколения, класса, группы ("В стаде должно быть равенство – вот шигалевщина", "Бесы"; "Мы – носители идеи", "Подросток"), мысль общенационального или общечеловеческого масштаба ("Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не

имеет", "Идиот"; "Мировое дите плачет", "Братья Карамазовы"). Больше того, в своих романах Достоевский допускает грандиозные художественные обобщения "капитальных" исторических идей – христианской, коммунистической и буржуазной [68].

В центр системы персонажей нового романа выдвигаются герои-идеологи: Раскольников, Свидригайлов ("Преступление и наказание"), Мышкин, Ипполит Терентьев ("Идиот"), Ставрогин, Кириллов, Шигалев ("Бесы"), Аркадий Долгорукий, Версиков, Крафт ("Подросток"), старец Зосима, Иван и Алеша Карамазовы ("Братья Карамазовы") и др. "Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру", – писал Б. М. Энгельгардт, которому принадлежит терминологическое обозначение и обоснование идеологического романа Достоевского [69].

М. М. Бахтин в работе "Проблемы поэтики Достоевского" настаивал на диалогизме (или диалогичности) как важнейшей особенности художественного мышления Достоевского. Она состоит в "диалогических отношениях" между автором и героем, между самими героями, между писателем и внехудожественной реальностью, между автором и текстом. Касаясь романного наследия Достоевского, исследователь писал: "...все в романе Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру" [71]. Романам свойственно "внутреннее диалогизированное изложение... диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение героя..." [72].

Диалог авторского и "чужого сознания" является принципиальной идейно-эстетической основой еще одной конструктивно-содержательной константы романного мира позднего Достоевского – полифонизма. Заимствованное из теории музыки, понятие полифонизма, т. е. многоголосие, было метафорически перенесено Бахтиным на творчество Достоевского для обозначения неслиянности отдельных "голосов" ("правд", сознаний), свободы и самостоятельности сознания героя-субъекта по отношению к автору, равноправия позиций героев и автора. Неподчиненность идейных линий героев точке зрения автора все же следует усматривать лишь на уровне романной поэтики. Следует также отличать автора-повествователя и автора-творца, который на идейно-эстетическом уровне сохраняет за собой высшую оценочную позицию. Положения исследователя о диалогичности и полифонизме Достоевского до сих пор вызывают противоречивые мнения литературоведов.

## Основные тропы и стилистические фигуры речи

### (стихотворение В.Высоцкого «Я не люблю»)

Арсенал изобразительно-выразительных средств русского языка, позволяющих сделать речь более красивой, усилить эмоциональное и эстетическое воздействие на читателя, входят тропы и фигуры речи. Троп – это изменение основного значения слова, перенос названия с традиционно обозначаемого предмета или явления на другой, связанный с ним какими-либо смысловыми отношениями (см. гипербола, ирония, литота, метафора, метонимия, синекдоха). Фигурой речи называется стилистический прием, используемый для наибольшей выразительности и смысловой значимости высказываний автора (см. анафора, антитеза, бессоюзие, градация, инверсия, многосоюзие, оксюморон, параллелизм, риторический вопрос, умолчание, эллипсис, эпифора).

**Аллегория** – иносказание, основанное на раскрытии отвлеченной идеи с помощью изображения конкретного предмета или явления. Например: в басне И.А. Крылова «Стрекоза и Муравей» Стрекоза – это аллегория легкомыслия, а Муравей – аллегория предусмотрительности.

**Аллитерация** – прием звукописи, основанный на повторе однородных согласных, придающий стиху особую выразительность. Например: *И прошли, стопой тяжелой тело теплое топча.*

**Анафора (единоначалие)** – фигура речи, состоящая в повторении начальных частей двух или более относительно самостоятельных отрезков речи. Например: *Жди меня, и я вернусь. Только очень жди. Жди, когда наводят грусть Желтые дожди. Жди, когда снега метут, Жди, когда жара. Жди, когда других не ждут, Позабыв вчера (К. Симонов).*

**Антитеза** – фигура речи, основывающаяся на антонимии и параллелизме конструкций, за счет чего осуществляется контрастное противопоставление предметов, признаков, явлений. Например: *Ты богат, я очень беден; Ты прозаик, я поэт... Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке.*

**Бессоюзие** – фигура речи, заключающаяся в намеренном пропуске сочинительных союзов. Например: *Мелькают мимо будки, бабы, Мальчишки, лавки, фонари, Дворцы, сады, монастыри, Бухарцы, сани, огороды, Купцы, лачужки, мужики, Бульвары, башни, казаки, Аптеки, магазины моды, Балконы, львы на воротах (А. Пушкин).*

**Гипербола** – образное словоупотребление, преувеличивающее какой-нибудь предмет, признак, качество или действие с целью усилить художественное впечатление. Например: *В сто сорок солнц закат пылал...*

**Градация** – расположение близких по значению слов в порядке нарастания или ослабления их эмоционально-смысловой значимости. Например: *Кто-то зарабатывает гроши, кто-то больше, но уже не зарабатывает, а получает, берет, хватает, рвет.*

**Инверсия** – фигура речи, основанная на особом расположении слов, нарушающем обычный порядок. Например: *Изумительный наш народ (И. Эрингбург).*

**Ирония** – троп, заключающийся в намеренном употреблении слов, словосочетаний, предложений в смысле, абсолютно противоположном буквальному. Обычно это тонкая насмешка, которая скрывается за внешней учтивостью. Например: *«Отколе, умная, бредешь ты, голова?» (об осле в басне И.А. Крылова).*

**Каламбур** – фигура речи, состоящая в юмористическом обыгрывании различных значений многозначного слова или омонимов. Например: *Каждый олигарх может купить нашу газету. В киоске (Реклама газеты). Порождает каламбур и столкновение антонимов. Например: Москвичей скоро переселят из старых хрущовок в новые.*

**Метафора** – оборот речи: употребление слов и выражений в переносном значении. Перенос качеств с одного явления на другое основан на принципе сходства или контраста. Например: *золотая прядь, тумба (о человеке), созвездие журналистов, табун васильков и т. д.*

**Метонимия** – оборот речи: употребление слова в переносном значении. Перенос качеств с одного явления или предмета на другой основан на принципе смежности. Например: *выпил целый стакан, дожить до седины, веселая книга, вкусный стол.*

**Многосоюзи** – фигура речи, состоящая в намеренном повторении союзов. Обычно повторяются сочинительные союзы. Например: *В гармонии соперник мой Был шум лесов, **иль** вихорь буйный, **Иль** иволги напев живой, **Иль** ночью моря гул глухой, **Иль** шепот речи тихоструйной (А. Пушкин).*

**Оксюморон** – соединение противоположных по смыслу слов, образно раскрывающих противоречивую сущность обозначаемого. Например: *живой мертвец.*

**Олицетворение** – вид аллегии, при котором неодушевленному предмету или абстрактному понятию приписываются качества человека. Например: *дождь плачет, лес грустит.*

61

**Параллелизм (симметрия)** – фигура речи, при которой два или более смежных отрезка текста строятся по одной синтаксической схеме.

*Например: В синем небе звезды блещут, В синем море волны плещут, Туча по небу идет, Бочка по морю плывет (А. Пушкин).*

**Риторический вопрос** – фигура речи, состоящая в придании отрицанию или утверждению вопросительной формы. Цель риторического вопроса – привлечение внимания читателя, повышение эмоционального тона высказывания. Ответа на такой вопрос не требуется. Например: *И искусство, выросшее в этой сегодняшней реальности, разве может не быть фантастическим? (Е. Замятин).*

**Риторическое обращение** – фигура речи, при которой в тексте используется подчеркнутое обращение к кому-нибудь или чему-нибудь. Основной целью таких обращений является не называние адресата, усиление выразительности речи. Например: *Ох, лето красное! Любил бы я тебя. Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи! (А. Пушкин).*

**Синекдоха** – разновидность метонимии, в основе которой лежит отношение части и целого: обозначается лишь часть предмета, а целое подразумевается. Например: *Отсель грозить мы будем шведу (А. Пушкин).*

**Сравнение** – фигура речи, которая состоит в сопоставлении двух понятий, явлений, ситуаций. Сравнение может быть выражено *сравнительным оборотом (союзами как, как будто, будто, словно, точно)*, сравнительной степенью прилагательного или наречия, формой творительного падежа со значением сравнения, присоединительной конструкцией со словом *как*. Например: *Птицей небесной к тебе прилечу.*

**Умолчание** – фигура речи, при которой высказывание умышленно не завершается, с тем чтобы читатель сам додумал пропущенные слова. *Например: Вот он приедет и тогда...*

**Эллипсис** – фигура речи, состоящая в пропуске какого-либо члена предложения, который подразумевается из контекста. Например: *На дворе – одиннадцать лошадей, а в стойле – сивый жеребец, злой, тяжелый, гривастый (И. Бунин).*

**Эпитет** – образное художественное определение, используемое в целях достижения наибольшей выразительности, экспрессивности в изображении лиц, предметов и явлений. Например: *добрый молодец, красна девица, синее море, чистое поле и т. д.*

**Эпифора** – фигура речи, состоящая в повторении конечных элементов двух и более относительно самостоятельных отрезков речи. *Например: Не станет нас! А миру хоть бы что! Исчезнет след! А миру хоть бы что! (Омар Хайям).*

Авторская песня, или бардовская музыка – песенный жанр, возникший в середине XX века в разных странах. Его отличительными особенностями является совмещение в одном лице автора музыки, текста и исполнителя, гитарное сопровождение, приоритет значимости текста перед музыкой.

Предшественниками авторской песни можно считать городской романс и песенные миниатюры Александра Вертинского.

Широкую популярность приобрела авторская песня в середине 1950-х, с появлением магнитофона. В это время начали систематически сочинять песни Юрий Визбор, Б. Окуджава, Н. Матвеева и А. Дулов. Позднее, в 1960-х – 80-х, классиками жанра стали Владимир Высоцкий, Александр Галич, Владимир Туриянский, Виктор Берковский, Сергей Никитин, Александр Городницкий, Вадим Егоров, Арон Крупп, Евгений Клячкин, Юрий Кукин, Александр Мирзаян, Владимир Бережков, Вера Матвеева, Виктор Луферов, Александр Ткачёв, Пётр Старчик, Александр Суханов, Владимир Ланцберг, Вероника Долина, Александр Дольский, Леонид Семаков, в 80-х и 90-х к ним добавились Михаил Щербаков, Любовь Захарченко и творческий дуэт Алексея Иващенко и Георгия Васильева («Иваси»).

Эстетика «песни протеста» была продолжена В. Высоцким. Он расширил интонационные приёмы (так, его интонационная находка – распевание согласных) и лексику песни, включив в неё обширный пласт сниженной лексики.

Тропы и другие средства выразительности в стихотворении «Я не люблю» многообразны. В глаза бросается анафора «Я не люблю», «Я ненавижу», которая придает стихотворению динамизм. Обратим внимание и на наличие немногочисленных инверсий: «Когда веселых песен не пою», «Когда чужой мои читает письма», «когда невинных бьют», «когда в неё плюют». Она необходимо, чтобы расставить правильные акценты.

Антитеза в стихотворении построена на контекстуальных антонимах:

«Я не люблю открытого цинизма, / В восторженность не верю...», «Я не люблю, когда стреляют в спину, / Я также против выстрелов в упор», «Я не люблю \*\*насилье и бессилье, – / Вот только жаль распятого Христа», «Я не люблю, когда мне \*\*лезут в душу, / Тем более – когда в неё плюют».

Перечислим тропы, придающие речи образности и выразительности:

Эпитеты: весёлых песен, открытого цинизма, уверенности сытой, сломанные крылья.

Метафоры: словосочетания «почестей иглу», «сломанные крылья».

Метонимия: «Уверенности сытой»

Гипербола: «милльон меняют по рублю».

лама

Эллипсис: «Я не люблю, когда – наполовину; Или – когда всё время против шерсти, / Или – когда железом по стеклу».

Употребление разговорных слов: неспроста, наветы, мильон.

### **Функции художественной литературы**

Литература, как и другие виды творческой деятельности, является способом познания и преобразования жизни.

Художественная литература — это духовно-практический процесс, динамичная структура объяснения и изменения мира. Обобщение закономерностей и принципов литературного творчества позволяет сделать вывод о многообразии функций литературы.

Познавательная функция: литература помогает познать природу, человека, общество, придать им «человеческое измерение».

Другая функция литературы — коммуникативная. Художественный язык литературы, основываясь на исторически сложившейся системе знаков и символов, становится эффективнейшим средством общения между людьми, поколениями и народами.

Оценочная функция литературы заключается в том, что каждое произведение прямо или косвенно дает оценку современности, вскрывает негативные либо позитивные аспекты социальных отношений, событий, философских идей.

Эстетическая функция литературы состоит в ее способности воздействовать на взгляды людей, формировать эстетический вкус, активизировать творческие способности читателя и побуждать его к эстетическому самовыражению в каких бы областях деятельности и знаний они ни проявлялись. Литература, без принуждения и минуя утилитарность, предлагает читателю эстетический идеал, эталон прекрасного и образ низменного.

Эмоциональная функция. Литература оказывает воздействие на чувства читателя. Она облагораживает внутренний мир человека, вызывает переживания, становится источником эстетического наслаждения. Одно из основных назначений литературы — воспитательное. Книга несет в себе бесценные духовные знания, формирует индивидуальное и общественное сознание человека, она воздействует на человека, не претендуя на то, чтобы ее содержание воспринимали за действительность. Произведение отражает опыт

самого писателя, других людей, оно открыто для соучастия и для соавторства в познании добра и зла. Чтобы воспринимать текст, читатель должен обладать известной подготовкой. Сложно определить необходимый минимум, потребный для того, чтобы заложенные в тексте идеи писателя были восприняты читателем адекватно. Содержание произведения «воспроизводится», воссоздается самим читателем — по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью читателя. Сотворчество автора и читателя становится возможным при соблюдении следующего условия: читатель не должен воспринимать изображенную действительность как непосредственную реальность и в то же время относиться к миру, воплощенному в литературном произведении, как к своеобразной действительности, развивающейся по своим законам, отличным от тех, которые определяют ход жизни

Л.Толстой

«Детство. Отрочество. Юность»

Толстовская трилогия родилась из дневников молодого Толстого, ищущего ответ на вопрос, как чистое непосредственное создание может превратиться в тщеславного порочного человека. Трогательный и чувствительный Николенька Иртеньев (в начале ему десять лет, в конце — шестнадцать), прообраз которого — сам Толстой, живёт обычной жизнью: неохотно учится, с удовольствием играет, сочиняет плохие стихи, впервые влюбляется, переживает смерть матери, становится неуклюжим подростком, завидует брату, поступает в университет, проваливает экзамен. Толстой рассказывает о типичной траектории взросления и пытается зафиксировать малейшие движения души, в перспективе, возможно, влияющие на всю жизнь человека. «Детство» открывает для современников не только психологию ребёнка, но и вообще интроспекцию, самоанализ как основу повествования. Дебют Толстого породил целую волну подражаний и принёс молодому писателю мгновенную славу.

Каждая из частей трилогии, по замыслу Толстого, должна была описывать определённый этап взросления: детскую непосредственность, подростковый скептицизм, юношеское тщеславие и отчаянные попытки найти новые жизненные основания. В каждой из частей, как и в трилогии в целом, нет сквозного сюжета. Если главы «Детства» ещё выстроены в логическую цепочку (в конце главы имеется сюжетная зацепка для следующей) и достаточно хронологически подробны, то в «Отрочестве» и «Юности» пропадает и это. Толстой просто помещает в центр каждой

главы максимально характерные для периода событие, эмоцию или же значимого для героя человека.

Одновременно Толстой использует сложную повествовательную технику: каждый эпизод рассказывается в двойной перспективе — от лица маленького Николеньки и от лица повзрослевшего повествователя. Первый отвечает за непосредственное восприятие, в то время как второй с дистанции времени и возраста может оценить, насколько конкретный эпизод оказал влияние на личность. Это заставило современников задуматься об особенностях детской психики и в дальнейшем повлияло на педагогические опыты самого Толстого.

Толстой сконцентрировался именно на «психическом процессе» и под микроскопом — любимый образ тех лет! — рассмотрел малейшие движения души ребёнка на пути его взросления. Предшественник Толстого, Гончаров, уже описывал инертную среду, убившую живость в маленьком Обломове, отбирал события и эмоции ребёнка соответствующим образом, но не показывал «психический процесс». Толстой же сосредотачивается именно на том, как меняются эмоции и мысли героя, формируя его личность прямо на наших глазах. В дискуссиях 1850–60-х годов обсуждалось, каким образом «лишние» люди могут стать «новыми» людьми, способными к активному созиданию. Толстой показывает тот период формирования человека, когда эти перемены запрограммировать легче всего.

Во времена написания трилогии в дворянской среде всё ещё актуально дистанцированное воспитание ребёнка: родители не занимаются ребёнком сами, ограничиваясь встречей с ним два-три раза в день, чаще всего за завтраком и за ужином. К ребёнку приставлены сначала няня, а потом гувернантка или гувернёр. Цель же гувернёрского воспитания — воспроизвести полноценного члена светского общества и сделать так, чтобы при встрече с родителями ребёнок доставлял им лишь радость. Со стороны ребёнка родители должны были видеть безусловное почтение, примерное поведение, умение молчать, пока к нему не обратятся. Дети до совершеннолетия не были особо включены в жизнь родителей и уж точно не являлись её центром. Трилогия Толстого, наряду с активным развитием в те же годы педагогики, довольно сильно способствовала изменению ситуации. Для Толстого ребёнок — уже цельная самооценная личность, в его сознании и душе происходит много уникального и важного. Писатель был сторонником теории Жан-Жака Руссо, согласно которой человек рождается гармоничным и совершенным, а дальнейшее соприкосновение с действительностью и вмешательство в его характер лишь портят его. На этой основе Толстой и построил собственную педагогическую теорию.

## Тема 6.

### Литературный текст и его экранизация

Проблема экранизации литературных произведений уже многие десятилетия вызывает ожесточенные споры.

Аргументы противников экранизаций:

- – кинематограф нельзя превращать в псевдолитературу;
- – нет смысла тратить время и материальные ресурсы на создание иллюстративных киноверсий;
- – делать кино из литературы – значит только портить литературу, упрощать ее;
- – экранизации – негодная попытка заменить (отменить) чтение;
- – книга заставляет читателя мыслить, сопереживать, становится соучастником событий. Кино приучает к пассивному восприятию искусства;
- – экранизации – всего лишь способ пробиться бездарному режиссеру, заявить о себе, «уцепившись» за громкое имя автора книги.

Аргументы сторонников экранизаций:

- – на стыке разных искусств происходит взаимопроникновение и взаимовлияние литературы, живописи, театра, музыки;
- – чтобы такая диффузия произошла, мастера кино должны относиться к экранизируемому произведению с должным уважением и доверием к слову, а не использовать фактуру текста или имя автора для своего тщеславия;
- – «перевод» литературного произведения на язык кино невозможен без потерь, но потери потерям рознь;
- – достойные экранизации находят отклик у многомиллионной зрительской аудитории;
- – интерес к литературному первоисточнику в случае удачных экранизаций возрастает (при всех неизбежных потерях);
- – кино как самое демократичное и общедоступное искусство обладает огромной силой воздействия на человека;
- – при оптимальном взаимодействии литературного первоисточника и фильма экранизация вызывает желание обратиться к книге;
- – экранизация как самостоятельное творческое произведение должна привносить нечто новое в сферу искусства – свежий взгляд на проблему и характеры, собственное понимание ситуации;

- – экранизация, которая не содержит личностного отношения режиссера к литературному произведению, становится очередной иллюстрацией.

### **Споры о принципах и подходах**

Полемика о принципах вращалась обычно вокруг двух основных тезисов. Что для экранизации наиболее ценно: литературный источник или видение режиссера безотносительно к литературному тексту (или со слабой привязкой к нему).

Экранизация – это перевод, перевоплощение литературного первоисточника в иную материальную форму. Разумеется, этот процесс далеко не механический, а творческий.

Он включает такие важнейшие аспекты, как вживание в смыслы «первичного» материала, его интерпретацию в соответствии с собственными мировоззрением и эстетикой, выбор адекватных художественных средств.

Особенность интерсемиотического перевода заключается в том, что он имеет дело с двумя или более знаковыми системами, например, языковой и музыкальной или танцевальной, или изобразительной и т.п. Иначе говоря, литературное произведение излагается посредством музыкальной композиции, театральной постановки, балета, народного или другого танца, изображается на картинах, фотографиях и т.д. Таким образом, когда М. И. Глинка сочинил музыку для оперы в пяти действиях по одноименной поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», он фактически совершил интерсемиотический перевод. Один из видов интерсемиотического перевода – экранизация литературно-художественного произведения. В данном случае в роли переводчика выступает режиссер, пытающийся воплотить идеи автора в фильме. Режиссеру необходимо изначально принимать в расчет факт неизбежности потерь, выработать определенную переводческую стратегию и решить, какими компонентами текста пожертвовать, чтобы передать наиболее важную, по его мнению, информацию.

Главное отличие кинематографа от литературы заключается в том, что литературные произведения фиксируются в письменной форме, тогда как описание сюжета в фильмах опирается на звук в виде музыки или звучащей речи, т.е. различие представлено в формах, в которые облачено слово, – письменная или устная. В кинокартинах могут быть выделены следующие элементы: диалоги между героями, их мимика, жесты и движения, возможный закадровый голос, музыкальное сопровождение, освещение, выбор цветов, крупный, общий или дальний план, ракурс, тембр и интонация голоса, спецэффекты и др. Авторской речи обычно уделяется крайне незначительное

место, а описание того или иного объекта, субъекта или действия производится посредством невербальных средств.

Образы, создаваемые в литературе и кино, также различны: умозрительные и зрительно-словесные соответственно. Под образом понимается, во-первых, наглядное представление о ком-либо или о чем-либо, возникающее в чьем-либо воображении, встающее перед внутренним взором кого-либо. Во-вторых, образ – это созданный писателем, художником, сценаристом и т.п. обобщенный характер, тип, а также сам персонаж, воплощающий в себе какие-либо характерные черты. У зрителя по сравнению с читателем есть некоторые преимущества, поскольку в большинстве случаев ему не нужно использовать воображение, т.к. в кино создаются зримые образы, но, тем не менее, у него остается необходимость в интерпретации этих образов.

Прямая экранизация или буквальное переложение. В подобных экранизациях сохраняются имена героев и названия объектов, а также места происходящих событий. Режиссер уважительно относится к первоисточнику, старается максимально точно и полно передать сюжет художественного произведения, воплотить образы героев, задуманные автором. Примером могут служить многочисленные экранизации отечественной и зарубежной классики таких великих писателей как А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, Н. В. Гоголь, А. П. Чехов, И. С. Тургенев, М. Ю. Лермонтов.

Экранизация по мотивам художественного произведения. Таких экранизаций большинство. В них сохраняются сходство с оригиналом и основная сюжетная линия, но многие детали опускаются или изменяются, вносятся что-то новое.

Киноадаптация. Основной ее целью является не точное следование оригиналу, а создание на его основе самостоятельного нового произведения, перекликающегося с первоисточником.

«Анна Каренина», «Война и мир», «Герой нашего времени», «Дама с собачкой»