

А.Н. СЕМЕНОВ В.В. СЕМЕНОВА

83

С30

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ



ВОПРОСЫ
И
ЗАДАНИЯ

КЛАССИКС
СТИЛЬ



А.Н. Семенов, В.В. Семенова

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

Учебное издание

- 080953 -

Москва

КЛАССИК
СТИЛЬ

2003

Ханты-Мансийская
государственная
окружная библиотека

АЕ

УДК 80/81
ББК 83 я73
С 30

Семенов А.Н., Семенова В.В.

С 30 Теория литературы: вопросы и задания. Учебное издание. — М.: «Классикс Стиль», 2003. — 432 с.

ISBN 5-94603-037-X

Предлагаемое издание предназначено для студентов высших учебных заведений по специальности «Филология», для учащихся старших классов общеобразовательных учреждений, а также для преподавателей вузов, колледжей, гимназий, школ, лицеев.

Учебное издание состоит из глав, последовательно, глубоко и интересно рассматривающих вопросы теории литературы, в нем тщательно подобран дидактический материал для усвоения сложных литературоведческих понятий. Издание можно использовать на семинарских и практических занятиях, в коллективной и в индивидуальной работе.

УДК 80/81
ББК 83 я7

Учебное издание

Семенов А.Н., Семенова В.В.

Теория литературы: вопросы и задания.

Редактор *А.И. Павлова*

Корректор *Г.А. Уранова*

Оформление *Н.В. Дождевой, А.В. Чижикова*

Компьютерная верстка *Н.А. Хритошкиной*

Изд. лиц. ИД № 4691 от 28.04.2001

Издательство «Классикс Стиль»

127018, Москва, Сушевский вал, д. 49, стр. 1

Подписано в печать 14.01.2003. Формат 60×90/16.

Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 27,0. Тираж 5000 экз. Заказ № 2513.

Государственное унитарное предприятие
ордена Трудового Красного Знамени
полиграфический комбинат Министерства
Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.

ISBN 5-94603-037-X

© Издательство «Классикс Стиль», 2003

© Художественное оформление
Издательство «Классикс Стиль», 2003
Все права защищены

Светлой памяти наших отцов —
Голоденко Владимира Михайловича
и Семенова Николая Александровича
посвящается

Предисловие

Книга адресована студентам и преподавателям филологических факультетов, факультетов журналистики и культурологии, а также самому широкому кругу учителей-словесников, преподавателей истории мировой художественной культуры, эстетики.

Она будет полезна и интересна прежде всего тем, кто стремится разнообразить формы практического освоения таких курсов, как теория литературы и введение в литературоведение, кто хотел бы придать больше самостоятельности освоению студентами сложных теоретико-литературных понятий, вопросов, проблем, кто считает необходимым теоретически глубоко обоснованное освоение предмета литературы не только в высшей, но и в средней школе.

В учебном пособии представлен дидактический материал по тем основным разделам курса теории литературы (читающегося в соответствии с ныне действующими стандартами), которые представляются авторам как наиболее важными, так и наиболее сложными в их освоении. В основу разработки заданий положены современные, ныне действующие учебники¹ и программы².

Главное предназначение пособия — научить студента понимать специфику предмета данной науки, сложность и многообразие ее проблем и стоящих перед ней задач, дать возможность увидеть разные пути и приемы их решения.

Представленные в сборнике задания могут быть использованы на семинарских и практических занятиях, их материал, как показывает опыт многолетнего использования, органично включается в лекционный курс. Он может быть основой для разработки тем контрольных работ как для заочной и вечерней, так и для очной форм обучения. Задания имеют многофункциональный характер, что позволяет работать с ними как в индивидуальном, так и в коллективном порядке, при этом в пределах одного задания всегда есть возможность перехода от индивидуальной формы работы к коллективной, и наоборот.

¹ Волков И. Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. — М.: Просвещение; Владос, 1995. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. — М.: Высш. шк., 1999 и др.

² Крупчанов Л. М. Теория литературы // Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 021700 — Филология: Для педагогических университетов и институтов. — М.: Флинта; Наука, 2000. С. 82-102. Федотов О. И. Введение в литературоведение. Там же. С. 9-66.

Основу предлагаемых заданий составили труды ученых — филологов и философов, искусствоведов и психологов, богословов и педагогов по принципиально важным вопросам и проблемам развития литературы, искусства и научных представлений о них. Особое место в этом плане занимают задания, имеющие в своей основе размышления самих поэтов, писателей, художников, так или иначе обращенные к проблемам создания, восприятия, интерпретации произведений литературы и искусства, показывающие, как сами создатели понимали и понимают специфику художественного творчества, его смысл и составляющие элементы. В значительной части заданий использованы художественные тексты, которые призваны проиллюстрировать, подтвердить или опровергнуть то или иное положение научных изысканий и определений.

Освоение вузовского курса, ориентированное на современный уровень теоретической мысли, вместе с тем должно учитывать историю формирования основных положений и понятий теории литературы. Поэтому значительная часть предлагаемых заданий основана на исследованиях ученых и мыслителей прошлого, пусть иногда устаревших, потерявших свою значимость, а то и вовсе ошибочных.

Нередко вниманию студента или преподавателя, обратившегося к данной книге, предлагаются суждения о предмете, содержащие спорное, а то и вовсе неверное понимание сущности проблемы. Многие мнения, представленные в пособии, сталкиваются и спорят. Студент должен быть готов поддержать или опровергнуть ту или иную точку зрения. Предмет при этом раскрывается в возможности разных трактовок, интерпретаций, обусловленных в том числе и временным фактором.

Предлагаемые задания могут послужить основой и для начала серьезной исследовательской работы. Уже в том виде, как они представлены в пособии, вопросы и задания чаще всего ставят перед студентом сложные задачи. При должном руководстве со стороны преподавателя такие задания могут перерасти в серьезное исследование.

В процессе работы с заданиями пособия студент не просто получает новую для него информацию, но приобретает навыки самостоятельного изучения, анализа серьезных научных работ, фундаментальных исследований в области теории литературы, философии, эстетики, искусствоведения, навыки самостоятельного поиска решений сложных теоретико- и историко-литературных проблем. Именно ориентация на самостоятельную работу студента заставила авторов пособия отказаться (за редким исключением) от соблазнительной идеи указать источники цитирования. Пусть заинтересовавшая студента мысль, интересная, красивая или неожиданная гипотеза будут еще одним побудительным моментом, началом к самостоятельному поиску нужной книги, статьи, учебника. Как говаривал еще Вергилий: «Mens agitat molem» (Ум двигает массу). Поэтому — будем двигать!

I. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКА

А-1. «Задачей поэтики (иначе — теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование» (*Б.В. Томашевский*).

1. Различает ли современная наука поэтику и теорию литературы или так же, как Б.В. Томашевский, понимает эти термины в качестве синонимических явлений?
2. Расскажите более подробно о том, что представляют собой задача, объект и способ теории литературы (поэтики).

А-2. «При теоретическом подходе литературные явления подвергаются *обобщению*, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений... В общей поэтике функциональное изучение литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации изучаемых явлений» (*Б.В. Томашевский*).

1. Как вы считаете, что означает рассмотрение художественного произведения не в его индивидуальности, а в качестве результата «применения общих законов построения литературных произведений»?
2. Расскажите о своем понимании определения «литературный прием». Приведите примеры. Что, на ваш взгляд, означает «функциональное изучение литературного приема»?
3. В чем, на ваш взгляд, вообще заключается «теоретический подход» к литературным явлениям?

А-3. «Задачей общей, или теоретической, поэтики является систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при решении встающих перед ним индивиду-

альных проблем. Поскольку материалом поэзии является слово, ...каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики» (В.М. Жирмунский).

1. Как вы считаете, что означает «систематическое изучение поэтических приемов», а также «их сравнительное описание и классификация»?
2. В каких научных понятиях, без которых невозможно решение встающих перед ним «индивидуальных проблем», нуждается «историк поэтического искусства»?
3. Расскажите, как вы поняли мысль В.М. Жирмунского о необходимости соответствия глав в науке о языке главам теоретической поэтики. Насколько, по вашему мнению, оправдано такое требование? Обоснуйте свое мнение.

А-4. «Поэзия, литература — язык истории и язык народа в его истории. Течения, направления, стоящая за ними разобщенность стиля — все это возникает с исторической неизбежностью, но все это для поэтического слова вторично, все это ослабляет его, разбивая его целостность, расщепляя на частности, отвлекая от существенного, от пушкинской и гоголевской «существенности». Гете был сторонником слова, которое в своем стремлении восстановить свою целостность поднимается над противоположностью и ограниченностью частных манер (стилей), тоже ведь продиктованных историей.

Литературная теория тоже возникает как отщепление от целостности поэтического слова. В этом у нее общая историческая судьба со словом логики, со словом всякой науки» (А.В. Михайлов).

1. Как вы понимаете мысль ученого о вторичности того, что принято называть теоретико-литературными понятиями, по отношению к самой литературе?
2. Насколько справедлива, по вашему мнению, мысль ученого о том, что литературная теория «ослабляет», «разбивает», «расщепляет» литературу «на частности, отвлекая от существенного»? Аргументируйте свое мнение.
3. Расскажите о своем понимании утверждения А.В. Михайлова, согласно которому, «литературная теория... возникает как отщепление от целостности поэтического слова». Можете вы с ним согласиться? Обоснуйте свое мнение.

А-5. «Литературная теория, возникшая как отщепление от поэтического слова, имеет своей целью, одной из своих задач реконструировать поэтическую память веков, т.е. поэтически осмысленную и постигнутую целостность исторического развития. Теория все время имеет дело с *самой* историей, для которой ее осмысление в поэзии, средствами поэзии, поэтическим словом не

есть просто одно из возможных осмыслений, не есть только некоторое дополнение к осмыслениям научным и философским, но есть ничем не заменимое, ничем не восполнимое существенное осмысление, направленное при этом на непосредственное богатство и полноту жизни. Благодаря поэзии теория добирается до истории с такой стороны, с какой к ней нет иного подхода. Выясняя законы поэтического, теория как бы изготавливает ключ к самому поэтическому осмыслению истории и убеждается в том, что, чем бы она не занималась — историей отдельных литератур, жанров, толкованием отдельных произведений, стихосложением и т. д., — она при достаточном углублении в свой, пусть даже частный, предмет всякий раз приближается к так или иначе осмысленной истории, к самой сгущаемой истории, получающей образ и облик» (А.В. Михайлов).

1. Можете вы согласиться с тем, что одной из задач литературной теории является задача «реконструировать память веков...»? Если да, расскажите о том, как вы эту задачу понимаете, обратившись к конкретным примерам.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой «теория всегда имеет дело с самой историей». Как вы поняли утверждение А.В. Михайлова о том, что «благодаря поэзии теория добирается до истории с такой стороны, с какой к ней нет иного подхода»?
3. Как вы считаете, что такое «поэтическое осмысление истории»? Прокомментируйте мысль исследователя о теории литературы как «ключе» к «поэтическому осмыслению истории». Можно ли согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свое мнение.

А-6. «...Понятия литературной теории — это тоже особые слова. Отщепившись от поэтического слова, они стали для истории литературы делать то самое, что делает поэтическое слово на протяжении веков и тысячелетий для истории во всем ее целостном охвате. Слова литературной теории, запечатляя виденное и осмысленное — теорию всего поэтического (словесности, литературы) в его истории, — создают все вновь и вновь осмысленную целостность протекания исторического процесса. Они должны все время сводить воедино, сопрягать прошлое и настоящее, древнее и новое, опыт и неизведанность. И как поэтическое слово, уходя в глубь истории, не имеет строго проведенных границ с историей, которую отражает и осмысляет, так и слово литературной теории не разграничивается до конца, строго и четко, с поэтическим словом, со словом литературы» (А.В. Михайлов).

1. Как вы поняли, в чем заключается «особость» понятий («слов») литературной теории? Можете вы согласиться с таким пониманием этой «особости»? Почему?
2. Расскажите о своем понимании утверждения А.В. Михайлова о том, что «слова литературной теории... создают все вновь и вновь осмысленную целостность протекания исторического процесса». Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ.
3. Насколько справедливо, по вашему мнению, сравнение «слова литературной теории» с поэтическим словом, а также утверждение, что это слово «не разграничивается до конца, строго и четко, с поэтическим словом, со словом литературы»? Обоснуйте свое мнение.

А-7. «В поле зрения теоретика словесного искусства находится историко-литературный процесс, содержание и конкретное взаимодействие различных литературных направлений. Но изучение и в данном случае идет в типологическом плане. Изучаются типы миропонимания (например, реалистический или романтический) и обусловленные ими типы творчества. Раскрывается сущность различных художественных методов, сложившихся в границах романтического и реалистического сознания» (Н.А. Гуляев).

1. Как вы поняли, в чем заключается отличие теоретического взгляда на историко-литературный процесс от того, как на него смотрит история литературы? Что означает изучение историко-литературного процесса «в типологическом плане»?
2. Дайте свое толкование определениям «типы миропонимания» и «типы творчества». В чем, на ваш взгляд, заключено принципиальное различие между этими двумя явлениями?
3. Какие еще стороны, аспекты, сферы художественного творчества находятся «в поле зрения теоретика словесного искусства»?

А-8. «В ведении теории литературы — все поэтические роды, виды и жанры, но она изучает их опять-таки с типологической точки зрения. Ее интересует прежде всего не особенное, что отличает, скажем, в понимании трагедии романтиков от классиков, а то общее, что их сближает, хотя теоретик учитывает исторические модификации жанровых структур, их детерминированность миропониманием, методом писателя» (Н.А. Гуляев).

1. Что, на ваш взгляд, означает изучение родов, видов и жанров «с типологической точки зрения»? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

2. Расскажите о своем понимании определения «исторические модификации жанровых структур». Как вы думаете, есть ли принципиальное отличие в том, какой интерес проявляют к этим модификациям историк и теоретик литературы? Если да, то в чем это отличие заключается?

А-9. «Рассматривая искусство слова как образную форму отражения жизни с определенных идеологических и идейно-эстетических позиций, следует иметь в виду, что художественное отражение не есть удвоение отражаемого, а пересоздание того, что отражается, в свете эстетического идеала автора; оно совершается в процессе возникновения произведения, перехода поэтической идеи в форму. Поэтому теория литературы это также наука о художественном творчестве как таковом, о «силах», его обеспечивающих (о таланте, мировоззрении, интуиции, вдохновении), о тайнах превращения «сырой реальности» во вновь сотворенные эстетические ценности» (*Н.А. Гуляев*).

1. Прокомментируйте мысль ученого об искусстве как образном отражении «жизни с определенных идеологических и идейно-эстетических позиций». Как вы поняли мысль Н.А. Гуляева о том, что «художественное отражение не есть удвоение отражаемого, а пересоздание того, что отражается»?
2. Как вы считаете, насколько логично обращение теории литературы к таким понятиям, как талант, мировоззрение, интуиция, вдохновение? Разве могут быть у науки о литературе достаточно веские основания, чтобы достоверно судить о сущности названных явлений? Поразмышляйте на эту тему.

А-10. «Исходя из понимания общих законов, управляющих развитием литературы, теория литературы разрабатывает принципы и методику анализа художественно-литературных произведений, стилей, течений и литературного процесса в целом. В задачи теории литературы входит также рассмотрение закономерностей, управляющих развитием различных сторон художественно-литературного творчества, закономерностей, связанных с развитием отдельных жанров, языка художественной литературы, стихосложения, композиции, сюжета и т. д.

Понятие теории литературы совпадает с понятием поэтики (в более узком смысле слова поэтикой называют также круг художественных особенностей творчества писателя, например: поэтика Пушкина, поэтика Маяковского)» (*Л.И. Тимофеев*).

1. Как вы думаете, в чем смысл определения общих законов, «управляющих развитием литературы»? Какова, по вашему мнению, цель изучения «закономерностей, управляющих развитием различных сторон художественно-литературного творчества»?

2. Как вы поняли мысль ученого о том, что «понятие теории литературы совпадает с понятием поэтики»? Чем отличаются понятия поэтики в широком и «в более узком смысле слова»?

А-11. «У нас безнадежно путают понятия «критика» и «наука». На самом деле, между критиком произведения искусства и ученым, исследующим его, такое же соотношение, какое существует между барышней, составляющей букет из цветов, и ученым-ботаником. Первые — критик с барышней — оценивают предмет с точки зрения своей или общепринятой эстетики, вторые — искусствовед и ботаник — хотят лишь понять, что за предмет они наблюдают, на какие элементы он распадается, каковы законы соединения этих элементов, каков генезис их, и т.д. Ученый не оценивает, а изучает... Это отделение науки от критики настолько элементарно, что было бы стыдно о нем писать, если бы наши ученые его не игнорировали» (*Г.О. Винокур, 1920*).

1. Насколько убедительным представляется вам сравнение критики и науки с барышней и ученым-ботаником соответственно?
2. Как вы считаете, современная наука о литературе разграничивает понятия «критика» и «наука»? Если да, то по каким признакам? Представляется ли вам такое разграничение, как и Г.О. Винокуру, «элементарным»? Аргументируйте свое мнение.

А-12. «Сложный и до сих пор не нашедший полного решения вопрос — это вопрос о построении теории литературы. Очевидно, с одной стороны, что основные особенности литературы и — шире — искусства в целом являются чрезмерно устойчивыми, повторяются на протяжении многих веков развития человеческого общества. В этих исторически устойчивых, повторяющихся формах проявления тех или иных особенностей литературного творчества находят свое выражение основные общие законы, управляющие развитием литературы. Легко заметить, что мы непосредственно ощущаем значимость этих основных повторяющихся свойств литературного творчества. Перечисляя, например, писателей и поэтов, мы назовем и Гомера, и Шота Руставели, и Вольтера, и Пушкина, и Горького, и Маяковского, т.е. писателей самых различных эпох и народов, объединяя их именно потому, что в их деятельности сказались какие-то очевидные для нас общие, однородные свойства. Говоря о драматургах, мы назовем и Аристофана, и Шекспира, и Лопе де Вега, и А.Н. Островского, и других. К числу романистов мы, не колеблясь, отнесем и Фильдинга, и Флобера, и Льва Толстого, и М. Шолохова.

Говоря о баснописцах, мы вспомним и Эзопа, и Лафонтена, и Крылова, и Демьяна Бедного, опять-таки ощущая, что их произведения подчинены однородным закономерностям, сходны по своим основным структурным особенностям.

Тем самым и теория литературы определяется как наука именно общего характера, устанавливающая наиболее общие закономерности, управляющие развитием литературы. Исходя из этого, теория литературы и дает общие определения образа, стиля, метода, жанра, сюжета, композиции и т. д.» (Л.И. Тимофеев, 1976).

1. Как вы думаете, решен ли современной наукой «вопрос о построении теории литературы», если судить по учебникам и учебным пособиям последнего времени (к примеру, И. Ф. Волкова или В. Е. Хализева¹)?
2. Что такое, по вашему мнению, исторически устойчивые, повторяющиеся формы «проявления тех или иных особенностей литературного творчества»? В чем «значимость» этих «основных повторяющихся свойств литературного творчества»?
3. Как вы считаете, дают ли представление «о построении теории литературы», а также о характере ее содержания размышления самого Л.И. Тимофеева (см. также задание А-10), перечисления писателей и поэтов, драматургов, романистов, баснописцев, приводимые им? Если да, расскажите об этом построении и содержании.

А-13. Л.И. Тимофеев считает, что «задача теории литературы» состоит в том, «чтобы разработать систему функциональных определений основных явлений литературного творчества, устанавливая именно общие закономерности, которые присущи этому творчеству.

Представление о функциональности литературоведческих определений и устраняет то противоречие между общим и историческим подходом к изучению литературы... Мы изучаем в ней не сходство форм самих по себе, а сходство функций, которые они выполняют в художественном творчестве. А сходство это может возникнуть не только в порядке исторической преемственности, но и на основе самостоятельного развития в сходных общественно-исторических условиях. Кроме того, сами по себе формы художественного творчества в их непосредственном историческом проявлении всегда неповторимо своеобразны, связаны именно с данными жизненными условиями и обстоя-

¹ Волков И. Ф. Теория литературы: Уч. пособие для студентов и преподавателей. — М.: Просвещение; Владос, 1995. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. — М.: Высш. шк., 1999.

тельствами, с творческой индивидуальностью писателя и пр. и прямолинейное сопоставление их грозит упрощениями, стирающими их художественное своеобразие, связь с жизненным процессом, вызвавшим их к жизни».

1. Как вы думаете, что такое «функциональные определения основных явлений художественного творчества»? Приведите примеры наиболее важных для теории литературы «функциональных определений».
2. Что представляют собой, по вашему мнению, «общий» и «исторический» подходы к изучению литературы? В чем заключается принципиальная разница между ними?
3. Раскройте значение термина «функциональность литературоведческих определений»? Каким образом, на ваш взгляд, именно «функциональность литературоведческих определений» устраняет противоречие «между общим и историческим подходом к изучению литературы»?

А-14. «...Теория литературы до сих пор остается вне большой науки — она не располагает ни методологическим, ни даже понятийным аппаратом, который отвечал бы строгим требованиям науки. Достаточно сказать, что до настоящего времени нет единого мнения относительно таких фундаментальных понятий, как «фабула», «сюжет», «композиция», которые описываются через метафоры, что равносильно отсутствию научной терминологии вообще.

Скажу больше: как-то так случилось, что теория литературы до сих пор не располагает концепцией, которая базировалась бы на едином фундаментальном понятии, через которое должны описываться все исследуемые явления. Можно ли отнести к науке область познания, в которой из-за отсутствия единой системы отсчета метры прибавляют к килограммам и в сумме получают месяцы? Парадоксально, но именно в таком состоянии находится теория литературы, причем не только у нас» (А. Барков).

1. Можете вы согласиться с тем, что в современной теории литературы нет методологического и даже единого понятийного аппарата? Если да, то с чем это, на ваш взгляд, связано?
2. Как вы считаете, насколько необходимо (и необходимо ли вообще?) единое мнение относительно таких фундаментальных понятий, как «фабула», «сюжет», «композиция» и т.п.?
3. Нуждается ли, по вашему мнению, теория литературы в некоем «едином фундаментальном понятии»? Если да, попытайтесь смоделировать то, каким могло бы быть это понятие.

А-15. «В литературоведении до сих пор не выполняется обязательное для всех без исключения областей науки требование, согласно которому в основу любой научно обоснованной методики должна быть положена единая фундаментальная презумпция (как, скажем, правила сложения в математике или Система Единиц CGSE в физике: сантиметр — грамм — секунда — заряд электрона), что через эту презумпцию, и только через нее, следует описывать изучаемые явления всех уровней, если мы хотим получить нечто стройное и непротиворечивое. Фактически, теория литературы до сих пор не имеет четко оговоренных правил. Хуже того, в филологии бытует мнение, что строгие правила к ней вообще не приложимы, поскольку она-де оперирует ценностными (относительными) категориями с диалектической неоднозначностью. Хотя в глазах самих филологов это несколько поднимает значимость их отрасли знаний за счет ее «исключительности», все же придется напомнить простую истину, что сфера ценностных категорий не является исключительным уделом филологии; другие гуманитарные науки уже на протяжении тысячелетий оперируют этими же категориями истины, добра и красоты, получая при этом совершенно однозначные результаты с финитной структурой, и этими результатами успешно пользуется все человечество (например, сфера правовых наук)» (А. Барков).

1. Как вы считаете, в чем заключается необходимость того, чтобы в основу литературоведения была «положена единая фундаментальная презумпция», чтобы в нем были «четко оговоренные правила»? И возможно ли такое применительно к данной науке?
2. Вы тоже, как и А. Барков, считаете, что претензии филологов на значимость их отрасли знаний за счет ее «исключительности» лишены оснований, или у вас есть что ему возразить? Аргументируйте свой ответ.
3. Как вы считаете, допустимы ли в науке о литературе «совершенно однозначные результаты»? Обоснуйте свое мнение.

А-16. Литературовед М.А. Сапаров утверждает, что термины литературоведения, «как бы мы не стремились их унифицировать, обнаруживают способность к многомысленности, отсылают нас к чему-то, что лежит за пределами их непосредственного, отчетливо локализуемого значения, уходят корнями в самую толщу языка, из отдаленнейших его пластов извлекая не только образы, но и удостоверенный опытом народа строй мыслей».

1. Какие литературоведческие термины, по вашему мнению, составляют содержание и структуру теории литературы? Може-

те вы согласиться с тем, что эти термины «обнаруживают способность к многомысленности»? Если да, то не получается ли, что сама теория литературы — «многомысленная» наука, не предполагающая единой, отчетливо выверенной точки зрения? Поразмышляйте на эту тему.

2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что термины литературоведения «уходят корнями в самую толщу языка» и доносят до нас «удостоверенный опытом народа строй мыслей»? Проиллюстрируйте свое понимание на примере 2-3 терминов теории литературы.

А-17. «В представлениях о понятийно-терминологическом аппарате литературоведения имеют место две нежелательные крайности. С одной стороны, это программа унификации, а порой и декретирования терминов, построение их системы по образцу математических, естественных и технических наук, где слова строго однозначны, а также установка на разработку беспрецедентно новых терминологических комплексов — «супер-терминологическая кабалистика», которая «возобновляет в посвященных чувство собственной избранности» (М.А. Сапаров). С другой же стороны, для литературоведения далеко не оптимальны (к сожалению, весьма широко бытующие) смысловая невнятица в попытках теоретизирования и апология понятий «размытых» и «смутных», не могущих иметь определения (дефиниции)» (В.Е. Хализев).

1. Вы тоже считаете «нежелательной крайностью» унификацию и декретирование терминов теории литературы, «построение их системы по образцу математических, естественных и технических наук»? Если да, то в чем, по вашему мнению, опасность такой унификации?
2. Можете вы согласиться с тем, что для теории литературы неприемлема «установка на разработку беспрецедентно новых терминологических комплексов»? Что плохого, по вашему мнению, в таких «новых терминологических комплексах»?
3. Вы встречались со «смысловой невнятицей в попытках теоретизирования» по вопросам истории и теории литературы, с употреблением понятий «размытых» и «смутных»? Если да, приведите наиболее показательные примеры.

А-18. «Теория литературы далека от формальной и содержательной строгости, которая характеризует системы терминологии естественно-научных и научно-технических дисциплин. Идеал таких систем («Зная термин, знаешь место в системе. Зная место в системе, знаешь термин»), по-видимому, вообще недостижим для теории литературы как единого целого. Независимо

от того, целесообразно или нецелесообразно ориентировать теорию литературы на этот «механистический идеал», следует иметь в виду, что введение и функционирование так называемых «размытых», т.е. строго не определяемых понятий и соответствующих терминов в литературоведении не только допустимо, но и особенно необходимо ввиду упомянутой сложности объекта. Подобные понятия (при условии, что в них отражаются важные характеристики явлений) в ряде случаев оказываются весьма содержательными и открывают перспективные направления в исследованиях (например, понятия «образ автора» у В.В. Виноградова или «диалогическое слово» у М.М. Бахтина)» (*В.П. Григорьев*).

1. Как вы думаете, с чем связано то, что «теория литературы далека от формальной и содержательной строгости» своего терминологического аппарата? Можете вы согласиться с тем, что для нее «механистический идеал» недостижим? Обоснуйте свое мнение.
2. Насколько оправданно, по вашему мнению, функционирование в теории литературы «размытых» понятий и терминов? Может ли в данном случае служить оправданием упоминаемая «сложность объекта»? Аргументируйте свой ответ.
3. Расскажите о своем понимании мысли исследователя, согласно которой именно «размытые» понятия и термины «в ряде случаев оказываются весьма содержательными и открывают перспективные направления в исследованиях». Можете вы с ним согласиться? Если да, то почему?

А-19. «Научная теория считается точной, строгой, если ее содержательные элементы (абстракции, идеализации, понятия и т.п.) уточнены до такой степени, что они допускают применение к ним (и соответствующим им объектам) определенных общих правил оперирования, т.е. правил, отличающихся формальным характером (к их числу относятся и математические правила). Поэтому процесс уточнения, приводящий к возможности такого оперирования, можно назвать процессом формализации» (*Д.П. Горский*).

1. Перечислите наиболее значимые, на ваш взгляд, «содержательные элементы» теории литературы. Можете ли вы утверждать, что эти содержательные элементы обладают такой степенью точности, которая позволяет применять к ним определенные общие правила оперирования? Обоснуйте свой ответ.
2. Насколько оправданным и плодотворным, по вашему мнению, может быть «процесс формализации» терминов и понятий теории литературы? Не противоречит ли такой процесс самому характеру, сущности теории литературы как науки? Аргументируйте свое мнение.

А-20. «Давно уже доказано, что любая философская задача может быть решена чисто логическими методами. Не должно смущать филологов и то обстоятельство, что приемы «чистой» логики типа « $2 \times 2 = 4$ » с точки зрения филологических наук смотрятся не совсем привычно. Но, во-первых, кроме «формальной» логики существует и совершенный аппарат диалектической логики, разработанный как раз для оперирования относительными категориями. Во-вторых, не следует заблуждаться относительно кажущейся простоты операций типа « $2 \times 2 = 4$ »: даже в математической логике присутствует та же относительность (неоднозначность), что и в гуманитарных науках. Можно сказать больше: любая область познания не может считаться относящейся к Науке, если ее методология не использует диалектику — то есть не оперирует категориями с философской неоднозначностью, и математическая логика тому яркий пример» (А. Барков).

1. Как вы считаете, любая филологическая задача тоже (как и философская) «может быть решена чисто логическими методами»? Обоснуйте свое мнение. Вы тоже согласны с тем, что филологов не должно смущать использование в их исследованиях приемов «чистой» логики? Если да, расскажите о том, как вы себе это представляете.
2. Дайте определение понятию «диалектика». Присутствует ли, по вашим наблюдениям, таковая в известных вам литературоведческих исследованиях? Если да, приведите конкретные примеры. Насколько приемлема, на ваш взгляд, математическая диалектика в теоретико-литературных исследованиях? Поразмышляйте на эту тему.

А-21. «Для того чтобы изучать произведение *словесного* художественного творчества (выделяя их среди множества других, нехудожественных словесных произведений), необходимо иметь какое-то понимание существенных особенностей этого творчества и художественного творчества (искусства) вообще. Понимание сущности предмета изучения требует от литературоведов обобщающих размышлений и создания целой системы общих понятий; она представляет собой *первую общую* теоретическую *проблему* литературоведения. Короче, ее можно назвать проблемой специфики литературы как вида искусства» (Г.Н. Поспелов).

1. Как вы думаете, чем отличается «произведение словесного художественного творчества» от «нехудожественных словесных явлений»?

2. Что такое «система общих понятий» относительно литературоведческой науки? Какова, на ваш взгляд, роль этой «системы общих понятий» в разграничении «произведений словесного художественного творчества» и «нехудожественных словесных явлений»?
3. Расскажите, как вы поняли, в чем заключается «первая основная теоретическая проблема» науки о литературе.

А-22. «...Художественная литература (словесность) каждого народа изменяется во времени — в ней появляются все новые и новые произведения, существенно отличные от предыдущих. Иначе говоря, все национальные литературы имеют свою *историю*. И литературоведение, изучая их, не может не учитывать этого важнейшего их свойства. В силу этой особенности своего предмета литературоведение само является исторической наукой. Оно — *общественно-историческая* наука. Как и другие исторические науки — естественные (астрономия, геология, зоология, антропология и др.) и общественные (история гражданской жизни народов, их экономических отношений, их материальной культуры и др.) — литературоведение, углубляясь в жизнь своего предмета, приходит постепенно к выявлению *закономерностей* его исторического развития. Такое выяснение очень сложно, оно требует создания целой системы теоретических понятий. Это — *вторая основная* теоретическая проблема науки о литературе» (Г.Н. Пospelов).

1. Как вы думаете, какие теоретические понятия способствуют выявлению закономерностей исторического развития литературы?
2. Расскажите о своем понимании «второй основной теоретической проблемы науки о литературе»? Как вы думаете, можно ли всего двумя основными теоретическими проблемами (см. также задание А-21) исчерпать представление о структуре и содержании теории литературы как науки? Аргументируйте свое мнение.

А-23. «Теория литературы призвана обобщить сделанное в области истории литературы, а одновременно — стимулировать и направлять конкретные литературоведческие исследования, давать им познавательную перспективу. По отношению к истории литературы она является дисциплиной вспомогательной. Вместе с тем теория литературы обладает самостоятельной и уникальной гуманитарной значимостью. Ее правомерно отнести к числу *фундаментальных* научных дисциплин. Сфера теории литературы — максимально широкие обобщения, которые проливают свет на сущность художественной

- 080953 -

литературы, а в какой-то мере и на преломляемую ею человеческую реальность как целое. В этом отношении теоретическое литературоведение сходно (и постоянно пересекается) с теориями искусства и исторического процесса, с эстетикой, культурологией, антропологией, герменевтикой, семиотикой как дисциплинами философскими» (В.Е. Хализев).

1. Как вы считаете, каким образом теория литературы может «стимулировать и направлять конкретные литературоведческие исследования, давать им познавательную перспективу»?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что по отношению к истории литературы теоретическое литературоведение «является дисциплиной вспомогательной» и в то же самое время ее можно «отнести к числу фундаментальных научных дисциплин»? Нет ли противоречия в таком утверждении? Аргументируйте свое мнение.
3. Как вы думаете, что роднит теоретическое литературоведение «с теориями искусства и исторического процесса, культурологией, антропологией, герменевтикой, семиотикой»?

А-24. «Теория беспрестанно и всегда заново соединяет прошлое и настоящее, древнее и зарождающееся, известное и еще не изведенное до конца, благодаря этому она на своем материале осуществляет единство и непрерывность традиции. Литературная теория становится благодаря этому языком и проводником культурной традиции. Литературной теории поручен грандиозный по своим масштабам процесс — связывание прошлого и настоящего в области литературы, поэтического творчества, прояснения его исторической логики.

Для теории такая изначальная сопряженность прошлого и настоящего означает еще дополнительное осложнение. Можно сказать, что литературоведение (как искусствознание и другие науки, занимающиеся историей культуры) прилагает движущую меру к движущемуся содержанию» (А.В. Михайлов).

1. Можете ли вы согласиться с тем, что теория литературы «соединяет прошлое и настоящее, древнее и зарождающееся, известное и еще не изведенное до конца»? Если да, то каким образом и за счет чего это происходит? Не является ли такое соединение функций прерогативой прежде всего истории, а не теории литературы? Поразмышляйте на эту тему.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что литературоведение (теория литературы) «прилагает движущую меру к движущемуся содержанию»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

II. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

Эстетическое

Б-1. «...Без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического, так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики — художественное произведение в слове, — из массы произведений другого рода; и это систематическое понятие, конечно, вносится каждый раз исследователем, но совершенно некритически» (*М.М. Бахтин*).

1. Как вы думаете, в чем заключается главное, принципиальное отличие эстетического от познавательного и этического? Каким образом категории эстетического, познавательного, этического связаны между собой «в единстве культуры»?
2. Что, по вашему мнению, включает в себя «систематическое понятие эстетического»? Почему без этого понятия «нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики»? Поразмышляйте на эту тему.

Б-2. «Жизнь человека — взаимодействие с реальным миром на основе трудовой деятельности. Человек осваивает явления и творит их. Они материально обеспечивают, обогащают жизнь личности, наполняют ее. Эти свойства предметов и обуславливают их эстетическую ценность. Общественная значимость предметов, их важность для жизни человека и общества, их способность быть объектами освоения и составляют основу эстетического чувства. Иными словами, «вещность», материальность, цельность мира так же, как определенность и конкретная чувственность его предметов и явлений, составляют естественно-природную основу эстетических свойств. Благодаря общественному производству явления мира втягиваются в сферу интересов человека и обретают значение для человечества» (*Ю.Б. Борев*).

1. Расскажите, как вы поняли, какие свойства предметов, по Ю.Б. Бореву, «обеспечивают их эстетическую ценность».
2. Что, по вашему мнению, означает определение «общественная значимость предмета»? Каким образом общественная значимость предмета связана с его эстетической ценностью?

Б-3. «Эстетически оценивая явления, человек определяет меру своего господства над миром. Эта мера господства обусловлена не только характером предмета, но и свойствами самого общественного человека, т.е. обусловлена высотой и характером развития общества, развитием производства. Эстетические свойства предмета непосредственно обусловлены степенью и характером его освоенности, т.е. обусловлены, в конечном итоге, общественным производством, раскрывающим то или иное общественное значение естественно-природных свойств предметов (Ю.Б. Борев).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «эстетически оценивая явления, человек определяет меру своего господства над миром»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Аргументируйте свой ответ.
2. Справедливо ли, по вашему мнению, утверждение Ю.Б. Борева о том, что «эстетические свойства предмета... обусловлены... общественным производством»? Если да, проиллюстрируйте его конкретными примерами.

Б-4. «Если, скажем, «эстетические качества» имеются в самой природе, то задача художника сводится к их механическому перенесению на холст, на нотную бумагу. Так «теория» становится идейным обоснованием грубого натурализма» (П.С. Трофимов).

1. Насколько, по вашему мнению, справедливо то, что ученый отказывает природе в наличии в ней «эстетических качеств»? Можете вы согласиться с таким мнением? Почему?
2. Верно ли, что, признав наличие в природе «эстетических качеств», мы превращаем творческий процесс в механический акт перенесения этих качеств «на холст, на нотную бумагу»? Обоснуйте свое мнение.

Б-5. Ромен Роллан в «Жане Кристофе» так описывает восприятие музыки заглавным героем: «... с закрытыми глазами слушал невидимый оркестр, хор мошек, искусно кружащихся в солнечных лучах между пахучих сосен, фанфары комаров, органное пение ос, похожее на колокола жужжание пчел, роящихся над лесом, божественный шепот качающихся деревьев, нежный тре-

пет листвы, слабый шорох волнующихся трав, похожий на дуновение ветра, от которого покрывается рябью гладкая поверхность озера, или на шаги влюбленных, приближающиеся, удаляющиеся, тающие в воздухе. Все эти звуки, все эти голоса он слышал в себе. Одна и та же река жизни струилась во всех существах, от самого маленького до самого большого; она омывала и его. Он был плотью от плоти их; их сила сливалась с его силой, образуя единый поток, питаемый тысячами ручьев».

1. Можно ли, на ваш взгляд, считать отмеченные героем приметы реального мира эстетически значимыми? Если да, то почему?
2. О каком характере эстетического и его восприятия свидетельствует приведенное описание? Как данное описание соотносится с тем, что говорил по поводу эстетического в природе П.С. Трофимов (см. задание А-4)?

Б-6. «...Объект как раз тем менее пригоден для эстетического применения, чем выше он морально ...

Даже выводя перед нами совершеннейшие образцы нравственности, поэт не имеет и не может иметь никакой иной цели, как доставить нам удовольствие их созерцания» (Ф. Шиллер).

1. Как вы понимаете мысль Ф. Шиллера о «пригодности» объекта изображения «для эстетического применения»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение Ф. Шиллера о том, что любые «совершеннейшие образцы нравственности» предназначены лишь для того, чтобы «доставить нам удовольствие их созерцания»? Обоснуйте или опровергните эту мысль поэта, обратившись к конкретным произведениям.

Б-7. « ...Как может усовершенствовать нашу личность и увеличить нашу духовную силу исполнение долга другим человеком? ...Лишь возможность абсолютно свободного воления делает его действительное проявление приятным для нашего эстетического чувства» (Ф. Шиллер).

1. Как бы вы ответили на вопрос Ф. Шиллера, если иметь в виду, что «исполнение долга другим человеком» мы имеем возможность наблюдать благодаря литературному произведению? Для ответа на вопрос обратитесь к конкретным художественным текстам (желательно современным для Ф. Шиллера).
2. Как вы поняли мысль поэта о том, что вызывает в читателе или зрителе «приятное для нашего эстетического чувства»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Обоснуйте свой ответ.

Б-8. «Эстетическое как нечто выразительное представляет собой диалектическое единство внутреннего и внешнего, выражаемого и выражающего, и притом такое единство, которое переживается как некоторая самостоятельная данность, как объект бескорыстного созерцания» (*А.Ф. Лосев*).

1. Расскажите о своем понимании эстетического как «выразительного» и как «диалектического единства внутреннего и внешнего». Можете вы согласиться с таким определением эстетического? Если да, то почему?
2. Раскройте сущность определения «самостоятельная данность» относительно объекта эстетического созерцания. Как вы понимаете мысль ученого о том, что такое созерцание носит бескорыстный характер? Может ли созерцание чего-либо или кого-либо носить небескорыстный характер? Если да, то в каких случаях такое созерцание возможно?

Б-9. «Эстетическое в действительности объективно и общественно, социально по своей природе. Эстетическое не есть определенное естественное свойство предмета, существующее независимо от человеческого общества. Эстетическое есть объективное общественное свойство, которое опирается на естественные природные свойства предмета» (*Ю.Б. Борев*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «эстетическое в действительности объективно и общественно, социально по своей природе»?
2. Расскажите о своем понимании утверждения Ю.Б. Борева о том, что эстетическое зависит от человеческого общества. Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Аргументируйте свое мнение.

Б-10. «Наиболее значительные, яркие и масштабные из эстетических созерцаний имеют мирозерцательный и одновременно познавательный характер. Воспринимая предмет эстетически, мы силой непосредственного чувства (не прибегая к логическим процедурам) прозреваем его значительность для нас и его сущность» (*В.Е. Хализев*).

1. Как вы считаете, что представляют собой «значительные, яркие и масштабные» эстетические созерцания? Приведите наиболее выразительные, показательные примеры.
2. Как вы поняли мысль ученого о том, что эстетические созерцания «имеют мирозерцательный и одновременно познавательный характер»? Проиллюстрируйте свое понимание, обратившись к произведениям живописи, литературы, музыки.

Б-11. «Эстетическое имеет два аспекта, которые нераздельны: *объективный* (предметный) и *субъективный* (эмоциональный). Они осуществляют себя как взаимодействие свойств воспринимаемых предметов и черт воспринимающего сознания. В сфере эстетического, иначе говоря, наличествуют как особого рода переживания, так и их объективные предпосылки, определенные свойства предметов» (*В.Е. Хализев*).

1. Расскажите о своем понимании объективного и субъективного аспектов эстетического, показав на конкретных примерах эстетических созерцаний наличие того и другого.
2. Как вы думаете, эстетическое созерцание обязательно должно вызывать «особого рода переживания» или, может быть, достаточно того, чтобы созерцающий воспринял «объективные предпосылки, определенные свойства предметов»? Аргументируйте свое мнение.

Б-12. «Художественное целое осуществляется благодаря возникновению эстетического напряжения между автором и воспринимающим: чем ближе сходятся они в «диалоге согласия», тем интенсивнее и плодотворнее их духовное взаимодействие. Только в этом случае «эстетический ток» соединит эти два полюса личностной активности в том или ином «строе чувств» (Шиллер), **пафосе**, конституирующем целостность произведения. Переживание **катарсиса** и является своего рода «разрядом» между этими полюсами личностной активности, при котором пафос автора становится пафосом читателя» (*И.А. Есаулов*).

1. Как вы поняли мысль исследователя о диалектике взаимосвязи «художественно целого» и «эстетического напряжения между автором и воспринимающим»? Какие, по вашему мнению, нужны условия для того, чтобы такое напряжение между ними возникло, чтобы получился «диалог согласия»?
2. Что такое пафос художественного произведения? Можете вы согласиться с тем, что именно пафос конституирует целостность художественного текста? Обоснуйте свой ответ.
3. Дайте определение понятия «катарсис». Логично ли, по вашему мнению, определять катарсис как «разряд», «при котором пафос автора становится пафосом читателя»? Аргументируйте свой ответ.

Б-13. «Если бы эстетические свойства золота и серебра были бы просто тождественны цветовым, то не было бы вообще необходимости в употреблении термина «эстетическое свойство»... Эстетические же свойства потому и называются эстетическими, что адресуются к эстетической потребности человека. Отождествлять

эстетическое свойство с блеском, как это делают некоторые эстетики, — значит, вопреки пословице, считать золотом все, что блестит» (*Л.Н. Столович*).

1. Как вы понимаете смысл определения «эстетическое свойство»?
2. Что представляет собой, по вашему мнению, «эстетическая потребность человека»? Насколько убедительным представляется вам пример Л.Н. Столовича с золотом и серебром? Разве цвет не является разновидностью «эстетической потребности человека»? В чем, на ваш взгляд, заключаются эстетические свойства того же золота или серебра?

Б-14. «Эстетическое чувство, будучи духовным по своей сущности, естественно принадлежит только человеку. Даже самые высокоразвитые животные не способны испытывать духовных наслаждений. Чтобы воспринимать прекрасное, надо обладать развитым эстетическим чувством и сознанием. Человеческий глаз, ухо стали эстетически восприимчивы в процессе многовековой производственной и общественной практики. Лишь в результате исторической «шлифовки», в том числе под воздействием искусства, они оказались способными воспринимать все богатства красок и звуков внешнего мира. В ходе трудовой деятельности человек постепенно подчинил себе природу, причем освоение ее шло и в материальной, и в духовной сфере. Действительность постепенно раскрывала перед людьми свое эстетическое очарование» (*Н.А. Гуляев*).

1. В чем состоит сущность «духовных наслаждений» человека? Каким образом, по вашему мнению, многовековые производственная и общественная практики воспитывали эстетическую восприимчивость человеческого глаза и уха?
2. Как вы понимаете освоение природы человеком «в духовной сфере»? Можете вы согласиться с тем, что постепенное подчинение себе природы раскрывает перед человеком «эстетическое очарование», т. е. воспитывает эстетическое чувство? Аргументируйте свое мнение.

Б-15. «Чем больше человек освобождался от гнетущих материальных забот, тем шире он воспринимал прекрасное, которым столь богата окружающая его жизнь. Издревле природа была полна чудес, обладала явлениями, способными доставлять эстетическое наслаждение. Но прошли многие тысячелетия, прежде чем люди научились не только понимать красоту, но и отражать ее в своем творчестве. Отражая прекрасные явления жизни, искусство усиливает их воздействие, придавая не только объектив-

ную красоту, но и субъективное переживание ее художником, его оценку, утверждение этих явлений. Оно становится могучим средством воспитательного, духовного воздействия на человека» (Н.А. Гуляев).

1. Можете вы согласиться с тем, что освобождение человека «от гнетущих материальных забот» способствует развитию в нем эстетической восприимчивости? Обоснуйте свое мнение.
2. Верно ли, что, «отражая прекрасные явления жизни, искусство усиливает их воздействие», работает на «утверждение этих явлений» в обществе? Разве не могут произведения искусства отображать явления не только во имя их утверждения? И, с другой стороны, разве искусство способно отображать только «прекрасные явления жизни»? Порамышляйте на эту тему.

Б-16. «Эстетические отношения содержат две внутренне связанные стороны: объективную и субъективную; объективное состоит в том, что эти отношения выступают как свободное развертывание и чувственно-предметное воплощение всех творческих сил человека, основанное на овладении (в меру исторических возможностей) объективными закономерностями предметов и явлений действительности, как практическое утверждение свободы в природном и общественном бытии, а в субъективном плане — как наслаждение процессом и результатом свободного труда и общественным присвоением предметного мира» (С.С. Гольдендрихт).

1. Расскажите о своем понимании объективной стороны эстетических отношений. Как вы, к примеру, понимаете «свободное развертывание и чувственно-предметное воплощение всех творческих сил человека, основанное на овладении... объективными закономерностями предметов и явлений действительности»? Что представляет собою, по вашему мнению, такая объективная сторона эстетических отношений, как «практическое утверждение свободы в природном и общественном бытии»?
2. Прокомментируйте то, в чем ученый видел субъективную сторону эстетических отношений.
3. Можете вы согласиться с таким пониманием объективного и субъективного планов эстетических отношений? Аргументируйте свое мнение.

Б-17. «Основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка, — его рецептивный, положительно-приемлющий характер: преднаходимая эстетическим актом, опознанная и оцененная поступком действительность входит в произведение (точнее — в эстетический объект) и становится здесь

необходимым конститутивным моментом... Действительно, жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его, во всей полноте своей ценностной весомости: социальной, политической, познавательной и иной...

Конечно, эстетически значимая форма переводит эту опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план...» (М.М. Бахтин).

1. Расскажите о том, как вы понимаете мысль М.М. Бахтина об основной особенности эстетического. Что такое, по вашему мнению, «преднаходимая эстетическим актом, опознанная и оцененная поступком действительность»? Приведите примеры такой действительности, вошедшей в художественное произведение. Как вы понимаете мысль ученого о том, что такая действительность становится в художественном тексте «необходимым конститутивным моментом»? Проиллюстрируйте свое понимание примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли М.М. Бахтина, согласно которой «жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его». Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «эстетически значимая форма» художественного произведения переводит «опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план»? Какую ценность в художественном тексте приобретает такая «опознанная и оцененная действительность»?

Б-18. «Эстетическая деятельность... создает конкретное интуитивное единство этих двух миров — помещает человека в природу, понятую как его эстетическое окружение, — очеловечивает природу и натурализует человека» (М.М. Бахтин).

1. Как вы думаете, о единстве каких «двух миров» в качестве результата эстетической деятельности говорит М.М. Бахтин?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что эстетическая деятельность «помещает человека в природу, понятую как его эстетическое окружение»? Расскажите о своем понимании его мысли, согласно которой эстетическая деятельность «очеловечивает природу и натурализует человека». Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Б-19. «Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник... занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершаю-

щегося; не переживающий, а сопереживающий его... Эта **внеаходимость** (но не индифферентизм) позволяет художественной активности **извне** объединять, оформлять и завершать событие» (М.М. Бахтин).

1. Как вы понимаете сущность определения «эстетически значимая форма»? Можете вы согласиться с тем, что эстетически значимая форма «есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка»? Аргументируйте свой ответ.
2. Расскажите о своем понимании мысли М.М. Бахтина, согласно которой «художник... занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, не заинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося». Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким пониманием позиции автора художественного произведения? Почему?
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что художник не переживает, но сопереживает смысл совершающегося в художественном произведении? Такая позиция, такое поведение являются обязательными для любого художественного текста? Поразмышляйте на эту тему.
4. Расскажите о своем понимании утверждения М.М. Бахтина, согласно которому «внеаходимость» художника позволяет его «художественной активности извне объединять, оформлять и завершать событие»? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Прекрасное

Б-20. «Философ тот, кто созерцает прекрасное... Кто способен видеть природу красоты самой по себе и радоваться ей» (Платон). ✓

1. Что значит для вас «созерцать прекрасное»?
2. Как вы понимаете определение «природа красоты»? Что, по вашему мнению, означает «видеть природу красоты самой по себе»?

Б-21. «Красота есть конечная цель мировой и человеческой жизни» (Н.А. Бердяев). ✓

1. Какое содержание вкладываете в понятия «мировая» и «человеческая» жизнь? Что между ними общего и в чем они принципиально отличаются?
2. Расскажите о своем понимании мысли философа о красоте как «конечной цели». Можете вы согласиться с таким пониманием цели «мировой и человеческой жизни»? Обоснуйте свое мнение.

Б-22. В диалоге Платона «Гиппий¹ Большой», построенном как столкновение произведений Гиппия и Сократа², на вопрос последнего «Что есть прекрасное?» Гиппий отвечает: «Прекрасная девушка есть несомненно что-то прекрасное». Сократ развивает свой вопрос: «...а прекрасная кобылица... а прекрасная лира... а прекрасный горшок разве не есть что-то прекрасное?» Гиппий считает неудобным ставить в один ценностный ряд прекрасную девушку и горшок, на что Сократ вспоминает изречение Гераклита³: «Из обезьян прекраснейшая безобразна, если сравнить ее с человеческим родом... Из людей мудрейший по сравнению с богом покажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и по всему остальному».

1. Как вы считаете, о каком понимании прекрасного свидетельствует ответ Гиппия на вопрос Сократа? К чему, на ваш взгляд, стремится последний, пытаясь применить категорию прекрасного относительно кобылицы, лиры и горшка?
2. Какое понимание прекрасного отстаивает Сократ, обращаясь к изречению Гераклита? Можете вы согласиться с таким пониманием? Аргументируйте свое мнение.

Б-23. В развитии платоновского диалога между Сократом и Гиппием о прекрасном есть такой момент: «... Я утверждаю, — говорит Гиппий, — что всегда и везде прекраснее всего для каждого мужа быть богатым, здоровым, пользоваться почетом у эллинов и, достигнув старости и устроив своим родителям, когда они умрут, прекрасные похороны, быть прекрасно и пышно погребенными своими детьми». Сократ словно бы уточняет мысль Гиппия, но и опровергает ее: «... полезное это то, что творит благо... На самом деле... это не так, как нам только что представлялось: будто прекраснее всего наше положение, что полезное... и есть прекрасное. ... Прекрасное — это приятное благодаря слуху и зрению», а «приятное, связанное со всеми остальными ощущениями, получаемыми от пищи, питья и любовных утех и так далее», по платоновскому Сократу, находится за пределами прекрасного: «...ни благо не может быть прекрасным, ни прекрасное — благом, если только каждое из них есть нечто иное».

Заключительная фраза диалога между Сократом и Гиппием у Платона предельно лаконична: «Прекрасное трудно».

¹ Гиппий (V в. до н.э.) — др.-гр. оратор, ученый и философ-софист.

² Сократ (ок. 470-399) — др.-гр. философ; сам ничего не писал, его философские взгляды содержатся в т.н. сократических диалогах Платона и Ксенофонта.

³ Гераклит (ок. 540-480) — др.-гр. философ.

1. Прокомментируйте представления Гиппия о прекрасном. Насколько применимо такое понимание прекрасного относительно произведений искусства?
2. В чем, на ваш взгляд, главным не согласен Сократ (Платон) с Гиппием в понимании прекрасного? Правомерно ли, на ваш взгляд, разграничение прекрасного и добра (блага)? Обоснуйте свой ответ.
3. Расшифруйте, наполните конкретным содержанием фразу, которой завершается у Платона диалог между Гиппием и Сократом.

Б-24. «...Прекрасное — и животное и всякая вещь, — состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какую попало величиной: красота заключается в величине и порядке...». По его мнению, «самые главные формы прекрасного, это — порядок... соразмерность и определенность...» (*Аристотель*).

1. Как вы считаете, что представляют собой такие понятия, как «величина» и «порядок» применительно к художественному произведению?
2. Как вы понимаете мысль Аристотеля о том, что красота заключена «в величине и порядке»? Можете вы согласиться с ее справедливостью относительно произведений античной литературы? Справедливо ли такое утверждение применительно к литературе XIX или XX века? Обоснуйте свой ответ.
3. Как, по вашему мнению, выглядят в художественном произведении «порядок», «соразмерность» и «определенность»? Проиллюстрируйте свое понимание этой мысли философа, обратившись к произведениям Гомера или Гесиода, Эсхила или Еврипида. Можете вы согласиться с тем, что «порядок», «соразмерность» и «определенность» — это «самые главные формы прекрасного»? Обоснуйте свое мнение.

Б-25. «...Ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются...» (*Аристотель*).

1. Какие признаки прекрасного выделяет Аристотель? Насколько справедливо, на ваш взгляд, такое определение показателей прекрасного?
2. Какие требования необходимо, по вашему мнению, предъявлять к художественному произведению, если согласиться с тем, как Аристотель понимает признаки прекрасного? Проиллюстрируйте свой ответ, обратившись к произведениям античной литературы, скульптуры, живописи.

Б-26. «...Люди, любящие прекрасное, наслаждаются тем, что по своей природе способно доставить наслаждение, а к таким предметам должно причислить действия, сообразные с добродетелью: они-то и нравятся подобным людям и прекрасны сами по себе» (*Аристотель*).

1. Каким главным качеством должно обладать прекрасное, если судить по приведенному замечанию философа?
2. Обладают ли данным качеством известные вам произведения античной литературы, современные Аристотелю? Если да, приведите конкретные примеры.
3. Можете вы согласиться с таким пониманием прекрасного относительно современной вам литературы? Аргументируйте свое мнение.
4. Сравните понимание прекрасного Аристотелем с тем, в чем видел его сущность Платон? Чье понимание представляется вам более логичным и оправданным? Почему?

Б-27. Христианский мыслитель Аврелий Августин Блаженный (354-430 гг. н.э.) спрашивал: «Что же такое прекрасное? И что такое красота? Что влечет нас в вещах, которые мы любим, и связывает с ними? Если бы в них не было красоты (*decus*) и изящества (*species*), они никак не могли бы привлекать нас к себе. И я замечал и видел в телах, что одно есть своего рода целое, и потому прекрасное (*pulchrum*), другое же является подобающим тому, что удачно (*atque*) сообразуется с чем-то другим, как, например, часть тела со своим целым, или обувь — с ногой и т.п. И эта мысль пробила в душе моей из глубины сердца...»

1. О каком понимании прекрасного свидетельствуют, на ваш взгляд, рассуждения Августина Блаженного о «целом» и «подобном»?
2. Какие произведения античного и раннехристианского искусства (известные к началу IV века), по вашему мнению, могут служить иллюстрацией верности мысли христианского философа?
3. Насколько допустимо, приемлемо такое понимание прекрасного в наше время?

Б-28. «...Оказывается, что вульгарное искусство есть не что иное, как сохранение в памяти испробованного и одобренного, с присоединением сюда определенных телодвижений и операций. Но если даже ты не будешь владеть ими, ты сумеешь судить о произведениях, а это гораздо превосходнее, хотя бы ты и не умел сам сделать художественные вещи.

А так как во всех искусствах нравится соответствие (*convenientia*), только благодаря которому все целостно и прекрасно,

соответствие же стремится к равенству и единству либо путем подобия равных частей, либо путем градации неравных, кто поэтому найдет высшее равенство или высшее подобие в телах и, прилежно всмотревшись, осмелится утверждать, что какое-либо тело поистине и абсолютно едино? Ведь все телесное меняется от вида к виду или переходя от одного места к другому и состоит из частей, занимающих свои места, посредством которых подразделяется на различные пространства» (*Августин Блаженный*).

1. Расскажите о своем понимании мысли Августина Блаженного о том, что «вульгарное искусство есть не что иное, как сохранение в памяти испробованного и одобренного»?
2. Справедливо ли, по вашему мнению, утверждение, что «во всех искусствах нравится соответствие.., благодаря которому все целостно и прекрасно»? Прокомментируйте эту мысль философа. Как вы понимаете мысль Августина Блаженного о том, что «соответствие» в произведении искусства «стремится к равенству и единству»? Покажите свое понимание на конкретных примерах.

Б-29. «Коль скоро все же, что прекрасно для ощущения, произведено ли оно природой или создано искусством, прекрасно лишь в определенных местах и в определенное время (таковы тело и движение тела), то равенство и единство, доступное лишь мысли и позволяющее судить о телесной красоте на основании ощущения, которое служит посредствующим вестником, равенство и единство это не заполняет пространства и не является неустойчивым во времени. Ведь иначе нельзя было бы утверждать, что на основании именно этого единства судят о круглом ободе, и на его же основании судят о круглом сосуде, но не круглом динарии. Сходным образом и относительно времени и движения тел смешно утверждать, будто на основании этого равенства судят о равенстве годов, но не о равенстве месяцев, или о равенстве месяцев, но не равенстве дней. Нет! Двигается ли что-нибудь соответствующим образом по такому-то пространству, или на протяжении стольких-то часов более коротких промежутков времени, всегда судят об этом на основании одного и того же неизменного равенства» (*Августин Блаженный*).

1. Расскажите о своем понимании определения «прекрасно для ощущения»? Как вы понимаете мысль философа о том, что прекрасное, созданное природой или искусством, «прекрасно лишь в определенных местах и определенное время»? Можете вы согласиться со справедливостью этой мысли? Если да, проиллюстрируйте ее верность конкретными примерами.

2. Какую роль играют в прекрасном и его восприятии «равенство и единство», о которых говорит Августин Блаженный? Насколько справедливы и убедительны в данном случае его рассуждения о «круглом ободе», «круглом сосуде», «круглом динарии», а также о «равенстве» годов, месяцев и дней?

Б-30. «Прекрасное рассматривается и одобряется само в себе; ему противоположно постыдное и безобразное. Соответственное же (*aptum*), которому противоположно нелепое, как бы связанное, зависит от другого, и о нем судят не по нему самому, а по тому, с чем оно связано» (*Августин Блаженный*).

1. Как вы понимаете мысль Августина Блаженного о том, что «прекрасное рассматривается и одобряется само в себе»? Можете вы с нею согласиться? Почему?
2. Убедительно ли отвечал Августин Блаженный на поставленные им же вопросы (см. задание А-27) о сущности прекрасного (см. также задания А-28, 29)?

Б-31. Микеланджело Буонарроти писал:

Скажи Амур¹, в чем сущность красоты?
К ней устремлен я сердцем — нет с ним сладу.
Ужель в себе самом искать отраду
И в грубом камне воплощать черты?

Зачем коварно искушаешь ты
И помыслам моим чинишь преграду?
За верность и за тяжкий труд в награду
Дозволь живые лицезреть черты.

— Знай, ты пленен особой красотой,
К которой устремлен любой творец,
Мечтая высшее постичь блаженство.

Она сравнима с раннею весною,
И в ней душа нашла свой образец.
Познав ее, познаешь совершенство.

(Перевод А. Махова)

1. Какова, по Микеланджело, роль художника в создании красоты? Как вы думаете, что мог иметь в виду Микеланджело, говоря об искушениях и «преградах помыслам»?

¹ В лирике Микеланджело часто встречается этот мифологический образ, но не в традиционном понимании шаловливого посланца любви со стрелами: Амур у Микеланджело выступает как умный собеседник и вечный искуситель.

2. Какой характер имеет красота в понимании Микеланджело? Отвечает ли своим сонетом Микеланджело на поставленный им же вопрос о сущности красоты? Если да, расскажите о том, как вы поняли эту сущность.

Б-32. Уильям Шекспир в 54-м сонете говорит:

Прекрасное прекрасней во сто крат,
Увенчанное правдой драгоценной.
Мы в нежных розах ценим аромат,
В их пурпуре живущий сокровенно.

Пусть у цветов, где свил гнездо порок,
И стебель, и шипы, и листья те же,
И так же пурпур лепестков глубок,
И тот же венчик, что у розы свежей, —

Они цветут, не радуя сердец,
И вянут, отравляя нам дыханье.
А у душистых роз иной конец:
Их душу перельют в благоуханье.

Когда погаснет блеск лучей твоих,
Вся прелесть правды перельется в стих.

(Перевод С. Маршака)

1. О каком понимании прекрасного, на ваш взгляд, свидетельствует этот сонет? В каких отношениях с нравственным, этическим, по Шекспиру, находится прекрасное? Насколько такое понимание прекрасного, на ваш взгляд, справедливо?
2. Какой из известных вам концепций понимания прекрасного более всего соответствуют представления В. Шекспира о нем, отраженные в 54-м сонете?

Б-33. «Красота есть одновременно предмет для нас и состояние нашего субъекта. Она есть форма, ибо мы судим о ней, но вместе с тем жизнь, ибо мы ее чувствуем. Она есть одновременно наше состояние и наше деяние» (Ф. Шиллер).

1. Как вы понимаете мысль Ф. Шиллера о том, что «красота есть одновременно предмет для нас и состояние нашего субъекта»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свой ответ.
2. Как, по вашему мнению, необходимо понимать мысль поэта о том, что красота «есть форма» и «вместе с тем жизнь»? Насколько справедливо такое утверждение?
3. Расскажите о своем понимании мысли Ф. Шиллера о том, что красота «есть одновременно наше состояние и наше деяние».

Справедливо ли такое утверждение? Аргументируйте свой ответ обращением к произведениям живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, литературы.

Б-34. «На этом чувстве свободы в игре наших познавательных способностей, которая должна быть вместе с тем целесообразной, зиждется то удовольствие, которое только и может быть сообщаемо, не основываясь на понятиях. Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть лишь тогда названо прекрасным, когда мы сознаем, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит как природа. ...*Прекрасно то, что нравится только при оценке* (не в чувственном ощущении и не посредством понятия)» (И. Кант).

1. Как вы понимаете мысль И. Канта о том, что «природа прекрасна, когда она похожа на искусство»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. Насколько справедливым представляется вам утверждение философа о том, когда искусство может быть «названо прекрасным», т.е. когда оно «искусство», но «выглядит как природа»? Аргументируйте свое мнение.
3. Расскажите о своем понимании мысли И. Канта, согласно которой «прекрасно то, что нравится только при оценке. Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?

Б-35. «Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, в связи с рассудком). Суждение вкуса поэтому не есть познавательное суждение; стало быть, оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым подразумевается то суждение, определяющее основание которого может быть *только субъективным*. Но всякое отношение представлений, даже отношение ощущений, может быть объективным (и тогда оно означает реальное в эмпирическом представлении), только не отношение к чувству удовольствия или неудовольствия, посредством которого в объекте ничего не обозначается, но в котором субъект сам чувствует, какое воздействие оказывает на него представление» (И. Кант).

1. Как вы поняли мысль И. Канта о том, что понятие о прекрасном связано «не с объектом посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения»? Насколько такое понимание прекрасного, по вашему мнению, справедливо?

2. Можете вы согласиться с тем, что «суждение вкуса» о прекрасном «не есть познавательное суждение», «определяющее основание которого может быть только субъективным»? Обоснуйте свое мнение.
3. Как в свете высказанного Кантом выглядит не только понимание им прекрасного, но и сущности искусства вообще (см. также задания А-25, 26)?

Б-36. «...Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах; оно существует исключительно в духе, созерцающем их, и дух каждого человека усматривает иную красоту. Один может видеть безобразное даже в том, в чем другой чувствует прекрасное» (Д. Юм).

1. Как вы поняли мысль философа о том, что «прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах»? Насколько она, по вашему мнению, справедлива? Обоснуйте свое мнение.
2. Расскажите о своем понимании мысли Д. Юма о прекрасном, существующем «исключительно в духе». Можете вы с этим согласиться? Почему?
3. Если согласиться с философом относительно того, что «дух каждого человека усматривает иную красоту», то не становятся ли бессмысленными сами рассуждения о прекрасном и безобразном? Аргументируйте свое мнение.

Б-37. В 127-м сонете У. Шекспир размышляет:

Прекрасным не считался черный цвет,
Когда на свете красоту ценили.
Но, видно, изменился белый свет —
Прекрасное подделкой очернили.

С тех пор как все природные цвета
Искусно подменяет цвет заемный,
Последних прав лишилась красота,
Живет она безродной и бездомной.

Вот почему и волосы и взор
Возлюбленной моей чернее ночи, —
Как будто носят траурный убор
По тем, кто краской красоту порочит.

Но так идет им черная фата,
Что красотой стала чернота.

(Перевод С. Маршака)

1. Какое отношение к прекрасному имеет черный цвет, если судить по сонету Шекспира? Насколько, по вашему мнению, прав поэт, так понимая диалектику отношений прекрасного и черного цвета?
2. Может ли, на ваш взгляд, уже один цвет свидетельствовать о прекрасном или его отсутствии в том или ином художественном явлении? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Б-38. «Спросите гвинейского негра, для него прекрасное — черная лоснящаяся кожа, глубоко посаженные глаза, приплюснутый нос. Спросите черта, он ответит вам, что прекрасное — это пара рогов, четыре когтя и хвост» (*Вольтер*. «*Прекрасное*»).

1. Какой принцип выдвигает Вольтер для определения прекрасного? Насколько это, по вашему мнению, правомерно?
2. Как вы думаете, будут ли «гвинейский негр» и «черт» Вольтера понимать прекрасное в музыке, живописи, литературе так же, как они понимают прекрасное в телесном? Аргументируйте свое мнение.

Б-39. «Прекрасное — категория эстетики, характеризующая явления, обладающие высшей эстетической ценностью. Как эстетическая ценность прекрасное отличается от нравственных и теоретических ценностей (добра и истины) тем, что связано с чувственной формой и обращается к созерцанию или воображению; в отличие от утилитарного, полезного, восприятие прекрасного носит бескорыстный характер» (*В.М. Муриан*).

1. Какие «чувственные формы» прекрасного в искусстве вы знаете? Как вы понимаете положение, согласно которому прекрасное «связано с чувственной формой и обращается к созерцанию или воображению»?
2. Верно ли, что «восприятие прекрасного носит бескорыстный характер»? Если да, то с какими качествами прекрасного такая особенность связана?

Б-40. «Стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами... Мелкокорыстная, но тем не менее бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса» (*А.Ф. Лосев*).

1. Предстает ли в восприятии А.Ф. Лосева «Мона Лиза» как образец прекрасного, выраженного средствами живописи, что традиционно для ее восприятия? Можете вы согласиться с его мнением или вам ближе традиционный взгляд на произведение Леонардо да Винчи? Обоснуйте свой ответ.

2. О какой особенности восприятия человеком прекрасного, на ваш взгляд, свидетельствует приведенное мнение философа?

Б-41. «...Прекрасно нарисовать старика с бородой не значит нарисовать прекрасного, т. е. красивого старика» (*Г.В. Плеханов*).

1. Расскажите, как вы поняли мысль философа.
2. Какое понимание прекрасного представляет данное суждение Г.В. Плеханова? Можете вы перенести это суждение в область литературного творчества? Если да, приведите литературные примеры тому, что «прекрасно нарисованный старик» вовсе не означает «прекрасный старик».

Б-42. «Музыка довольно быстро меня утомляет, и тем быстрее это происходит, чем глубже я ее чувствую. Ибо она начинает мешать тому, что во мне только что породила, — мыслям, прозрениям, образам, импульсам... Я делаю вывод, что истинным ценителем этого искусства, естественно, должен быть тот, кому она ничего не внушает» (*Поль Валери*).

1. Как вы думаете, может быть, это вообще такая способность или даже функция прекрасного — утомлять, особенно когда человек способен глубоко чувствовать это прекрасное? Вы не ощущали на себе такого воздействия, в котором признается П. Валери?
2. Можете вы согласиться с утверждением, что «истинным ценителем» прекрасного «должен быть» такой человек, которому это прекрасное «ничего не внушает»? Аргументируйте свое мнение.

Б-43. «Балет, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравится это может... развращенным мастеровым... да молодым лакеям» (*Л.Н. Толстой*).

1. О каком возможном, на ваш взгляд, восприятии свидетельствует приведенное мнение Л. Толстого? О какой стороне, особенности зрительского, читательского, слушательского восприятия прекрасного свидетельствует приведенное размышление?
2. Как вы думаете, что считал (мог считать) прекрасным великий писатель?

Б-44. «Приходилось слышать, будто лебедь не добрая птица, не терпит возле себя гусей, уток, часто их убивает. Правда ли?

Впрочем, если и правда, это ничему не мешает в нашем поэтическом представлении девушки, обращенной в лебедя: это власть красоты» (*М.М. Пришвин. «Календарь природы»*).

1. О каком понимании красоты, на ваш взгляд, свидетельствует приведенное замечание М. Пришвина? Можете вы согласиться с таким пониманием красоты? Почему?
2. Насколько понимание прекрасного М. Пришвиным соотносится с тем, как его понимал В. Шекспир (см. задания Б-6, 8)? Чье понимание прекрасного ближе вашему? Почему?

Б-45. В пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» доктор Астров говорит о жене профессора Серебрякова Елене Андреевне: «Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... А праздная жизнь не может быть чистою». Этому же герою принадлежат слова: «В человеке все должно быть прекрасно: и одежда, и душа, и мысли».

1. Как понимает герой Чехова прекрасное? Насколько справедливо, правомерно такое понимание?
2. Есть ли, на ваш взгляд, принципиальная разница в понимании прекрасного чеховским героем и М. Пришвиным (см. предыдущее задание)? Если да, то в чем она? Чье понимание прекрасного представляется вам более логичным и правомерным в современных условиях? Обоснуйте свое мнение.

Б-46. «Явление обладает достоинством прекрасного в той мере, в какой оно в своей чувственно-конкретной целостности и совершенстве выступает как общественно-человеческая ценность, способствует гармоническому развитию личности, возникновению и проявлению всех лучших человеческих сил и способностей, свидетельствует об утверждении человека в действительности, о расширении границ свободы общества и человека» (*Л.Н. Столович*).

1. Как вы понимаете определения «чувственно-конкретная целостность» и «совершенство»? Проиллюстрируйте свое понимание этих определений обращением к конкретным произведениям разных видов искусства.
2. Можете вы согласиться с таким пониманием прекрасного, когда оно обязательно должно выступать как «общественно-человеческая ценность», способствующая «гармоническому развитию личности»? Обоснуйте свое мнение. Как, по вашему мнению, может прекрасное свидетельствовать «об утверждении человека в действительности» и о «расширении границ свободы общества и человека»? Аргументируйте ответ конкретными примерами.

Б-47. «...Все многочисленные концепции прекрасного, выдвинутые в истории эстетической мысли, так или иначе сводятся к четырем теоретическим моделям красоты:

I. *Объективно-историческая модель* (Платон, Тертуллиан, Фома Аквинский, Франциск Ассизский, Гегель): прекрасное есть печать или воплощение бога (или абсолютной идеи) в конкретных вещах и явлениях.

II. *Субъективно-идеалистическая модель* (Т. Липис, Ш. Лало, Мейман, а также Н. Гартман и другие феноменологи): прекрасное есть результат наложения («вчувствования», или «проецирования», или «сужения») эстетического богатства индивида на эстетически нейтральную действительность.

III. *Субъективно-объективная модель* (Сократ, Аристотель, Чернышевский): прекрасное есть результат соотношения свойств жизни с человеком как мерой красоты или с его практическими потребностями, с его идеалами и представлениями о прекрасной жизни.

IV. *Метафизико-материалистическая модель* (французские материалисты): прекрасное есть естественное свойство явлений природы, такое же, как вес, цвет, форма и т.п.» (Ю.Б. Борев)

1. В чем, на ваш взгляд, заключается рациональное зерно каждой из обозначенных четырех теоретических моделей красоты? Каковы, по вашему мнению, наиболее уязвимые, слабые места названных концепций?
2. Какая из «теоретических моделей красоты» представляется вам наиболее логичной и обоснованной? Почему? Возможно, ваши представления о красоте исходят из необходимости соединения, сочетания двух-трех моделей? Если да, расскажите о таком сочетании подробнее.

Б-48. «Советские ученые на основе идей, высказанных в «Экономических рукописях» К. Маркса, выдвинули пятую теоретическую концепцию прекрасного. Согласно этой *диалектико-материалистической модели*, прекрасное есть результат того, что объективные явления с их естественными качествами втягиваются общественным производством, практикой в сферу интересов человека и обретают положительную ценность для человечества как рода, «одухотворяются», очеловечиваются трудом и становятся сферой свободы, т.е. сферой овладения человеком действительностью» (Ю.Б. Борев).

1. Учитывает ли пятая теоретическая концепция прекрасного положения и выводы четырех предыдущих (см. задание Б-47)? Если да, то в чем?

2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «объективные явления с их естественными качествами втягиваются общественным производством, практикой в сферу интересов человека»? В силу каких качеств «объективные явления... обретают положительную ценность для человечества как рода»? Как происходит процесс «одухотворения», очеловечивания трудом объективных явлений «с их естественными качествами»?
3. Насколько предлагаемая ученым концепция прекрасного представляется вам логичной? Почему?

Б-49. *«...Прекрасное — положительная общечеловеческая ценность предмета.*

Прекрасное — это и «одухотворенность» предмета. Но «одухотворенность», связанная не с богом, как утверждают объективные идеалисты, не с личностью, как считают субъективные идеалисты, а с обществом и его производственной деятельностью» (Ю.Б. Борев).

1. Что вы понимаете под «положительной общечеловеческой ценностью предмета»? Можете вы согласиться с тем, что прекрасное должно обладать таким свойством? Почему?
2. Расскажите подробнее о том, как понимали прекрасное объективные и субъективные идеалисты. Как вы понимаете «одухотворенность» предмета, связанную «с обществом и его производственной деятельностью»? Можете вы согласиться с тем, что прекрасное должно обладать именно такой «одухотворенностью»? Аргументируйте свой ответ.

Б-50. Американский философ Курт Джон Дюкасс понимал прекрасное как «способность эстетически рассматриваемого объекта порождать чувства, которые приятны... Безусловно, существуют такие вещи, как хороший или плохой вкус. Но хороший вкус, смею вас уверить, означает или мой вкус, или вкус людей, подобный моему, или вкус тех людей, чьим вкусом мне хотелось обладать, ибо не существует объективной проверки хорошего или плохого вкуса».

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что прекрасное — это «способность эстетически рассматриваемого объекта порождать чувства, которые приятны»? Можете вы согласиться с таким пониманием прекрасного? Почему?
2. Есть ли принципиальная разница в том, как понимают прекрасное Л.Н. Столович (см. задание Б-46) или Ю.Б. Борев (см. задания Б-47, 48, 49) и К.Д. Дюкасс? Чья точка зрения, чье понимание прекрасного представляется вам наиболее приемлемым, логичным? Почему?

3. Можете вы согласиться с тем, что «не существует объективной проверки хорошего или плохого вкуса»? Обоснуйте свое мнение.
4. В связи с высказанным ученым соображением относительно прекрасного и вкуса не возникло ли у вас представление, что мнение А.Ф. Лосева о «Моне Лизе» (см. задание Б-40) и Л.Н. Толстого о балете (см. задание Б-43) — это просто свидетельство их плохого вкуса? Аргументируйте свое мнение.

Б-51. «Можно всю жизнь преданно служить красоте, глубоко понимать все ее тончайшие проявления и одновременно испытывать самые большие затруднения, когда надо выразить свое понимание красоты» (С. Коненков).

1. Как вы думаете, что означает «преданно служить красоте» и «глубоко понимать все ее тончайшие проявления»?
2. Вы испытывали на себе то затруднение, о котором писал С. Коненков? С чем, с какими особенностями красоты (прекрасного), на ваш взгляд, связано отмеченное скульптором затруднение?

Б-52. «Почему столь трагично движение человечества во времени и пространстве? В результате каких причин происходит мощное отторжение миллионов людей от ценностей «художественного космоса»? Что есть красота и почему приобщение к ней способно многократно усилить творческую линию? Сумеет ли род людской, обладая колоссальными эстетическими ценностями, стать гармоничнее, духовнее? Как в реальной жизни достигнуть каждому человеку более высокого уровня совершенства, преодолевая деструктивную тенденцию? Почему эстетические вкусы нередко так полярны? Что есть истинное и ложное в мире художественных реалий? Ответы на эти непростые вопросы приобретают фундаментальное значение для мегакультуры...» (В.Ф. Мартынов).

1. Можете вы согласиться с тем, что «движение человечества во времени и пространстве» трагично? Если да, то как трагизм этого движения отразился в искусстве?
2. Вы тоже заметили, что «происходит мощное отторжение миллионов людей от ценностей «художественного космоса»? Если да, то в силу каких, по вашему мнению, причин это происходит?
3. Верно ли, что приобщение к красоте «способно многократно усилить творческую линию»? Аргументируйте свое мнение.
4. Попробуйте самостоятельно ответить на все остальные вопросы.

Безобразное

Б-53. В беседе Сократа со своим учеником Аристиппом есть такой эпизод:

«— Так и навозная муха — прекрасный предмет?» — спросил Аристипп. — «Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ. — И золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй — дурно». — «Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны и безобразны?» — спросил Аристипп. — «Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ, — равно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки и, что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено».

1. Какого принципа в определении прекрасного и безобразного придерживался Сократ? Насколько приемлемым, справедливым представляется вам такой принцип относительно эстетических категорий? Аргументируйте свое мнение.
2. Если согласиться с Сократом, то не получается ли, что разграничение таких эстетических категорий, как «прекрасное» и «безобразное» вообще нецелесообразно и невозможно, или, может быть, принцип, выдвигаемый им, имеет отношение только к предметам и явлениям, имеющим утилитарное (практическое) назначение? Поразмышляйте на эту тему.

Б-54. «Пожалуй, настоящей красоты или безобразия в одной части материи не больше, чем в другой, потому что мы ведь так созданы: что сейчас кажется нам отвратительным, могло бы в других условиях показаться приятным» (*Джозеф Аддисон, XVIII в.*).

1. Как вы понимаете, что такое красота или безобразие «в одной части материи»? Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение писателя относительно материи, окружающей человека? Обоснуйте свое мнение.
2. Можно ли, по вашему мнению, распространить высказанное Аддисоном положение и на произведения искусства? Если да, в то чем тогда смысл разграничения категорий прекрасного и безобразного?

Б-55. «Безобразное — эстетическое свойство предметов, естественные природные данные которых при современном уровне развития общества и его производства имеют объективное

широкое отрицательное общественное значение, хотя и не представляют никакой серьезной угрозы человечеству, так как силы, заключенные в этих предметах, освоены человеком и подчинены ему. Безобразное — отрицательное эстетическое свойство, не представляющее, однако, общественной опасности. Таково уродливое лицо в произведениях Бодлера...» (Ю.Б. Борев).

1. Как вы понимаете определение «естественные природные данные» предметов? Приведите примеры предметов, «естественные природные данные которых имеют... объективное широкое отрицательное общественное значение»?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что безобразное представляет свойства предметов, имеющие отрицательное значение, но не представляющие «никакой серьезной угрозы человечеству»? Приведите примеры, обладающие такими свойствами.
3. В каких известных вам произведениях Ш. Бодлера встречается изображение безобразного («уродливое лицо»)? Приведите примеры изображения безобразного в произведениях других авторов.

Б-56. «...Безобразное, как и прекрасное, существует в рамках эстетического. При восприятии безобразного, как и при восприятии прекрасного, мы познаем «опредмеченную» человеческую сущность, но при этом не подлинную, а искаженную, противоречащую самой себе. О безобразном мы говорим тогда, когда непосредственно, в чувственном восприятии оцениваем какое-либо явление действительности по его сущности, с точки зрения роли в человеческой жизни. Оценка безобразного является одной из разновидностей эстетических оценок» (В.В. Ванслов).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что безобразное «существует в рамках эстетического»? Можете вы с ней согласиться? Почему? Разве в вашем представлении «эстетическое» и «безобразное» это не антиподы? Обоснуйте свой ответ.
2. Что такое, на ваш взгляд, «опредмеченная» человеческая сущность? Как такая «опредмеченность» выражена в конкретном художественном тексте? Приведите примеры.
3. Можете вы согласиться с тем, что безобразное — это искаженная, противоречащая самой себе «опредмеченная» человеческая сущность? Разве может сущность противоречить «самой себе»? Расскажите о том, как вы это понимаете.
4. Как вы считаете, что такое оценка явления действительности «по его сущности, с точки зрения роли в человеческой жизни»? Раскройте это положение применительно к безобразному.

Б-57. «Так, например, в творчестве Ф.М. Достоевского подобный «городской пейзаж» поднят до уровня большого социального обобщения, раскрыт в его человеческой выразительности. Мир героев Достоевского неотделим от подобной среды. В ней словно запечатлена их психология, их душевные переживания. Достаточно нам увидеть серию изображений подобных лишенных солнца, грязных и запущенных зданий — «доходных домов», и мы скажем: «это Петербург Достоевского». Писатель художественно раскрыл нам эстетическое качество, присущее этой стороне большого капиталистического города. Материальная среда, окружающая людей, выступает у него как выражение их рабства, приниженности, ущербности и тяготеющего над ними социального гнета. Иначе говоря, она выступает в своем эстетическом значении, и это эстетическое значение в данном случае есть *безобразное*. Эстетически безобразное отличается от прекрасного тем, что противоположно ему, т.е. чувственно выражает не свободу человека, а его приниженность и рабство» (В.В. Ванслов).

1. В каких известных вам произведениях встречается то, что исследователь определяет как «Петербург Достоевского»? Можете вы согласиться с тем, что в «Петербурге Достоевского» материальная среда, окружающая людей, выступает «как выражение их рабства, приниженности, ущербности и тяготеющего над ними социального гнета»? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «Петербург Достоевского» это и есть безобразное? Можете вы с ним согласиться? Почему? Как вы думаете, нуждается ли безобразное в какой-то дополнительной характеристике или характеристика, данная В.В. Вансловом, вполне достаточна? Если нет, расскажите о том, что необходимо, по вашему мнению, добавить.

Б-58. «...Среди отрицательных явлений скрыты положительные... в самом уродливом есть и красивое, так точно, как и в красивом есть некрасивое. Но истинно прекрасное не боится безобразного. Нередко последнее только лучше оттеняет красивое» (К.С. Станиславский).

1. Как вы понимаете мысль режиссера о том, что «среди отрицательных явлений скрыты положительные», а «в самом уродливом есть и красивое, так точно, как и в красивом есть некрасивое»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, приведите конкретные примеры произведений искусства, которые могут служить подтверждением справедливости высказанной мысли.

2. Расскажите о своем понимании такого определения, как «истинно прекрасное». Можете вы согласиться с тем, что «истинно прекрасное не боится безобразного»? Если да, проиллюстрируйте данное утверждение конкретными примерами из произведений живописи, скульптуры, литературы.

Возвышенное. Дионисийское

Б-59. «Возвышенное в собственном смысле не может содержаться в какой бы то ни было чувственной форме, а касается лишь идей разума, которым невозможно дать соразмерное им воплощение, но которые именно благодаря этой чувственно воплощаемой несоразмерности оживляются и возбуждаются в душе» (*И. Кант*).

1. Как вы понимаете значение определения «чувственная форма»? Что такое «чувственная форма» художественного произведения?
2. Что представляют собой, по вашему мнению, «идеи разума, которым невозможно дать соразмерное им воплощение»? Как необходимо понимать мысль философа о том, что возвышенное — это «идеи разума», которые благодаря «чувственно воплощаемой несоразмерности оживляются и возбуждаются в душе»? Расскажите о том, каким вам видится отмеченное ученым явление в конкретных художественных произведениях.

Б-60. «...Возвышенное... содержится не в каком-нибудь предмете природы, а лишь в нашей душе, поскольку мы сознаем, что превосходим природу в нас, а тем самым и природу вне нас. ... Возвышенное вообще есть попытка выразить бесконечное, не находя в царстве явлений предмета, который оказался бы годным для этой цели» (*Гегель*).

1. Как вы поняли мысль Гегеля о том, что возвышенное содержится не в окружающей нас действительности, «а лишь в нашей душе»? Расскажите о своем понимании утверждения Гегеля, согласно которому возвышенное возникает в тот момент, когда мы «превосходим природу в нас» и «природу вне нас»? Как такая особенность возвышенного проявляется в произведениях искусства?
2. Что вы понимаете под «бесконечным» в искусстве? Можете вы согласиться, что обычно художник не находит в окружающем его мире («в царстве явлений») «предмета, который оказался бы годным» для выражения «бесконечного», т.е. возвышенного? Если да, приведите примеры произведений искусства (допустим, литературы), в которых можно наблюдать эту особенность.

Б-61. Определяя понимание И. Кантом и Гегелем возвышенного как «перевес идеи над формой», Н.Г. Чернышевский выдвигал свое понимание возвышенного как того, что «относится к тому роду событий в мире нравственном и явлений в мире материальном, когда предмет разрушается от избытка собственных сил; неоспоримо, что эти явления часто имеют характер чрезвычайно возвышенный; но только тогда, когда сила, разрушающая сосуд, ее заключающий, уже имеет характер возвышенности или предмет, ею разрушаемый, уже кажется нам возвышенным, независимо от своей гибели собственной силою. Иначе о возвышенном не будет и речи. Когда Ниагарский водопад, сокрушив скалу, его образующую, уничтожится напором собственных сил, когда Александр Македонский погибает от избытка собственной энергии; когда Рим падает собственной тяжестью, — это явления возвышенные; но потому, что Ниагарский водопад, Римская империя, личность Александра Македонского сами по себе уже принадлежат области возвышенного; какова жизнь, такова и смерть, какова деятельность, таково и падение. Тайна возвышенности здесь не в «перевесе над явлением», а в характере самого явления; только от величия сокрушающегося явления заимствует свою возвышенность и его сокрушение».

1. Насколько точно, по вашему мнению, Н.Г. Чернышевский определяет сущность понимания Кантом и Гегелем (см. задания Б-59, 60) категории возвышенного («перевес идеи над формой»)?
2. Что является главным, определяющим в понимании возвышенного самим Чернышевским? В чем принципиально он расходится с тем, как понимали возвышенное Кант и Гегель? Насколько это понимание, на ваш взгляд, логично, справедливо?
3. Убедительны ли, по вашему мнению, примеры, которые приводит Чернышевский в доказательство справедливости своего понимания возвышенного? Приведите свои примеры проявления возвышенного, только из области искусства, литературы, например.

Б-62. Размышляя о сущности прекрасного и возвышенного, В.В. Ванслов утверждает, что «связь между ними несомненна. Возвышенное чаще всего выступает в качестве одной из форм проявления прекрасного. Количественная характеристика возвышенного соотносительно к человеку (по величине, силе) всегда имеет своим основанием качественную характеристику. Существом же этой качественной характеристики является прекрасное».

1. Как вы поняли мысль ученого о том, что «возвышенное чаще всего выступает в качестве одной из форм проявления прекрасного»? Проиллюстрируйте диалектику «взаимоотношений» прекрасного и возвышенного на одном-двух показательных примерах.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого о «количественной характеристике возвышенного» и ее «качественной характеристике»? Как вы поняли утверждение, согласно которому существом качественной характеристики возвышенного «является прекрасное»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

Б-63. «Возвышенное, подобно прекрасному, предстает как выражение идеала — в этом их родство. Отличие же возвышенного от прекрасного состоит в том, что, во-первых, в возвышенном существенен количественный масштаб, превышающий меру человека, во-вторых, возвышенное гораздо чаще может непосредственно выступать как ужасное, внешне безобразное, грозное, оставаясь в основе прекрасным. Прекрасное же (если оно не сочетается с другими эстетическими явлениями) обычно соразмерно человеку и гармонически сочетает внутреннее и внешнее» (*В.В. Ванслов*).

1. Как вы поняли утверждение о том, что возвышенное отличает от прекрасного «количественный масштаб, превышающий меру человека»? Покажите свое понимание, обратившись к конкретным произведениям искусства.
2. Расскажите о своем понимании такого своеобразия возвышенного, как способность «выступать как ужасное, внешне безобразное, грозное, оставаясь в основе прекрасным». Проиллюстрируйте эту мысль конкретными примерами.

Б-64. «Если прекрасное — это реальность идеала, слияние идеала с явлениями действительности, то возвышенное — это такое прекрасное, которое противостоит действительности, не сливается с ней, возвышается над человеком. Таковы возвышенные образы древневосточной архитектуры, средневекового искусства, романтизма и др.» (*В.В. Ванслов*).

1. Расскажите о своем понимании того, что «прекрасное — это реальность идеала, слияние идеала с явлениями действительности». Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы понимаете мысль о том, что «возвышенное — это такое прекрасное, которое противостоит действительности, не сливается с ней, возвышается над человеком»? Приведите примеры, образцы проявления возвышенного в художественных текстах.

Б-65. «Монументальность иносказательного поэтического образа божества в «Пророке» Пушкина, его сверхчеловеческое могущество, вдыхающее жизнь в томящихся духовной жаждою и вдохновляющее их на служение человечеству, — именно в этом проявляется эстетическое качество возвышенного в данном стихотворении. Оно раскрывается и в архаической лексике, и в энергичной интонации стиха, и в поэтических антитезах, и в ряде других моментов формы. Но сущностью возвышенного образа является прекрасное» (В.В. Ванслов).

1. Какими средствами создается «монументальность иносказательного поэтического образа божества», его «сверхчеловеческое могущество» в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк»? Можно ли, на ваш взгляд, утверждать, что возвышенное в названном произведении «раскрывается и в архаической лексике, и в энергичной интонации, и в поэтических антитезах»? Если да, проиллюстрируйте эту мысль ученого обращением к конкретным примерам из текста. Как вы думаете, о каких «других моментах формы» можно говорить в связи с проявлением возвышенного в стихотворении «Пророк»?
2. Можете вы согласиться с тем, что именно так и должно выглядеть возвышенное в художественном тексте? Обоснуйте свой ответ. Верно ли, что сущностью возвышенного образа божества в «Пророке» «является прекрасное»? Если да, расскажите о том, как вы это понимаете.

Б-66. «Возвышенное — эстетическая категория, связанная с понятием нравственно-высокого в области духовной жизни, с категорией *героического* в этике и эстетике. О характере истолкования данной категории дает представление сопоставление нескольких определений, взятых во взаимодействии» (И.В. Трофимов).

1. Что представляет собой «нравственно-высокое в области духовной жизни»? Расскажите о своем понимании категории героического в этике и эстетике.
2. Можете вы согласиться с исследователем в том, что истолкование категории возвышенного возможно лишь через «сопоставление нескольких определений, взятых во взаимодействии»? Если да, то какие из известных вам определений необходимо сопоставить? Если нет, выберите то определение сущности категории возвышенного, которое представляется вам наиболее полным, исчерпывающим, и аргументируйте свой выбор.

Б-67. «Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступа-

тельное движение искусства связано с двойственностью *аполло-нического и дионисического начал*, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрерывной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, глубокомысленные эзотерические¹ учения свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчетливых образах мира богов. С этими двумя боже-ствами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов — аполлоническим — и непластическим искусством музыки — искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только, по-видимому, соединенных общим словом «искусство»; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства — аттической² трагедии» (Ф. Ницше. *«Рождение трагедии из духа музыки»*).

1. В чем видел Ф. Ницше принципиальную разницу между «аполлоническим» (традиционно прекрасным) и «дионисическим» началом в искусстве?
2. Вы различите эти начала в искусстве разных эпох, начиная от античности? Если да, расскажите об их сути.

Б-68. «...Каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, — чему пример мы можем видеть в греческой трагедии — одновременно художником и опьянения и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлони-

¹ «Эзотерический (гр. — внутренний) — тайный, скрытый, предназначенный исключительно для посвященных (о религиозных обрядах, мистических учениях, магических формулах).

² Аттический (гр.) — тонкий, изящный; аттицизм — утонченность и интеллектуальная образность речи, которые были свойственны жителям Аттики (Др. Греции), главным афинянам в лучшую пору развития их культуры.

ческим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т.е. его единство с внутренней первоосновой мира в *символическом подобии сновидения*» (Ф. Ницше).

1. В чем, по Ф. Ницше, принципиальная разница между «аполлоническим» и «дионисическим» художником?
2. Насколько вообще справедливо, на ваш взгляд, выделение философом двух типов художников, двух начал в искусстве (см. также задание Б-67)? Может быть, под «дионисическим» началом Ф. Ницше имел в виду то, что мы определяем как возвышенное? Аргументируйте свое мнение.

Б-69. «Дионисический дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения — уничтожение покрывала Майи, единобытие, как гений рода и даже самой природы. Существо природы должно найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Затем внезапно и порывисто растут другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии. Чтобы охватить это всеобщее освобождение от оков всех символических сил, человек должен был уже стоять на той высоте самоотчуждения, которая ищет своего символического выражения в указанных силах: дифирамбический служитель Диониса тем самым может быть понят лишь себе подобным! С каким изумлением должен был взирать на него аполлонический грек! С изумлением тем большим, что к нему примешивалось жуткое сознание, что все это, в сущности, не так уж чуждо ему, что его аполлоническое сознание, пожалуй, лишь покрывало, скрывающее от него этот дионисический мир» (Ф. Ницше).

1. В чем сущность «дионисического» начала и его принципиальное отличие от начала «аполлонического»? Вам известны произведения искусства (литературы), относящиеся к тому и другому началу? Если да, расскажите о том, как проявляется «аполлоническое» или «дионисическое» начало в конкретных известных вам произведениях.
2. Есть ли, на ваш взгляд, необходимость в выделении «дионисического» начала в искусстве, если эстетика знает категорию возвышенного? Аргументируйте свой ответ.

Б-70. Герой поэмы Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» заявляет: «Где есть красота? Там, где я *должен хотеть* всюю волею; где я хочу любить и погибнуть, чтобы образ не остался только образом.

Любить и погибнуть — это согласуется от вечности. Хотеть любви — это значит хотеть также смерти. Так говорю я вам, малодушные!

Но вот же хочет ваше скопическое косоглазие называться «созерцанием»¹! А к чему можно прикоснуться трусливым глазом, то должно быть окрещено именем «прекрасного»!

Но в том и проклятие ваше, вы незапятнанные, вы, ищущие чистого познания, что никогда не родите вы, хотя бы широко, как роженица, и лежали вы на горизонте!

...Поистине вы обманываете, вы, «созерцающие»! Даже Заратустра был некогда обманут божественной пленкой вашей; не угадал он, какими змеиными кольцами была набита она.

...Взгляните на него²! Застигнутый, бледный стоит он — пред утренней зарею!

Ибо оно уже близко, огненное светило, — *его* любовь приближается к земле! Невинность и жажда творца — вот любовь всякого солнца!

Смотрите же на него, как оно нетерпеливо подымается над морем! Разве вы не чувствуете жадного, горячего дыхания любви его?

Морем хочет упиться оно и впивать глубину его к себе на высоту — и тысячью грудей поднимается к нему страстное море.

Ибо оно *хочет*, чтобы солнце целовало его и упивалось им; оно *хочет* стать воздухом, и высотой, и стезею света, и самим светом!

Поистине, подобно солнцу, люблю я жизнь и все глубокие моря.

И для *меня* в том познание, чтобы все глубокое поднялось — на мою высоту!...»

1. Где находит герой поэмы Ф. Ницше красоту? Почему его не удовлетворяет красота, которая открывается человеку в результате «созерцания»?
2. Проясняют ли приведенные отрывки то, в чем Ф. Ницше видел сущность «дионисического» начала в искусстве? Чем принципиально отличается человек, охваченный «дионисическим» началом, от того, который привык созерцать прекрасное? О каком характере понимания героем искусства, на ваш взгляд, свидетельствуют его признания: «Там, где я должен *хотеть* всю волею», «Море *хочет* упиться...», «Ибо оно *хочет*, чтобы солнце целовало его...», «оно *хочет* стать воздухом...» и т.п.?

¹ Герой поэмы, одержимый идеей «сверхчеловека», называет «скопическим косоглазием» созерцание как опорное понятие предшествующих эстетических теорий.

² Имеется в виду, охваченного «дионисическим».

Б-71. «... «Мажорный» характер бальмонтского космизма, в котором еще раньше, чем у теургов, проявилось и драматическое дионисийское начало.

...Параллельно зарождающемуся теургическому символизму поэт по-своему оригинально переосмысливает не только ницшеанскую идею сверхчеловека, но и размышления философа о «дионисийской» и «аполлонической» тенденциях искусства, драматически остро поднимает вопрос о мессианской самооценке личности поэта, «тайнах» его ремесла» (*Н.А. Молчанова о книге К. Бальмонта «Будем как солнце»*).

1. Можете вы согласиться с тем, что в книге К. Бальмонта «Будем как солнце» присутствует «дионисийское начало»? Если да, то в каких стихах это начало проявляется наиболее выразительно?
2. Какие стихи сборника «Будем как солнце», на ваш взгляд, могут служить доказательством тому, что автора интересует не только «дионисийская», но и «аполлоническая» тенденция в искусстве?

Б-72. Прочитайте отрывок из стихотворения и стихотворение:

Я полюбил жестокие забавы,
Полеты акробатов, бой быков,
Зверинцы, где свиваются удавы,
И девственность, вводимую в альков
На путь неописуемых видений,
Блаженно-извращенных наслаждений.
Я полюбил пленяющий разврат
С его неутоляющей усладой,
С его пренебреженьем всех преград
С его — ему лишь свойственной — отрадой...

(*К. Бальмонт*)

НАСТУПЛЕНИЕ

Та страна, что могла быть раем,
Стала логовищем огня.
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого что Господне слово
Лучше хлеба питает нас.

И залитые кровью недели
Ослепительны и легки.
Надо мною рвутся шрапнели,
Птиц быстрее взлетают клинки.

Я кричу, и мой голос дикий,
Это медь ударяет в медь,
Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть.

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

И так сладко рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага.

(Н. Гумилев)

1. Есть ли среди представленных текстов такие, в которых характер эстетического отношения человека к действительности можно охарактеризовать как дионисийство? Аргументируйте свое мнение.
2. Приведите примеры произведений из русской или зарубежной литературы, в которых, по вашему мнению, можно наблюдать дионисийство как эстетическую категорию.

Б-74. Прочитайте два стихотворения А. Белого:

МАГ

Я в свисте временных потоков,
мой черный плащ мятежно рвущих.
Зову людей, ищу пророков,
о тайне неба вопиющих.

Иду вперед я быстрым шагом.
И вот — утес, и вы стоите
в венце из звезд упорным магом,
с улыбкой вещею глядите.

У ног веков нестройный рокот,
катясь бунтует в вечном сне.
И голос ваш — орлиный клекот —
растет в холодной вышине.

В венце огня над царством скуки,
над временем вознесены —
застывший маг, сложивший руки,
пророк безвременной весны.

(1903)

РОДИНЕ

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия, —
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины, —
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.

Не плачьте: склоните колени
Туда — в ураганы огней,
В грома серафических пений,
В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,
Моря неизливные слез —
Лучом безглагольного взора
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе — и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, —
Кипи фосфорически-бурно,
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!

(1917)

1. Как вы считаете, воплощено ли в приведенных стихах дионисийство как эстетическая категория? Если да, то в чем вы увидели такое воплощение?
2. Встречали ли вы в творчестве А. Белого такое эстетическое отношение человека к действительности, которое можно охарактеризовать как дионисийство, например, в прозе? Если да, приведите конкретные примеры и доказательства тому, что в отмеченных вами произведениях можно наблюдать именно эту эстетическую категорию.

III. СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Концепция сущности искусства как подражания жизни

В-1. Понимая «искусство как подражание подражанию идее (эйдосу)», в трактате «Государство» Платон рассуждал: «...Какую задачу ставит перед собой каждый раз живопись? Стремится ли она воспроизвести действительное бытие или только кажимость? Иначе говоря, живопись — это воспроизведение призраков или действительности?»

— Призраков.

— Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Поэтому-то сдаётся мне, оно не может воспроизводить все, что угодно: ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение».

1. Расскажите о том, как вы понимаете мысль Платона о том, что живопись (искусство) — «это воспроизведение призраков», а не действительности? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. Насколько справедлива, по вашему мнению, мысль философа о том, что «подражательное искусство далеко от действительности» и поэтому «оно не может воспроизводить все, что угодно»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к произведениям искусства, современным Платону.

В-2. «...Начиная с Гомера, все поэты являются [простыми] подражателями призраков добродетели и прочих вещей, о которых они слагают стихи, что [самой] они не касаются...» (*Платон*).

1. Как и чем представлена «добродетель» в известных вам произведениях античной литературы, начиная с Гомера? Что бы вы включили в определение «прочие вещи» относительно литературного произведения?
2. Как вы считаете, что имел в виду Платон как философ-идеалист, говоря о том, что поэты являются лишь «подражателями призраков добродетели и прочих вещей», не касаясь при этом самой их сути?

В-3. Утверждая, что «поэт творит призраки, а не подлинное бытие», Платон предлагал: «Так не установим ли мы, что все поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются? Это как в только что приведенном нами примере: живописец нарисует сапожника, который кажется настоящим сапожником, а между тем этот живописец ничего не смыслит в сапожном деле; да и зрители его картины тоже — они судят лишь по краскам и очертаниям.

— Конечно.

— То же самое, думаю я, мы скажем и о поэте: с помощью слов и различных выражений он передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит, а умеет лишь подражать, так что другим людям, таким же несведущим, кажется под впечатлением его слов, что это очень хорошо сказано, — говорит ли поэт в размеренных, складных стихах о сапожном деле, или о военных походах, или о чем бы то ни было другом, — так велико какое-то природное очарование всего этого. Но если лишить творения поэтов всех красок мусического искусства, тогда, думаю я, ты знаешь, как они будут выглядеть сами по себе, в таком обнаженном виде...»

1. Как вы понимаете мысль философа о том, что «все поэты... воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального»? Аргументируйте ответ обращением к произведениям античной поэзии.
2. Что вы понимаете под «истиной» в поэзии (литературе)? Можете вы согласиться с тем, что поэты (к примеру, современные Платону) «истины не касаются»? Проиллюстрируйте свое понимание этого вопроса обращением к конкретным произведениям.

В-4. «Искусство живописи и всякое искусство подражательное, отстоя далеко от истины, совершает свое собственное дело, беседует с той частью души, которая удалена от разумности, и становится другом, товарищем того, кто не имеет в виду ничего здравого, и, следовательно, искусство подражательное, худое в себе, с худым общаясь, худое и рождает» (Платон).

1. Можете вы согласиться с тем, что «всякое искусство подражательное» далеко «отстоит» от истины? Почему?
2. Верно ли, что искусство «беседует» только «с той частью души, которая удалена от разумности»? Если да, расскажите о том, как вы понимаете эту мысль Платона? Может быть, подобное утверждение справедливо лишь для античного, современного философу искусства? Аргументируйте свой ответ.

В-5. «...Когда художник изготовлял изображение Юпитера и Минервы, он вовсе не созерцал какое-либо [действительное существо], которому бы он уподоблял свои произведения. Но в его собственном уме жил некий возвышенный образ красоты. Созерцая его и будучи в него погружен, он направлял к уподоблению ему и искусство...» (Цицерон. «Об ораторе»).

1. Что наблюдает художник, если верить Цицерону, создавая образы своих произведений? Насколько, по вашему мнению, справедливо такое понимание сути художественного творчества?
2. Как вы думаете, согласен ли Цицерон с платоновским пониманием сущности искусства как подражания природе (см. задания А-1, 2, 3, 4)?

В-6. Соглашаясь с платоновским пониманием сущности искусства как «подражания природе», философ Плотин (III в. н. э.) в трактате «Эннеады» отмечал: «А если кто-нибудь принижает искусства на том основании, что они в своих произведениях подражают природе, то прежде всего надо сказать, что и произведения природы подражают [чему-то] иному... необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (logos), из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое созидают и от себя...

Именно, они прибавляют к... ущербному в качестве обладающих красотой».

1. Что античная философия могла, на ваш взгляд, понимать под «смысловыми сущностями»? Как эти смысловые сущности проявляются, выглядят в конкретных художественных текстах античной литературы?
2. О каком характере мировоззрения, на ваш взгляд, свидетельствует утверждение Плотина о том, что из «смысловых сущностей» «состоит и получается сама природа»?
3. Прокомментируйте мысль философа о том, что художники «многое созидают и от себя», прибавляя к ущербным чертам реальной действительности другие «в качестве обладающих красотой»?

В-7. «Как кажется, поэтическое искусство породили вообще две и притом естественные причины. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем и отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания, а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие» (Аристотель).

1. Как вы понимаете мысль философа о том, что рождение искусства связано с присущим людям с детства тяготением к подражанию? Можете вы согласиться со справедливостью этой мысли? Почему?
2. В чем видит Аристотель предназначение и сущность подражательного искусства, если судить по приводимой им второй естественной причине, породившей поэтическое искусство? Насколько справедливо такое понимание сущности искусства для современности?

В-8. «...Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая¹, большая часть авлетики² и кифаристики³ — все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, — что не всегда одинаково...» (Аристотель).

1. Если следовать логике Аристотеля, то чему или кому подражает поэзия («эпическая и трагическая», «дифирамбическая»), а также комедия и различные виды песнопений?
2. Как вы понимаете мысль философа о трех различиях между названными им «подражательными искусствами»? Как вы думаете, что мог иметь в виду Аристотель, говоря о таких признаках, как «в чем совершается подражание», «чему подражают» и «как подражают»? Проиллюстрируйте свое понимание этой мысли обращением к современной Аристотелю литературе или произведениям более поздних эпох.

В-9. «Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе; так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства, относящиеся <к этому же роду>, например, искусство игры на свирели; при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия; а то искусство, которое пользуется только словами без размера или с метром, притом либо смешивая несколько размеров друг с другом, либо употребляя один какой-нибудь из них, до сих пор <остается без определения>...

¹ Дифирамб — в древнегреческой поэзии восторженное драматизированное песнопение в честь бога Диониса; преувеличенная, восторженная похвала.

² Песнопение, совершавшееся под сопровождение *авлоса* — духового музыкального инструмента, напоминающего свирель с раздвоенной тростью.

³ Кифара — струнный шипковый музыкальный инструмент, родственник лире; музыкант, исполнявший сольную партию, назывался *кифарист*, а солист, сопровождавший свою игру пением, — *кифаред*.

Но есть некоторые искусства, которые пользуются всем сказанным, то есть ритмом, мелодией и метром; такова, например, дифирамбическая поэзия, номы¹, трагедия и комедия; различаются же они тем, что одни пользуются всем этим сразу, а другие в отдельных своих частях. Такие-то я разумею различия между искусствами относительно *средства*, которым производится подражание» (*Аристотель*).

1. Как вы думаете, чему или кому подражают произведения музыкального и музыкально-словесного искусства «в ритме, слове и гармонии»?
2. Как вы понимаете мысль философа о различиях «между искусствами относительно средства, которым производится подражание»? Какие из отмеченных Аристотелем видов искусства (дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия) пользуются ритмом, мелодией и метром «сразу», а какие из них только «в отдельных своих частях»? Чему или кому они при этом подражают?

В-10. Августин Блаженный утверждал, что «конечной целью» создающих произведения искусства «есть человеческое наслаждение, и они не хотят устремляться к более высокому, чтобы решить, почему вот эти зримые вещи нравятся; если, например, у архитектора, когда им сооружена одна арка, я спрошу, почему намерен он устроить такую же арку и с противоположной стороны, он, думаю, ответит: для того, чтобы равные части здания соответствовали равным. Если, далее, я спрошу, почему же он предпочитает именно такое расположение, он ответит, что так подобает, так красиво, так это радует зрителей; больше он ничего не осмелится сказать. Ибо, утомленный, он успокаивается на том, что доступно глазам, а откуда это происходит, не понимает. Однако я не перестану добиваться от мужа, обладающего внутренним оком и незримо зрящего: пусть он ответит, почему именно это нравится, и пусть он осмелится стать судьей человеческого наслаждения. Ведь так он возносится над этим наслаждением и перестает находиться в его власти, поскольку он уже не судит сообразно с наслаждением, судит само наслаждение. И сначала я спрошу, потому ли вещи прекрасны, что доставляют наслаждение, или же они доставляют наслаждение потому, что прекрасны. Здесь мне без сомнения ответят, что они доставляют наслаждение потому, что прекрасны. Тогда, стало быть, я наконец спрошу: почему же они прекрасны? И если замечу колебание, добавлю:

¹ Ном — у древних греков песнопение в честь Аполлона.

не потому ли, что налицо подобные друг другу части и посредством некоего сочетания они приводятся к единому соответствию?

Если он убедится, что это так, я спрошу его: эти прекрасные вещи вполне ли исчерпывают то единство, к которому, как видно, они стремятся, или же находятся гораздо ниже, в известном смысле подражая ему? Очевидно, что справедливо последнее. Ведь кто, вдумавшись, не увидит, что нет никакой формы, нет вообще никакого тела, которое не имело бы в себе какого-либо следа единства, и нет тела, сколь бы прекрасно оно ни было, которое могло бы достигнуть единства, из которого оно вытекает, коль скоро, вследствие промежутков между отдельными его местами, оно по необходимости разное здесь и там. Если это так, я буду добиваться, чтобы он ответил, где усматривает он это единство и откуда усматривает. А если не усматривает, откуда он узнал о том, чему подражает форма тела и что именно она не может исчерпать? И коль скоро он говорит телам: «Если бы вас не сдерживало какое-то единство, вы были бы ничто, и, наоборот, если бы вы были само единство, вы не были бы телами», правильно будет сказать ему: «Откуда ты узнал о единстве, на основании которого ты судишь о телах? Если бы ты его не видел, ты не мог бы утверждать, что тела его не исчерпывают. А если бы ты видел его телесными очами, ты не сказал бы, почему тела далеко отстоят от единства, хотя и заключают в себе его след. Ведь телесными очами ты видишь только телесное. Следовательно, мы видим это единство посредством мысли. Но где видим? Если в том месте, где находится наше тело, то его не видел бы тот, кто таким же образом судит о телах, находящихся на востоке. Следовательно, это единство не объемлется местом, и так как оно всюду сопresentствует судящему, оно не находится в разных местах пространства и ни в одном месте не находится своею силой».

1. Насколько убедительной видится вам логика художественного творчества, представленная в воображаемом диалоге Августина Блаженного с архитектором?
2. Подражание чему, по вашему мнению, имел в виду Августин, когда говорил о «некоем соответствии» и «исчерпывающем единстве»?
3. Какой характер подражания искусству отстаивал Августин Блаженный, говоря о «телесных очах» и единстве, видимом «посредством мысли»? Имеют ли рассуждения мыслителя раннехристианской эпохи какое-то значение для современного понимания искусства как подражания природе? Если да, то в чем это значение сегодня заключается?

В-11. «Насколько нам хватает способностей, мы должны стремиться, дабы во всем, в чем нам подает пример природа, создавать ее подобие... Так художник прилагает старание, чтобы написанная фигура, которая сама по себе есть не что иное, как небольшое количество краски, искусно нанесенной на дощечку, была подобна той, которую создает природа» (*Боккаччо. «Комментарий» к «Божественной комедии» Данте*).

1. Прокомментируйте понимание подражания природе писателем раннего Возрождения. Как вы считаете, что означает создавать «подобие» природе в литературе? Как такое «подобие» создается, к примеру, самим Бокаччо в «Декамероне»?
2. Если в живописи, по Бокаччо, человеческая фигура «есть не что иное, как небольшое количество краски, искусно нанесенной на дощечку», то чем является такая фигура в художественном тексте? Для ответа обратитесь к произведениям самого писателя.

В-12. «И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой, и от этих вещей родилась живопись» (*Леонардо да Винчи. «Книга о живописи»*).

1. Расскажите о том, как вы понимаете мысль Леонардо да Винчи о том, что живопись «порождена природой»? Какие качества, на ваш взгляд, должны быть присущи живописи в связи с отмеченным художником «родством»?
2. Распространяется ли данное утверждение и на произведения словесного искусства? Если да, то каким образом в художественном тексте проявляется, отражается его «родство» с природой?

В-13. «Красота, которая видна в телах, есть вещь случайная и тeneвая... Разум (же) воспринимает истинную красоту путем обращения к тому, что создает красоту тела... ведь это душа сделала и образовала его таким... Значит, нужно подняться к тому высшему интеллекту, который сам по себе прекрасен и сам по себе благ» (*Джордано Бруно*).

1. Как вы понимаете мысль Джордано Бруно о том, что «красота, которая видна в телах, есть вещь случайная и тeneвая»?
2. О каком понимании сущности художественного творчества, на ваш взгляд, свидетельствует убежденность мыслителя эпохи Возрождения в необходимости для художника «подняться к тому высшему интеллекту, который сам по себе прекрасен и сам по себе благ»? К чьим идеям восходит такое понимание сущности художественного творчества?

В-14. В «Поэтическом искусстве» Никола Буало призывал:

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым гляncем.
Всего важнее смысл, но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога...
...Иной в стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, —
Обдумать надо смысл и лишь потом писать!
Пока не ясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.

1. О каком характере подражания, на ваш взгляд, говорит Буало, призывая художника к порядку и здравому смыслу?
2. Можно ли, на ваш взгляд, рассматривать в качестве подражания выделяемое теоретиком классицизма требование «думать так, как все»? Обоснуйте свой ответ.

В-15. В «Поэтическом искусстве» Буало размышлял:

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

1. Что, на ваш взгляд, понимал под подражанием природе Буало, если судить по приведенному выше отрывку? Расскажите о том, как вы понимаете, что конкретно означают «нелепые

чудеса», «возможное», «зримое» в художественном произведении. Для ответа обратитесь к литературным текстам эпохи классицизма, а также к произведениям XIX и XX веков?

2. Насколько такое понимание искусства как подражания природе (см. так же задание А-14) соответствует теории и практике классицизма? Правомерно ли в современных условиях предъявлять художественному произведению те требования, которые встречаются в «Поэтическом искусстве» Буало? Аргументируйте свой ответ.

В-16. Буало писал:

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

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

1. Как понимал Буало подражание природе, если судить по приведенному отрывку?
2. Почему, на ваш взгляд, именно с комедией связывает Буало необходимость обращения к природе? Как вы думаете, природа должна быть наставницей только у того автора, который решил «прославиться» комедией или данное требование можно распространить и на другие драматургические жанры? Поразмышляйте на эту тему.

В-17. «...Природа — вот кто дает личные качества, лицо, голос, силу суждения, тонкость. Изучение великих образцов, знание человеческого сердца, умение обращаться в свете, упорная работа, опыт, привычка к сцене совершенствуют дары природы. Актер-подражатель может добиться того, чтобы все передавать сносно. В его игре нечего ни хвалить, ни порицать» (Д. Дидро. «Парадокс об актере»).

1. Какой виделась Дидро роль природы в художественном творчестве? Какова роль «актера-подражателя» в самом художественном процессе?
2. Какой вам представляется роль «писателя-подражателя» в свете высказанного философом утверждения?

В-18. «Великие драматурги — неустанные наблюдатели всего происходящего вокруг них в мире физическом и в мире моральном... Они собирают все, что их поражает, и копят запасы. Сколько чудес, сами не ведая, переносят они в свои произведения из этих внутренних запасов! Пылкие, страстные, чувствительные люди всегда словно играют на сцене; они дают спектакль, но сами не наслаждаются им. С них-то гений и создает копии. Великие поэты, великие актеры и, может быть, вообще все великие подражатели природы, одаренные прекрасным воображением, силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом, — существа наименее чувствительные. Они слишком многогранны, они слишком поглощены наблюдением, познанием, подражанием, чтоб переживать внутреннее волнение. Я представляю их себе всегда с записной книжкой на колене и карандашом в руке» (*Д. Дидро*).

1. Прокомментируйте представления Д. Дидро о том, кем видятся ему «великие драматурги», «великие поэты», «великие актеры»? Какую главную черту их творческого поведения выделяет мыслитель? Насколько это, по вашему мнению, справедливо?
2. Можете вы согласиться с тем, что «все великие подражатели природы» — существа наименее чувствительные, а потому неспособные «переживать внутреннее волнение»? Аргументируйте свое мнение.
3. Что нового в понимание сущности искусства как подражания природы вносят просветители и, в частности, Д. Дидро?

В-19. «Поразмышляйте над тем, что в театре называют правдивым. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон, он изменяет поступь, осанку. Поэтому актер на улице и актер на сцене — персонажи настолько различные, что их с трудом можно узнать...

Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого.

Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно, нет. В обществе это будет справедливый человек, на сцене — актер с холодной головой» (*Д. Дидро*).

1. Прокомментируйте то, как Дидро понимал правдивость театрального искусства. Насколько, по вашему мнению, такое понимание справедливо? Аргументируйте ответ.
2. Как вы считаете, можно ли распространить представления Дидро о правдивости театрального искусства на художественное творчество вообще? Если да, то как будут выглядеть такие представления относительно художественной литературы?
3. Что в суждениях Д. Дидро, на ваш взгляд, свидетельствует о просветительском характере его воззрений на сущность искусства как подражания природе (см. также предыдущее задание)?

В-20. «Если художник, в котором, разумеется, надо предположить природное дарование, в раннюю свою пору, после того, как он уже несколько натренировал свой глаз и руку на школьных образцах, взялся бы за изображение природы, стал бы с усердием и прилежанием точно копировать ее образы и краски, всегда добросовестно их придерживаясь, и каждую картину, над которой он работает, неизменно начинал бы и заканчивал перед ее лицом, — такой художник был бы всегда достоин уважения, ибо невозможно, чтобы он не обрел правдивости в почти невероятной степени, невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными» (*И. В. Гете. «Простое подражание природе, манера, стиль», 1789*).

1. Как понимал подражание природе Гете, если судить по приведенному отрывку из его статьи?
2. Давала ли современная поэту живопись или литература примеры такого подражания природе, о котором он пишет? Если да, расскажите о конкретных, известных вам произведениях.

В-21. «Когда искусство благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря точному и углубленному изучению самого объекта приобретает наконец все более и более точные знания свойств вещей и того, как они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью — вровень с величайшими устремлениями человека» (*И. В. Гете*).

1. Как вы думаете, что представляет собой «единый язык» искусства, о котором писал И.В. Гете? Возможно ли в принципе создание такого языка и в чем смысл его создания?

2. Что, по вашему мнению, предполагает «точное и углубленное изучение самого объекта», например, писателем или художником?
3. В чем Гете видел конечную цель искусства, понимаемого как подражание природе? Насколько, по вашему мнению, оправдана и логична такая цель? Аргументируйте свой ответ.

В-22. Евгений Баратынский в стихотворении «На смерть Гете» (1832) писал:

Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упованья;
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату и в царский чертог.
С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

1. Прокомментируйте характеристику творческого поведения Гете, которую дает Е. Баратынский. Можно ли, на ваш взгляд, по приведенному отрывку из стихотворения судить о том, как понимал Гете, в представлении Баратынского, подражание природе в литературе? Если да, расскажите об этом.
2. Какие из известных произведений Гете могут, по вашему мнению, служить доказательством справедливости высказанного Баратынским наблюдения?

В-23. «Надо очень дорожить встречаей с животными, делать записи даже без лирического отклика. Я обыкновенно ищу в себе такого отклика, — он бывает побудительным мотивом к написанию. Но случается, просто запишешь, например, что белка переходила по бревну, запишешь без всякого отношения к себе внутреннему, — и выходит, непонятно почему, тоже хорошо. В этом надо упражняться, потому, что это уже не натурализм у меня, а что-то очень сложное в своей простоте» (*М.М. Пришвин*).

1. Можно ли, на ваш взгляд, приведенное признание М. Пришвина считать рассказом о том, как необходимо подражать природе? Если да, то в чем, по вашему мнению, смысл, цель такого подражания?
2. Могли бы вы утверждать, что М. Пришвин понимает подражание природе в искусстве так, как его понимали Д. Дидро или И.В. Гете? Аргументируйте свое мнение.

В-24. «Строительные материалы для построения внутреннего мира художественного произведения берутся из действительности, окружающей художника, но создает он свой мир в соответствии со своими представлениями о том, каким этот мир был, есть или должен быть» (Д.С. Лихачев).

1. Что вы понимаете под «внутренним миром художественного произведения»?
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого. Насколько соотносится она с представлениями мыслителей античности и эпохи Возрождения, классицизма и просветительства? Расходится ли принципиально ученый XX века с тем, как понимали искусство сторонники идеи подражания природе в предшествующие эпохи? Если да, то в чем?

В-25. «Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества. В соотношении с изображением человека находится и все остальное: не только изображение социальной действительности, но также природы, исторической изменчивости мира и т.д. В тесном контакте с тем, как изображается человек, находятся и все художественные средства, применяемые писателем» (Д.С. Лихачев).

1. Расскажите о своем понимании утверждения известного филолога XX века.
2. Насколько, по вашему мнению, высказанное соответствует пониманию литературного творчества как подражания природе?

В-26. Вильям Шекспир размышляет в 3-м сонете:

Прекрасный облик в зеркале ты видишь,
И, если повторить его не поспешишь,
Свои черты, природу ты обидишь,
Благословенья женщину лишишь.

Какая смертная не будет рада
Отдать тебе нетронутую новь?
Или бессмертия тебе не надо, —
Так велика к себе твоя любовь?

Для материнских глаз — ты отраженье
Давно промчавшихся апрельских дней.
И ты найдешь под старость утешенье
В таких же окнах юности своей.

Но, ограничив жизнь своей судьбою,
Ты сам умрешь, и образ твой — с тобою!

1. О каком подражании природе говорит Шекспир? Какова цель такого подражания?
2. О каком отношении к подражанию в искусстве свидетельствуют два последних стиха сонета?
3. Как вы думаете, чьим идеям (Платона или Аристотеля, Буало или Дидро) ближе всего шекспировская идея подражания?

В-27. «Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы... в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится художественным произведением... Изучение поэзии, как и всякого другого искусства, требует определения ее материала и тех приемов, с помощью которых из этого материала создается художественное произведение» (В.М. Жирмунский).

1. Что представляет собой материал, заимствуемый разными видами искусства «из мира природы»? Каким образом, за счет чего происходит возведение «в достоинство эстетического факта» материала, заимствованного из мира природы, к примеру, в живописи, музыке, скульптуре?
2. Как вы считаете, что представляет собой «материал из мира природы», когда речь идет о художественной литературе (поэзии, по В. М. Жирмунскому)? С помощью каких приемов этот материал перевоплощается в художественное произведение?

Концепция сущности искусства как субъективной творческой способности

В-28. «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. произвол, который полагает в основу своей деятельности разум. В самом деле, хотя продукт пчел (правильно устроенные соты) иногда угодно назвать произведениями искусства, все же это делается по аналогии с ним; стоит только подумать о том, что в своей работе они не исходят из соображений разума, как тотчас же скажут, что это есть продукт их природы (инстинкта) и как искусство он приписывается только их творцу» (И. Кант. «Критика способности суждения», 1790).

1. Как вы думаете, о каком произволе, о свободе над чем может идти речь в связи с природой искусства?
2. Насколько убедителен, по вашему мнению, пример с пчелами, когда Кант пытается обосновать концепцию сущности искусства как проявления субъективной творческой индивидуальности? Обоснуйте свой ответ.

В-29. «Искусство как мастерство человека отличает также от науки (умение от знания), как практическую способность — от теоретической, как технику — от теории (как землемерное искусство от геометрии). Но тогда как раз нельзя назвать искусством то, что *можешь*, если только *знаешь*, что должно быть сделано, и, следовательно, тебе в достаточной мере известно действие. К искусству относится только то, даже совершеннейшее знание чего не дает сразу умения сделать его» (И. Кант).

1. Насколько убедительным представляется вам рассуждение И. Канта о том, чем отличается искусство от науки?
2. Как вы поняли мысль философа о том, что искусством нельзя назвать «то, что можешь, если только знаешь, что должно быть сделано»? Разве может художник творить, не зная, «что должно быть сделано»?
3. Расскажите о своем понимании требования Канта считать искусством то, что создается даже и без «совершеннейшего» знания о том, что создается.
4. Что такое искусство в представлении И. Канта (см. также задание В-28)?

В-30. «...Чувство поэзии... — это чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо случайного. Оно представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неощутимое... Поэт воистину творит в беспомыслии, от того все в нем мыслимо. Он представляет собою в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира. Отсюда смысл бесконечности прекрасной поэмы — вечность...» (Новалис).

1. Как вы поняли, в чем, по Новалису, заключается «чувство поэзии»? Раскройте такие «составляющие» этого чувства, как «особенное», «личностное», «неизведанное», «сокровенное», «должное раскрыться», «необходимо случайное»?
2. О каком, на ваш взгляд, понимании искусства свидетельствует утверждение Новалиса о том, что «чувство поэзии» «представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неощутимое»?
3. О каком отношении к природе, к необходимости ее познания свидетельствует, на ваш взгляд, то, что поэт Новалиса «творит в беспомыслии» и «от того все в нем мыслимо»?

В-31. «Мир, который творит художник, и есть с этой точки зрения наиболее совершенная форма человеческого бытия, неизмеримо более высокая, чем повседневная проза жизни. Романтики смотрят на нее свысока, иронически. Но ироническое отношение распространяется ими и на результаты своего

творчества. При всей бесконечности творческих способностей художника реальные его возможности, результаты его творчества — художественные произведения — конечны, так как не вбирают в себя всей полноты самовыражения. Отсюда ирония, направленная и на самого себя, на свое художественное творчество» (*И.Ф. Волков*).

1. Каким предстает мир, творимый романтиками, в известных вам произведениях последних? Можете вы согласиться с тем, что этот творимый мир выглядит как «наиболее совершенная форма человеческого бытия, неизмеримо более высокая, чем повседневная проза жизни»? Если да, то в каких известных вам произведениях творимый мир выглядит именно так?
2. Как относятся романтики к реальной действительности? Считают ли они ее объектом для подражания в художественном творчестве? Обоснуйте свой ответ конкретными примерами.

В-32. «Значение романтической концепции сущности художественного творчества — в дальнейшем (после эстетики Канта) раскрытии творческой природы искусства, в представлении об искусстве как творческом освоении жизни в ее целостности — в единстве ее объективного и субъективного содержания, сознательного и интуитивного ее восприятия. Однако романтики свели всю сущность искусства к творческой способности художника и на этой основе абсолютизировали относительную самостоятельность художественной деятельности, резко противопоставив ее реальной действительности. Правда, это противопоставление имело и положительное значение, так как искусство противопоставлялось бездуховному миру своекорыстной мещанской практики» (*И.Ф. Волков*).

1. Что вы понимаете под творческим освоением «жизни в ее целостности»? Какие из известных вам произведений писателей-романтиков подходят к жизни именно так? Проиллюстрируйте свое понимание мысли ученого о целостности освоения жизни в романтизме конкретными примерами.
2. Можете вы согласиться с тем, что для романтической концепции сущности искусства характерна абсолютизация относительной самостоятельности художественной деятельности и противопоставление ее реальной действительности? Если да, то в каких произведениях романтиков эта тенденция проявилась наиболее выразительно, последовательно?
3. В каких произведениях романтического типа культуры наиболее последовательно отразилось противопоставление искусства «бездуховному миру своекорыстной мещанской практики»? Как вы думаете, только ли в этом проявилось положительное значение того, что романтики абсолютизировали

относительную самостоятельность творческой деятельности и резко противопоставляли ее реальной действительности? Аргументируйте свой ответ.

В-33. «Художника не подгоняет никакая обязанность, на нем не лежит никакая ответственность. Для этого ему открыто безграничное царство возможного, которое не связано никакими реальными условиями. Свобода художника не только отличается от моральной свободы, она значительно больше последней. Она точно соответствует дематериализации как модусу бытия художественного созидания и является чистой свободой, не связанной никакими внешними узами» (*Николай Гартман*).

1. Расскажите о своем понимании утверждения философа, согласно которому «художника не подгоняет никакая действительность, на нем не лежит никакая ответственность». Можете вы согласиться с его справедливостью? Почему?
2. Как вы понимаете содержание определения «царство возможного»? Верно ли, что это «царство возможного» для художника «не связано никакими реальными условиями»? Аргументируйте свой ответ.
3. Как вы думаете, в чем принципиальное отличие «свободы художника» от «моральной свободы»? Можете вы согласиться с тем, что первая «значительно больше последней»? Почему?

В-34. Польский ученый Роман Ингарден, основываясь на «феноменологической» философии, дает такое представление о сущности художественной литературы:

«I. Литературное произведение — творение многослойное, в котором надо различать:

а) слой словесного звучания, а также созданий и характеров языково-звучащего высшего ряда;

б) слой значимый, состоящий из смысла предложений, входящих в состав произведения;

в) слой схематических видов, через которые проявляются предметы, изображенные в произведении;

г) слой изображенных предметов, а именно изображенных через чисто вымышленное состояние вещей, которые проявляются через смысл предложений, входящих в состав произведения.

II. Из самого построения отдельных слоев литературного произведения вытекает органическая связь между его слоями, а тем самым и его структурное единство...»

1. Расскажите о том, что знаете о теории слоев «феноменологической» школы. Охарактеризуйте каждый из отмеченных ученым «слоев» литературного текста, проиллюстрировав свое

понимание этих слоев примерами из конкретных произведений. Что такое, к примеру, «слой схематических видов» и «слой изображенных предметов»? Чем они принципиально отличаются друг от друга?

2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «из самого построения отдельных слоев литературного произведения вытекает органическая связь между слоями»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

В-35. Р. Ингарден, развивая мысль о многослойном характере литературного произведения, писал:

«V. Кроме многослойной структуры, литературное произведение отличается особым упорядочением последовательности фаз-частей, прежде всего предложений. Благодаря этому литературное произведение имеет свою «протяженность» от начала до конца, также композиционные и динамические особенности.

VI. Литературное произведение (например, «Божественную комедию» Данте) не следует отождествлять с конкретизацией восприятия, которое возникает при различных прочтениях того же самого произведения (тем более с постановкой его на сцене).

VII. Само литературное произведение в отличие от его восприятия — схематическое создание. Это значит, что некоторые его слои, особенно слой изображенных предметов и слой видов, содержат в себе недосказанность.

VIII. При восприятии литературного произведения «восполняется» недосказанность, однако не всегда и по-разному. Восприятие литературного произведения также бывает схематичным, но в меньшей степени, чем само произведение».

1. Как вы думаете, что означает в конкретном художественном воплощении «особое упорядочение последовательности фаз-частей»?
2. Как вы понимаете утверждение ученого о том, что литературное произведение — это «схематическое создание»? Можете вы с этим согласиться? Почему? Каким образом тогда, если согласиться с Р. Ингарденом, сочетаются в художественном тексте его «схематичность» и «недосказанность»? Поразмышляйте на эту тему.

В-36. «Приступая к исследованию... произведения без какого-либо предубеждения, мы не можем не заметить *двумерности* его структуры. ...Мы движемся, с одной стороны, от его начала к заключительной фазе, слово за словом, строка за строкой следуем ко все новым его частям... С другой же стороны, в каждой из этих частей мы сталкиваемся с определенным числом компонентов, разнородных по своей природе, но неразрывно между собою свя-

занных. Таким образом, в *одном* измерении мы имеем дело с *последовательностью* сменяющих друг друга *фаз — частей* произведения, а во *втором* — с множеством *совместно выступающих* разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоев»)» (Р. Ингарден).

1. Как вы поняли мысль ученого о двумерности структуры художественного произведения? Можете вы согласиться с наличием такой структуры в любом художественном тексте? Аргументируйте свой ответ.
2. Покажите на конкретном примере то, как «в одном измерении мы имеем дело с последовательностью сменяющих друг друга фаз — частей произведения». Как выглядят эти фазы в конкретном художественном тексте? Что, по вашему мнению, представляет собой множество «совместно выступающих разнородных компонентов»?

В-37. «Встречающиеся в отдельных фазах произведения компоненты одинаковы в каждой из фаз по своему *общему* типу, постоянно выступают в том же самом сочетании, но зато отличаются друг от друга в более *частных* особенностях. С точки зрения общего типа, это следующие компоненты: а) то или иное языково-звуковое образование, в первую очередь *звучание* слова; б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения; в) то, о чем говорится в произведении, *предмет, изображенный* в нем или в его части; и, наконец, г) тот или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения» (Р. Ингарден).

1. Расскажите, как вы представляете себе «отдельные фазы произведения»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к конкретным текстам.
2. Как вы поняли то, из каких компонентов, по Р. Ингардену, состоят отмеченные вами фазы художественного произведения? Как вы думаете, в чем смысл такого рассмотрения художественного текста (см. также задания В-34, 35, 36)? Поразмышляйте на эту тему.

В-38. «...Звучания слов и языково-звуковые явления образуют некое довольно спаянное целое... Подобно звучанию слов, значения их также связываются друг с другом, образуя речевые обороты или предложения (точнее — смысл предложений). ...Предложения же, в свою очередь, не изолированы друг от друга, а более или менее тесно между собой связаны, образуя целое высшего порядка (например, «рассказ», «речь» и т. д.). ...Точно так же обстоит дело и с «представленными» в произведении «предметами». При всем их множестве и разнообразии они также связаны

друг с другом и складываются в более или менее спаянное целое, безусловно, благодаря тому, что обозначаются связанными друг с другом предложениями. Целое это мы называем *предметным слоем*, или *изображенным в произведении миром*» (Р. Ингарден).

1. Как вы поняли мысль ученого о том, за счет чего, по какому принципу в художественном тексте «связываются друг с другом» языково-звуковые явления, образуя «некое довольно спаянное целое»? Что в этом тексте дает возможность отдельным предложениям образовывать «целое высшего порядка»?
2. Как вы считаете, за счет чего, на какой основе предметы изображенного в произведении мира оказываются связанными друг с другом, «складываются в более или менее спаянное целое», образуют «предметный слой»? Проиллюстрируйте свое понимание этого вопроса конкретными примерами.

В-39. «Эта теория имеет вполне определенную ценность — она вскрывает сложную взаимосвязь формы и содержания в художественных произведениях, нацеливает на освоение разных уровней содержания и формы, сохраняя при этом представление о целостности художественного произведения, наконец, предусматривает проникновение в глубины художественного произведения.

Вот, например, какие слои обнаруживает Ингарден в эпических произведениях литературы: звуковой состав литературно-художественной речи, затем слова в их значении, затем предметность, то есть то, что обозначают слова и что предстает перед читателем как нечто живое (внешность персонажей, обстановка, действие и т.д.), наконец, образы как единство конкретно-чувственной, предметной формы и духовного содержания» (И.Ф. Волков о теории слоев Н. Гартмана и Р. Ингардена).

1. Как вы думаете, что такое «разные уровни содержания и формы»? Что такое целостность художественного произведения?
2. В чем, на ваш взгляд, смысл обнаружения тех слоев эпического произведения, о которых пишет И.Ф. Волков? Попробуйте самостоятельно обнаружить эти слои в романах Ф.М. Достоевского или И.С. Тургенева, рассказах А.П. Чехова или А.Т. Аверченко.

Объективно-исторические концепции сущности искусства

В-40. «...Художественно прекрасное выше природы. Ибо красота искусства является красотой, рожденной и возрожденной на почве духа; и насколько дух и произведение его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты» (Г.В.Ф. Гегель).

1. Как вы понимаете мысль Гегеля о том, что «красота искусства является рожденной и возрожденной на почве духа»?
2. Можете вы согласиться с тем, что «дух и произведение его выше природы и ее явлений»? Если да, то в чем и как отмеченная философом особенность проявляется? Проиллюстрируйте свое понимание мысли Гегеля конкретными примерами.

В-41. «Красота есть форма; она есть иллюзия абсолютной жизненности, удовлетворяющей самое себя и считающей, что она завершена и закончена в себе... Это только мнимая бесконечность... Красота есть скорее покрывало, скрывающее истину, нежели изображение последней» (Г.В.Ф. Гегель).

1. Расскажите о своем понимании определения «абсолютная жизненность» относительно художественного произведения. Как вы понимаете мысль Гегеля о том, что «красота есть иллюзия абсолютной жизненности»? Можете вы с этим согласиться? Аргументируйте свой ответ.
2. Что представляет собой истина, заключенная в художественном произведении? Можете вы согласиться с тем, что красота в искусстве «есть скорее покрывало, скрывающее истину, нежели изображение последней»? Проиллюстрируйте свое понимание, обратившись к произведениям разных видов искусства.

В-42. «...Необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворенности непосредственной действительности. Его задача и призвание должны состоять в том, чтобы в своей свободе дать внешнее воплощение явлению жизни и духовному одушевлению и сделать внешнее соразмерным своему понятию. Лишь теперь истинное начало впервые выделено из временного и конечного существования и не растворяется во множестве частных моментов. Одновременно оно приобретает внешнее явление, в котором выступает уже не скудность природы и прозы жизни, а достойное истины существование» (Гегель).

1. Как вы понимаете мысль философа о том, что «необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворенности непосредственной действительности»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться со справедливостью этого утверждения? Почему?
2. Как вы поняли, в чем, по Гегелю, состоят «задача и призвание» прекрасного в искусстве?
3. В чем, если судить по приведенному высказыванию Гегеля, заключается разница между реальностью и искусством, эту реальность отражающим?

В-43. «...Прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно.

...Прекрасное в объективной действительности совершенно удовлетворяет человека.

...Искусство рождается вовсе не из потребности человека восполнить недостатки прекрасного в действительности.

...Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства; создания искусства ниже прекрасного (точно так же, как ниже возвышенного, трагического, комического) в действительности и с эстетической точки зрения» (Н.Г. Чернышевский).

1. Как вы понимаете мысль Н.Г. Чернышевского о том, что «прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно» и «совершенно удовлетворяет человека»?
2. Можете вы согласиться с тем, что «искусство рождается вовсе не из потребности человека восполнить недостатки прекрасного в действительности»? Если да, то какими потребностями в жизни человека вызвано искусство?
3. Прокомментируйте мысль Н.Г. Чернышевского о том, что «создание искусства ниже прекрасного в действительности». Можете вы согласиться с его справедливостью? Обоснуйте свое мнение.
4. В чем, по вашим наблюдениям, Н.Г. Чернышевский расходится с Гегелем в понимании диалектики взаимоотношений искусства и реальной действительности? Чья позиция представляется более логичной, оправданной? Почему?

В-44. «Потребность, рождающая искусство в эстетическом смысле слова (изящные искусства), есть та же самая, которая очень ясно высказывается в портретной живописи. Портрет пишется не потому, чтобы черты живого человека не удовлетворяли нас, а для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке, когда его нет перед нашими глазами, и дать о нем некоторое понятие тем людям, которые не имели случая его видеть. Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности» (Н.Г. Чернышевский).

1. Прокомментируйте мысль Н.Г. Чернышевского о том, ради чего пишется портрет человека. Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Почему?
2. Расскажите, как вы поняли утверждение Н.Г. Чернышевского о том, из чего рождается «искусство в эстетическом смысле

слова»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким мнением? Аргументируйте свой ответ обращением к произведениям искусства слова.

Культурно-историческое литературоведение

В-45. «Принципиальная черта культурно-исторической школы — ее историзм, сознательно возведенный в ранг метода. В противоположность нормативным теориям XVII-XVIII вв., строившимся на вневременном противопоставлении «правильного», допустимого искусства и искусства «неправильного», «дикого», незрелого, культурно-историческая школа стала рассматривать художественное произведение как органическое запечатление «духа» народа в различные исторические моменты его жизни... Отсюда — принципиально оправдание и утверждение равноправия искусства любого народа, эпохи, стиля, а также переориентация литературоведения на изучение *закономерностей*, управляющих развитием культурно-исторического мира...» (Г.К. Косиков).

1. Какие «нормативные теории» XVII-XVIII вв., связанные с пониманием сущности искусства, вы знаете?
2. Как вы думаете, в чем позитивное начало взгляда на произведение искусства «как органическое запечатление «духа» народа в различные исторические моменты его жизни»?
3. Как вы представляете себе закономерности, управляющие «развитием культурно-исторического мира», т.е. искусством? Как вы думаете, к чему может привести и в конечном итоге приводит чрезмерное увлечение литературоведения изучением только таких закономерностей?

В-46. «...Вторая черта культурно-исторической школы — генетический подход к художественным произведениям, разыскание их «причин», стремление эмпирической «видимости» факта противопоставить стоящие за ним «невидимые», «первоначальные силы». Таковыми, по Тэну, являются «раса» (врожденный национальный «темперамент»), «среда» (природа, климат, социальные обстоятельства) и «момент» (достигнутый уровень культуры и традиция)» (Г.К. Косиков).

1. Как вы поняли, в чем заключается сущность «генетического подхода» к произведениям искусства, обоснованный сторонниками культурно-исторической школы, в частности, И. Тэном?
2. Каким образом произведение искусства зависит от тех «первоначальных сил», которые, по Тэну, определяют сущность

и характер художественного произведения? Какие принципиально важные факторы, на ваш взгляд, при этом не учитываются?

В-47. «Искусства появляются и исчезают одновременно с определенными течениями в области мысли и нравов, с которыми они связаны» (*И. Тэн*).

1. Расскажите, как вы представляете себе связь произведений искусства «с определенными течениями в области мысли и нравов». Приведите конкретные примеры из области литературы.
2. Как вы считаете, о каком понимании искусства вообще и литературы в частности свидетельствует высказанное И. Тэном утверждение? Можете вы согласиться с таким пониманием? Почему?

В-48. «...Великая поэма, хороший роман или мемуары выдающегося человека поучительнее кучи историков и историй... Среди документов, восстанавливающих перед нашими глазами чувства предыдущих поколений, литература, и особенно великая литература, занимает первое место» (*И. Тэн*).

1. Как вы думаете, в чем может состоять поучительность «великой поэмы» или «хорошего романа»? Приведите примеры таких произведений.
2. Расскажите о своем понимании мысли И. Тэна о том, что литература — это документ, восстанавливающий «перед нашими глазами чувства предыдущих поколений». Если согласиться с ученым, то как быть тогда с современной литературой? Поразмышляйте на эту тему.
3. О каком понимании искусства свидетельствует приведенное утверждение? Можете вы согласиться с таким пониманием или у вас есть что возразить ученому? Обоснуйте свое мнение.

В-49. «Прекрасен не Гомер, прекрасна гомеровская жизнь, прекрасны те фазисы человеческого существования, которые описаны Гомером» (*Э. Ренан*).

1. Расскажите, как вы поняли мысль французского филолога. В каком качестве выступает искусство в его формуле?
2. Как вы думаете, приведенное высказывание Э. Ренана демонстрирует достоинства или недостатки культурно-исторического взгляда на искусство, в частности, на литературу? Аргументируйте свое мнение.

В-50. «Белинский писал историю *художественной литературы*, его точка зрения была эстетическая, и здесь новая разработка

прибавила очень немного, а в тех исследованиях, на которые направились теперь историки, литература принималась уже в самом обширном смысле, не только художественная, но и всякая, и новая история становилась историей уже не столько литературы, сколько историей образования, общественной жизни и нравов, — главный интерес ее был культурный, а не художественный» (А.Н. Пыпин).

1. В чем заключается «эстетическая» точка зрения В.Г. Белинского на историю литературы?
2. Как вы думаете, что означает на практике понимание культурно-исторической школой литературы «в самом обширном смысле»? О каком понимании литературы этой школой свидетельствует то, что ее история становится «историей образования, общественной жизни и нравов»? В чем, по вашему мнению, положительное начало такого понимания и в чем его ущербность?

В-51. «История литературы является... историей бытовой и духовной жизни народа, только в более тесном круге произведений слова» (А.Н. Пыпин).

1. На чем, по вашему мнению, может быть основано утверждение, согласно которому история литературы — это история «бытовой и духовной жизни народа»? Можете вы согласиться с тем, что такое определение истории литературы носит исчерпывающий характер? Аргументируйте свое мнение.
2. Основываясь на современных научных представлениях, дайте свое определение истории литературы.

В-52. «Абсолютный художник так же немислим, как немислим абсолютный человек, существующий вне племенных и общественных отношений. Всякая литература — «национальна», т.е. носит в себе черты племени, общественных особенностей и идеалов... Без этого литература мертва и не внушает интереса».

«История литературы входит в целую историю общества, и по литературе мы имеем возможность следить за возрастанием общественного самосознания» (А.Н. Пыпин).

1. Расскажите, как вы понимаете сущность определения «абсолютный художник». Можете вы согласиться с тем, что такой художник «немислим»? Обоснуйте свой ответ.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение А.Н. Пыпина о том, что без национального начала, общественных особенностей и идеалов «литература мертва и не внушает интереса»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.

3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «по литературе мы имеем возможность следить за возрастанием общественного самосознания»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с подобным утверждением? Если да, проиллюстрируйте его справедливость обращением к истории русской или английской литературы XIX века.
4. Какое понимание литературы как искусства слова отстаивал А.Н. Пыпин (см. также задания В-50, 51)?

В-53. «Широкое распространение во второй половине XIX — начале XX века получило так называемое культурно-историческое направление в литературоведении. Оно ставило своей целью объективное, научное исследование литературы, аналогичное исследованиям своего предмета в области естественных наук, и пыталось достигнуть этого путем всестороннего изучения естественных и общественно-исторических условий, в которых создавались художественные произведения, рассматривая их при этом как прямое образное отражение этих условий...

В своих конкретных исследованиях литературы разных эпох представители этого направления сосредоточили свое внимание в основном на выяснении нравов данной эпохи, идеологических взглядов, типов общественного сознания и непосредственно окружающей писателя бытовой и культурной среды. Все это описывалось обстоятельно и ярко и составляет определенную научную ценность...» (*И.Ф. Волков*).

1. Как вы считаете, возможно ли «объективное, научное исследование литературы, аналогичное исследованиям своего предмета в области естественных наук»? Обоснуйте свое мнение.
2. Что, по вашему мнению, сообщает пониманию художественного текста всестороннее изучение «естественных и общественно-исторических условий», в которых он создавался, а также выяснение «нравов данной эпохи, идеологических взглядов, типов общественного сознания» и т.д.? В чем, на ваш взгляд, заключается «определенная научная ценность» таких исследований?
3. В чем, по вашему мнению, смысл и правомерность понимания художественного текста как прямого отражения всевозможных условий, в которых он создавался?

В-54. «Что же касается собственно литературы, то она рассматривается только как отражение или выражение духовной жизни общества, как образное воплощение общественного сознания и вообще духовной культуры своего времени. Или как материал для реконструкции типов духовной жизни той исторической эпохи, к которой относится художественное творчество.

Собственно художественная специфика искусства как своеобразной разновидности духовной творческой деятельности, особое значение его для своего времени и тем более для последующих времен не исследовались в этом направлении» (*И.Ф. Волков о культурно-историческом литературоведении*).

1. Что, по вашему мнению, может дать литература в понимании духовной жизни общества, его духовной культуры? Вы тоже считаете, что нельзя сводить значение художественного творчества только к тем аспектам, которые упоминает ученый? Обоснуйте свой ответ.
2. В чем, на ваш взгляд, заключается «собственно художественная специфика искусства»? В чем заключается «особое значение его для своего времени и... для последующих времен»?

Сравнительно-историческое литературоведение

В-55. «Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в емкости, применимости формулы: она сохранилась, как сохранялось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась по отношению к этому содержанию символом, обобщалась» (*А.Н. Веселовский*).

1. Расскажите, как вы поняли мысль А.Н. Веселовского об элементах «стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических формул» как естественного выражения «собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий». Какая, по вашему мнению, существует связь между этими элементами и психикой, бытовыми условиями «на первых порах человеческого общежития»?

2. Можно ли, по вашему мнению, распространить мысль А. Н. Веселовского об одномерности поэтического выражения, обусловленной одномерностью психики, и на более современные периоды в развитии литературы? Если да, то как такая зависимость выглядит в современных условиях?
3. Как вы думаете, о каких формулах и схемах, которые постепенно «расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий», говорит в данном случае ученый? Приведите примеры таких формул и схем.

В-56. «Предпосылка сравнительно-исторического литературоведения — единство социально-исторического развития человечества. В результате сходных общественных отношений у разных народов в развитии разных литератур в одну историческую эпоху могут наблюдаться историко-типологические аналогии. Предметом сравнительно-исторического изучения с этой точки зрения могут быть отдельные произведения, жанры, стили и направления, особенности творчества отдельных писателей. Так, в средние века у народов Востока и Запада черты сходства обнаруживает народный героический *эпос*; в период расцвета феодализма — рыцарская лирика провансальских *трубадуров*, немецких *миннезингеров*, ранняя классическая арабская поэзия, стихотворный рыцарский роман на Западе и «романтический эпос» в восточных литературах. В литературе буржуазного общества можно констатировать у разных европейских народов регулярную последовательность направлений международного характера: *Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, критический реализм и натурализм, символизм, модернизм* наряду с новыми формами реализма» (В.М. Жирмунский).

1. Расскажите, как вы поняли, в чем, по В.М. Жирмунскому, заключается сущность сравнительно-исторического взгляда на развитие литературы.
2. Как вы считаете, в чем смысл, какова конечная цель сравнительно-исторического изучения отдельных произведений, жанров, стилей и направлений, особенностей творчества отдельных писателей?
3. Какое представление о литературе и литературном процессе как разновидности художественного творчества формирует и отстаивает сравнительно-историческое литературоведение?

В-57. «Такой метод сравнения, предполагая возможность рассмотрения указанных явлений — независимо от их происхождения, географического распространения и хронологического приурочения — как равноценных со стадийальной точки

зрения, подразумевает единство и закономерность литературного развития, как и всего общественно-исторического процесса в целом.

Однако при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах различных народов вопрос о стадияльно-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью выключить эти последние вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров изолированного культурного (а следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между его отдельными участниками. Основной предпосылкой этих взаимодействий являются неравномерности, противоречия и отставания, характеризующие развитие классового общества» (В.М. Жирмунский).

1. Как вы понимаете смысл определения «стадияльно-типологические аналогии»? Приведите примеры таких аналогий.
2. Что вы понимаете под международным литературным взаимодействием? В чем, на ваш взгляд, заключается смысл изучения таких взаимодействий? Что такое изучение сообщает пониманию как литературного процесса в целом, так и отдельного художественного текста?

В-58. «Литература, как и прочие виды идеологии, возникает прежде всего на основе определенной социальной практики — как отражение общественной действительности и как орудие для ее перестройки. Поэтому самая возможность влияния со стороны обусловлена имманентной закономерностью развития данного общества и данной литературы как общественной идеологии, порожденной определенной исторической действительностью. Всякое влияние исторически закономерно и социально обусловлено: для того чтобы оно стало возможным, необходимо, чтобы аналогичные более или менее оформленные тенденции (идеи и настроения, темы и образы) уже наличествовали в данной стране, у идеологов данного общественного класса» (В.М. Жирмунский).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что литература возникает «на основе определенной социальной практики»? Можно ли, на ваш взгляд, понимать литературу «как отражение общественной действительности и как орудие для ее перестройки»? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы поняли мысль ученого о возможности «влияния со стороны» на развитие национальной литературы? Является ли

такое влияние обязательной закономерностью, особенностью развития любой национальной литературы? Аргументируйте свое мнение.

3. Как вы думаете, какова конечная цель изучения влияний на развитие национальной литературы «со стороны» и относительно литературного процесса в целом, и применительно к каждому отдельно взятому произведению?

В духе исторического материализма

В-59. «В литературном творчестве важны не только *эстетические*, но и *идеологические* принципы. Кое-кто пытается представить эту точку зрения в смешном виде: «Ага, инсценировка партийной программы!» Это, разумеется, просто вздорная передержка. Политика и поэзия не одно и то же; нельзя стирать грань между ними; рифмованные передовицы всегда неприятнее нерифмованных. Но именно если считать, что место поэта не на «вышке партии», а на более высоких позициях, он обязан смотреть *и* направо *и* налево, обязан зорким взором разглядеть не только старый, но и новый мир, открыть в царящей нужде не только беду сегодняшнего дня, но и надежду на завтрашний» (Ф. Меринг, 1893).

1. Расскажите, как вы представляете себе эстетические принципы литературного творчества.
2. Можете вы согласиться с тем, что идеологические принципы также важны в литературном творчестве, как и эстетические? Возможно ли осуществление художественного творчества вне каких бы то ни было идеологических принципов? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Если согласиться с Ф. Мерингом в том, что «политика и поэзия не одно и то же», то где в таком случае должна пролегать «грань между ними»? Расскажите, как вы поняли, в чем заключаются «более высокие позиции» поэта, которому не место на «вышке партии».

В-60. «Художественное произведение так же мало является «чудом особого рода... проявлением божьей благодати», как махровая роза или теленок о двух головах. Писатель спаян со своей социальной средой; при всем своем желании он не может ни оторваться, ни обособиться от окружающего мира, не может не претерпевать на себе, хотя и бессознательно и невольно, его влияния. Погружается ли он в прошлое или устремляется в будущее, ему не уйти за грани своей эпохи. Только из современности черпает писатель свои воззрения, своих персонажей, свой язык и свою литературную форму, и только потому, что поэт живет

в людском водовороте, испытывая общие космические и социальные явления, он может понять и воспроизвести человеческие страсти, овладеть воззрениями и языком современности и вылепить для себя литературную форму, в главных ее контурах данную повседневным общением людей и вещей между собой» (П. Лафарг, 1896).

1. Кто из известных вам писателей, поэтов, ученых понимал художественное произведение как «чудо особого рода», как «проявление божьей благодати»? Каким образом в соответствующих концепциях сущности искусства обосновывается тот взгляд на него, о котором упоминает П. Лафарг?
2. Прокомментируйте утверждение П. Лафарга о «спаянности» писателя «со своей социальной средой» и современностью. Можете вы согласиться с тем, что эта «спаянность» и погруженность в современную жизнь всегда так однозначны и последовательны, как об этом пишет П. Лафарг? Аргументируйте свой ответ.

В-61. «Мозг гениального художника не «треножник божий», как полагает Виктор Гюго, а магический тигель, в котором беспорядочно громоздятся факты, ощущения, мнения настоящего и воспоминания прошлого; тут эти разнородные элементы встречаются друг с другом, соединяются, сливаются и сочетаются, чтобы выйти наружу в виде единого произведения, облеченного в слова, краски, мрамор или звук. Родившееся из этого мозгового брожения произведение значительнее, чем элементы, вошедшие в его состав, подобно тому, как сплав обладает другими свойствами, нежели те металлы, которые входят в его состав» (П. Лафарг).

1. Как понимал П. Лафарг сущность и основы художественного процесса? Какова роль самого художника в этом процессе?
2. Как вы поняли мысль ученого о том, что художественное произведение «значительнее, чем элементы, вошедшие в его состав»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, то за счет чего возникает такая «значительность»?

В-62. «Требование эстетического совершенства неизменно влечет за собой и требование совершенства этического. Этическое несовершенство мешает эстетической гармонии и воспринимается как некрасивое, тогда как «добро» всегда воспринимается как прекрасное. Этические проблемы являются наряду со множеством других не только материалом, сюжетом для искусства, но и проблемами эстетическими. Искусство по-своему стремится к устранению этических несовершенств — такова, например, задача трагедии, в которой сочетаются наивысшие эстетические и этические требования. Искусство стремится

устранить этические недостатки, а также всякую иную дисгармонию, предвосхищая, возбуждая мысль и активность присутствующими ему способами и средствами художественного выражения. Эстетические и этические требования отчасти совпадают, но область первых несравненно выше. Следовательно, не все прекрасное — благо, тогда как всякое добро вместе с тем и прекрасно» (К. Либкнехт).

1. Как вы понимаете мысль К. Либкнехта о взаимосвязанности эстетического и этического совершенства? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. Расскажите о своем понимании мысли К. Либкнехта, согласно которой «этические проблемы являются... проблемами эстетическими». Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Можете вы согласиться с тем, что искусство ставит перед собой задачу «устранить этические недостатки»? Обоснуйте свой ответ.
4. Вы согласны с Либкнехтом в том, что «не все прекрасное — благо», а «всякое добро... прекрасно»? Для обоснования своего мнения обратитесь к конкретным художественным текстам.

В-63. «Не реальность изображения предметов (тел) и не цвет, свет, пространство являются темой искусства, а реальность психологии создающего и воспринимающего. Задача искусства — не изображать явления, а воздействовать на душевное состояние воспринимающего, по отношению к которому художник — творец, ваятель, воспитатель, вдохновитель. Его цель воздействовать не только на интеллект, но и поднять воспринимающего на более высокую ступень как интеллектуально, так и эстетически и морально, как в мышлении, так и в воображении и чувствованиях, то есть во всех проявлениях его существа, чтобы тем самым привести его в другое умственно-психическое состояние. Анализ действительности, передача закономерности внутреннего и внешнего миров, вообще любое воспроизведение любой формы и любого содержания не является для искусства... ни целью, ни важным объектом, а лишь одной из множества тем. Все это лишь средство для достижения цели, одно из многих средств общего психического воздействия на воспринимающего» (К. Либкнехт).

1. В чем, по К. Либкнехту, состоит задача искусства? Можете вы согласиться с таким ее определением? Почему?
2. Как вы думаете, в чем заключается конечная цель того, чтобы «поднять воспринимающего на более высокую ступень как интеллектуально, так и эстетически и морально»?

В-64. «...Искусство всякого данного народа определяется его психикой; его психика определяется его положением, а его положение обуславливается в последнем счете состоянием его производительных сил и его отношениями производства» (Г.В. Плеханов).

1. Чем, в конечном итоге, если следовать мысли Г.В. Плеханова, определяется искусство? Можете вы согласиться с таким пониманием того, чем определяется характер искусства? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы думаете, не упускает ли Г.В. Плеханов какого-то принципиально важного аспекта (аспектов) в вопросе о том, чем определяется «искусство всякого данного народа»? Если да, то какой (какие) именно?

В-65. «Идеал красоты, господствующий в данное время в данном обществе или в данном классе, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, создающих, между прочим, и расовые особенности, а частью — в исторических условиях возникновения и существования этого общества или этого класса. И именно поэтому он всегда бывает очень богат вполне определенным и вовсе не абсолютным, т.е. не безусловным содержанием. Кто поклоняется «чистой красоте», тот этим вовсе не делает себя независимым от тех биологических и общественно-исторических условий, которыми определился его эстетический вкус, а лишь более или менее сознательно закрывает глаза на эти условия. Так было, между прочим, с романтиками, вроде Теофиля Готье» (Г.В. Плеханов).

1. Прокомментируйте мысль Г.В. Плеханова о том, на чем основан, где «коренится» «идеал красоты, господствующий в данное время в данном обществе». Можете вы согласиться с таким пониманием того, на чем основан и с чем связан идеал красоты? Обоснуйте свое мнение.
2. Вы тоже считаете, что «идеал красоты» имеет как исторический («в данное время»), так и социальный («в данном обществе») характер, или придерживаетесь иной точки зрения? Аргументируйте свое мнение.
3. Как вы понимаете сущность определения «чистая красота»? Прокомментируйте мысль Г.В. Плеханова о «поклонниках» такой красоты. Насколько, по вашему мнению, справедливы его рассуждения?

В-66. «...Я держусь того взгляда, что общественное сознание определяется общественным бытием. Для человека, держащегося такого взгляда, ясно, что всякая данная «идеология» — стало быть, также и искусство и так называемая изящная литература — выра-

жает собой *стремления и настроения данного общества* или — если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, — *данного общественного класса*. Для человека, держащегося этого взгляда, ясно и то, что литературный критик, берущийся за оценку данного художественного произведения, должен прежде всего выяснить себе, какая именно сторона *общественного (или классового) сознания* выражается в этом произведении» (Г.В. Плеханов).

1. Расскажите о своем понимании мысли Г.В. Плеханова, согласно которой искусство (а значит, «и так называемая изящная литература») — это идеология, выражающая в обязательном порядке «стремления и настроения данного общества». Можете вы согласиться с универсальным, всеобъемлющим характером данного утверждения? Обоснуйте свой ответ.
2. О каком понимании сущности и задач искусства ученым-марксистом свидетельствуют приведенные размышления Г.В. Плеханова (см. также задания В-64, 65)? Как вы думаете, в чем заключается рациональное начало такого понимания и с чем, по вашему мнению, трудно согласиться?

Теория образной сущности художественного творчества

В-67. «В конечном счете творчество художника и заключается в том, чтобы увидеть *прекрасной* жизнь в том случае, когда она такова, какую должна быть по нашим понятиям, пользуясь выражением Чернышевского, или, наоборот, с наименьшей страстностью осудить явления жизни, этим понятиям противоречащие» (Г.А. Недошивин).

1. Прокомментируйте то, как исследователь определял сущность художественного творчества. Насколько такое понимание его сущности представляется вам справедливым? Почему?
2. Как вы думаете, каким содержанием необходимо наполнить определение «наши понятия», если речь идет о способности художника «увидеть прекрасной жизнь»? Проиллюстрируйте свое понимание этого определения, обратившись к литературным произведениям, современным Н.Г. Чернышевскому.

В-68. «Таким образом оказывается, что поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. Искусство отличается от науки только своим методом, то есть способом переживания, то есть психологически» (Л.С. Выготский).

1. Расскажите, как вы понимаете мысль ученого о том, что «поэзия или искусство есть особый способ мышления, который

в конце концов приводит к тому же, к чему приводит и научное познание»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, то к какому результату, по вашему мнению, приводит искусство как «особый способ мышления»?

2. Как вы понимаете мысль Л.С. Выготского о том, что искусство отличается от науки «способом переживания, то есть психологически»? Можно ли согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ.

В-69. «... Следует указать, что всякое художественное произведение с этой точки зрения может применяться в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям и апперцепировать¹ их, подобно тому, как образ в слове помогает апперцепировать новое значение. То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути» (Л.С. Выготский).

1. Расскажите, как вы поняли мысль о возможности применения всякого художественного произведения «в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям»? Насколько, по вашему мнению, справедливо такое понимание сущности искусства? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы поняли мысль Л.С. Выготского о «способности» художественного произведения «апперцепировать» новые явления или идеи? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
3. Насколько справедливо утверждение ученого о том, что произведения искусства дают нам возможность понять многие явления и идеи «окольным путем, путем иносказания»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям искусства.

В-70. «От предметов общественных наук предмет искусства отличается так, как общественный человек отличается от общества. Искусство не игнорирует того, что есть в жизни общественного человека особенного по сравнению с жизнью общества в целом, его закономерностями» (А.И. Буров).

1. Что является предметом общественных наук? Как вы поняли, в чем, по А.И. Бурову, заключается отличие предмета искусства «от предметов общественных наук»? Можете вы согласиться с таким пониманием этого отличия? Почему?

¹ Апперцепция (лат.) — зависимость восприятия от прошлого опыта, от запаса знаний и общего содержания духовной жизни, а также от психического состояния человека в момент восприятия; осознанное восприятие.

2. Расскажите о своем понимании мысли ученого об отношении искусства к «жизни общественного человека». Насколько справедливо, по вашему мнению, такое понимание? Обоснуйте свое мнение.

Теории символично-знаковой и структурно-лингвистической сущности искусства

В-71. «...Основной и самой общей деятельностью человека, отличающей человека от животного, с психологической стороны, является сигнификация, т. е. создание и употребление знаков» (*Л.С. Выготский*).

1. Расскажите о своем понимании мысли Л.С. Выготского. Покажите на конкретных примерах, как указанное психологическое отличие человека от животного проявляется в его поведении.
2. Раскройте мысль психолога применительно к художественному творчеству. Каким процессом в таком случае оно становится?

В-72. Один из основоположников семиотического (знакового) понимания искусства американский ученый Чарльз Пирс утверждал: «Всякая мысль есть знак». И еще: «Все, что представляет для нас хоть малейший интерес, вызывает в нас особую, пусть даже незначительную эмоцию. Эта эмоция является знаком и предикатом вещи».

Знак, по Ч. Пирсу, — «нечто заменяющее для кого-либо что-либо по некоторому свойству или способности... Знак заменяет нечто — свой объект».

1. Как вы понимаете мысль о том, что «всякая мысль есть знак» относительно художественного произведения? Можно ли с нею согласиться? Почему?
2. Что, на ваш взгляд, в первую очередь представляет интерес в художественном произведении (тексте), что «вызывает в нас особую, пусть даже незначительную эмоцию»? Как вы понимаете мысль ученого о том, что «эта эмоция является знаком и предикатом вещи»?
3. Если согласиться с Ч. Пирсом, то что, по вашему мнению, является знаком в художественном тексте и какой объект этот знак заменяет?

В-73. «Роль знака заключается в том, чтобы репрезентировать, замещать какую-либо вещь, выступая ее субститутом¹ для сознания» (*Э. Бенвенист*).

¹ Субститут (лат. substitutum — поставленное взамен) — заменитель.

1. Как происходит в художественном тексте репрезентация, замещение знаками вещей?
2. Какова роль сознания автора и читателя в процессе осознания замены вещей знаками?

В-74. «Понятие текста для семиотики очень важно. Оно не обязательно касается только языковых структур. *Всякая знаковая структура, передающая определенное, целостное значение, есть текст.* Картина, ритуал, определенное поведение — это тексты с семиотической точки зрения. Точное определение текста трудно во многих отношениях. Оно может меняться в зависимости от точки зрения исследователя, от того, по отношению к какому большому циклу рассматривается текст» (Мария Р. Майенова).

1. Прокомментируйте предлагаемое толкование понятия «текст». Можно ли с ним согласиться? Обоснуйте свое мнение.
2. В чем, на ваш взгляд, заключается своеобразие, специфика литературного текста, если согласиться с предлагаемым исследовательницей пониманием?
3. Можете вы согласиться с тем, что «точное определение текста трудно во многих отношениях», если иметь в виду литературный текст, в первую очередь?

В-75. «...Слова *художественный текст, повествование* понимаются в широком смысле слова и могут применяться не только к словесному искусству, но и искусству изобразительному... и др. видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (т.е. репрезентацией той или иной действительности, выступающей в качестве обозначаемого). (Таким образом, слово *художественный* понимается в значении английского *artistic*, а слово *текст* — как любая семантически организационная последовательность знаков...)» (Б.А. Успенский).

1. Каким образом, за счет чего в художественном (литературном) тексте происходит репрезентация «той или иной действительности»?
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким пониманием текста, как предлагает Б. Успенский? Обоснуйте свое мнение.

В-76. «Знак замещает не только реальные объекты, но и процессы, а также человеческие представления, идеи. Функция замещения составляет один из основных признаков знака. Один из основных, но не единственный. Знак обладает и другими свойствами, функциями» (М.Б. Храпченко).

1. Покажите на конкретных примерах, как в художественном тексте «знак замещает не только реальные объекты, но и процессы, а также человеческие представления, идеи».
2. Как вы считаете, какими еще функциями, кроме замещения, обладает знак применительно к художественному произведению?

В-77. Американский ученый Э. Кассирер считал (1945), что «искусство может быть определено как символический язык». Его соотечественница Сусанна Лангер добавляла (1953): «Искусство — это создание символических формул человеческого чувства...»

1. Расскажите о своем понимании определения «символический язык» относительно художественного творчества. Можете вы согласиться с таким определением сущности искусства, в частности, литературного творчества? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы понимаете мысль о том, что «искусство — это создание символических формул человеческого чувства»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким пониманием искусства? Если да, приведите примеры «символических формул» в эпосе, лирике, драме.

В-78. «...Символический язык, к которому принадлежат литературные произведения, по самой своей структуре является языком множественным, код которого составлен таким образом, что всякое слово (всякое произведение), им порожденное, обладает многочисленными смыслами» (*Ролан Барт*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «символический язык» литературного произведения «является языком множественным»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Какую особенность «множественного» языка художественной литературы подчеркивает Р. Барт, делая замечание о его «структуре»?
3. Можете вы согласиться с тем, что «всякое слово», т.е. «всякое произведение» художественной литературы, «обладает многочисленными смыслами»? Если да, то с чем такая «многочисленность» связана? Можно ли в таком случае вообще говорить об общепонятном, общепринятом смысле художественного произведения? Поразмышляйте на эту тему.

В-79. «...Формальная аналогия или соответствие логических структур — первая необходимость для отношений между символом и тем, что он должен означать. Символ и символизируемый объект должны иметь некую общую логическую форму». А в связи с музыкальным искусством она замечала: «Тональная струк-

тура, которую мы называем музыкой, несет в себе тесное логическое сходство с формами человеческого чувства... Музыка — тональная аналогия эмоциональной жизни» (С. Лангер).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы о соответствии «между символом и тем, что он должен означать»?
2. Можете вы согласиться с тем, что «тональная структура» музыки логически сходна «с формами человеческого чувства», что она является тональной аналогией «эмоциональной жизни»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.
3. Если согласиться с С. Лангер в том, что «музыка — тональная аналогия эмоциональной жизни» человека, то какой аналогией является литературное творчество и в чем заключается его «сходство с формами человеческого чувства»?

В-80. «...Произведение искусства можно рассматривать как текст, состоящий из символов, в которые каждый подставляет собственное содержание (в этом отношении *искусство аналогично гаданию, религиозной проповеди и так далее*)» (Б.А. Успенский).

1. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что произведение искусства — это «текст, состоящий из символов»? Если да, расскажите, как вы это понимаете?
2. Расскажите о своем понимании утверждения, согласно которому в символы, составляющие художественный текст (литературный, например) каждый читатель «подставляет собственное содержание». Можно ли согласиться с таким утверждением? Почему?
3. Насколько, по вашему мнению, справедливо видеть аналогии искусства в гадании, религиозной проповеди т. д.? Аргументируйте свой ответ.

В-81. «Всякий язык есть не только коммуникативная, но и моделирующая система, вернее, обе эти функции неразрывно связаны».

«Язык художественного текста *в своей сущности* является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию... Модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель общения» (Ю.М. Лотман).

1. Расскажите о своем понимании языка как «моделирующей системы».
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира»? Можете вы согласиться с тем, что

«модель мира», создаваемая языком художественного текста, имеет всеобщий характер, в отличие от глубоко индивидуальной «модели общения»? Аргументируйте свое мнение.

В-82. «Художественная модель мира, как представляют себе защитники глобальной семиотики, не только обособлена от действительности, но во многом и противопоставлена ей. В этом смысле использование понятий — модель и моделирование — сторонниками всеобщей семиотики является в значительной мере произвольным. Понятия эти могут быть отнесены лишь к модели конкретного общения. Но это как раз и не определяет сущности художественного произведения, которая, по их мнению, выявляется в сфере эстетических знаков» (*М.Б. Храпченко*).

1. Верно ли, что в рассуждениях «защитников глобальной семиотики» (см., например, задание В-81¹) «художественная модель мира... не только обособлена от действительности, но и во многом противопоставлена ей»?
2. Можете вы согласиться с тем, что понятия «модель и моделирование» можно отнести только «к модели конкретного общения», но никак не к художественному тексту? Аргументируйте свое мнение.

В-83. «В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX века...» (*Ю.М. Лотман*).

1. Какие элементы составляет текст художественного произведения? Расскажите о своем понимании сущности определения «абсолютный характер» элементов, составляющих художественный текст.
2. Как вы поняли мысль литературоведа о том, что при структурном анализе каждый из элементов, составляющих художественный текст, «теряет обособленный характер» и рассматривается как реализующийся «лишь в отношении к другим элементам и структурному целому всего текста»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к конкретным произведениям.

¹ См. также: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. — С. 22-26.

В-84. «Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, «голый человек»). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого... Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: «В какой ситуации?» Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании. В первом случае отсутствие одежды — общий признак, он ничего не говорит о своеобразии данного человека. Развязанный галстук на балу — большая степень наготы, чем отсутствие одежды в бане. Статуя Аполлона в музее не выглядит голой, но попробуйте повязать ей на шею галстук, и она поразит вас своим неприличием» (*Ю.М. Лотман*).

1. Расскажите, как вы поняли, в чем заключается принципиальное различие между описательной и структурной поэтикой.
2. Насколько показательными и убедительными представляются вам примеры с голым человеком и статуей Аполлона? Приведите аналогичные свои примеры, только не из области скульптуры (Аполлон), а из области литературного творчества.

В-85. У писателя Владимира Новикова есть такая пародия на анализ художественного текста Ю.М. Лотманом.

ОЦЕНКИ ПО ПОВЕДЕНИЮ

В многоуровневой иерархической структуре густого темного леса отчетливо выделяется оппозиция «Красная Шапочка — Серый Волк» с полной парадигмой противопоставлений (красное — серое, шапочка — хвост, хищность — вегетарианство, симпатичность — отвратительность). Здесь мы имеем дело не с одним текстом сказки, а по крайней мере с двумя поведенческими текстами, обусловленными различными социальными кодами и семиотическими нормами.

Поведение Красной Шапочки отличается высокой структурной сложностью и семантической плюралистичностью. По отношению к своей матушке она выступает как дочь, по отношению к бабушке — как внучка, а в аспекте связи с Серым Волком — как случайная знакомая. На протяжении сказки мы наблюдаем рост семиотичности, повышение социально-знаковой роли действий героини. Так, если поначалу она появляется как носитель корзины с пирожками, то, будучи съеденной Серым Волком, она предстает уже носителем высоких духовных идеалов (добавим, что ношение в быту шапочек красного цвета, по свидетельству ряда современников, воспринималось как знак известного вольномыслия).

Было бы крайне ошибочно осуждать Красную Шапочку за чрезмерную «разговорчивость», за ту «откровенность», с которой она передает Волку информацию о нахождении бабушки, о способе открывания двери. За всем этим стоит сознательная установка: Красная Шапочка пользуется контекстом непринужденной светской беседы для пропаганды среди серых волков новых, еще не ведомых им представлений и знаний.

Что же касается поведения Серого Волка, то оно характеризуется крайней бедностью регуляторов, фатальной предсказуемостью процессов. Оно актуализирует, по сути дела, одну — единственную стратегию — пищеварительную.

Анализ семиотической природы жестов и поступков, сложных отношений между текстом и внетекстовой реальностью дает основание определить поведение Красной Шапочки как хорошее, а поведение Серого Волка — как плохое».

1. Удалось ли, на ваш взгляд, автору пародии передать сущность предлагаемого Ю.М. Лотманом анализа художественного текста? Если да, расскажите, какова эта сущность, если судить по пародии В. Новикова?
2. Предполагает ли изучение художественного текста обращение к тем его аспектам, которые принципиально важны для Ю.М. Лотмана? Насколько целесообразно и плодотворно, по вашему мнению, может быть сегодня обращение к такому анализу художественного текста, как предлагал его Ю.М. Лотман?

В-86. «Разумно называть все эстетические индифферентные элементы «материалами», а способ, посредством которого эти элементы обретают эстетическую значимость, — «структурой». Предлагая эти термины, мы вовсе не преследуем цели всего лишь заново окрестить немолодую пару — содержание и форму. Речь идет о полной ломке прежних разграничительных линий. Понятием «материалы» обнимаются элементы, часть из которых прежде относилась к содержанию, а часть — к форме. Структура — понятие, охватывающее и содержание и форму в той мере, в какой и содержание и форма подчинены задачам эстетического характера. Тем самым произведение искусства рассматривается как целостная система знаков, подчиненная специфически эстетической задаче» (*Р. Веллек, О. Уоррен*).

1. Расскажите, как вы поняли мысль американских исследователей о том, что такое «материалы» и «структура» художественного текста. Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

2. В каких отношениях находятся «материалы» и «структура»? Как вы поняли мысль о том, что «структура — это понятие, охватывающее и содержание и форму»? Можете вы с этим согласиться? Аргументируйте свой ответ.
3. Что вы понимаете под «задачами эстетического характера» применительно к литературному тексту? Можете вы согласиться с тем, что этим задачам подчиняются и содержание и форма художественного произведения? Если да, проиллюстрируйте эту мысль конкретными примерами.

В-87. «Можно сказать, что поэтика — это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности.

...Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, — «литературность», или, иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается» (*Р. Якобсон*).

1. В чем, на ваш взгляд, заключается «лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений»?
2. Что представляет собой «система приемов», благодаря которым совершается «превращение речи в поэтический текст»?
3. Прокомментируйте то, как понимает поэтику Р. Якобсон. Как вы думаете, в чем достоинства такого понимания?

В-88. «Поэтика, занимающаяся рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка и изучающая доминантную в поэзии функцию, по определению является отправным пунктом в истолковании поэтических текстов, что, разумеется, не исключает возможности их исследования с фактической, психологической или психоаналитической, а также социологической стороны, однако специалисты по этим дисциплинам не должны забывать, что все функции произведения подчинены доминантной функции, а всякий исследователь должен исходить в первую очередь из того, что перед ним — *поэтическая ткань поэтического текста*» (*Р. Якобсон*).

1. Что представляет собой исследование художественного текста «с фактической, психологической или психоаналитической, а также социологической стороны»? В чем смысл анализа произведения с этих сторон?
2. Как вы поняли, в чем заключается «доминантная в поэзии функция»? Каков путь изучения этой функции?
3. Расскажите о своем понимании сущности определения «поэтическая ткань поэтического текста». Каковы основные признаки этой «ткани»?

В-89. «...В процессе своего развития поэтика, испытывая различные тяготения, порою сближается, а часто и сливается с какой-либо из смежных наук, но даже в тех случаях, когда она, казалось бы, находится на чужой территории, конечной целью всех вопросов, пусть даже сходных с проблематикой истории литературы, социологии и т. д., для нее всегда является освещение поэтической структуры. Отсюда тесная связь поэтики с лингвистикой, наукой, которая изучает законы главного материала поэзии — языка.

...Таким образом, сосредоточение внимания на художественном построении означает, как явствует из всего сказанного, не сужение проблематики и не ограничение ее вопросами формы, а установление единого угла зрения, находящего применение в решении различнейших проблем поэтического искусства» (*Я. Мукаржовский*).

1. С какими науками, по вашим наблюдениям, «порою сближается, а часто сливается» поэтика?
2. Расскажите, что вы понимаете под «поэтической структурой». Можете вы согласиться с тем, что «освещение поэтической структуры» является «конечной целью всех вопросов», связанных с анализом художественного текста? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «сосредоточение внимания на художественном построении» — это «не сужение проблематики и не ограничение ее вопросами формы, а установление единого угла зрения»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, то что представляет собой этот «единый угол зрения»?

В-90. «Поэтика разрушает... симметрию между интерпретацией и наукой в сфере литературоведческих исследований.

В отличие от интерпретации отдельных произведений, она стремится не к выяснению их смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обуславливают их появление. С другой стороны, в отличие от таких наук, как психология, социология и т. п., она ищет эти законы внутри самой литературы. Таким образом, поэтика воплощает одновременно и «абстрактный» подход к литературе, и подход «изнутри» (*Ц. Тодоров*).

1. Как вы думаете, что представляет собой симметрия между «интерпретацией и наукой в сфере литературоведческих исследований»? Как вы понимаете мысль о том, что поэтика разрушает такую симметрию? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы поняли то, в чем ученый видит отличие поэтики от «интерпретации отдельных произведений», а также от «таких

наук, как психология, социология и т.п.»? Расскажите о том, как вы поняли то, в чем заключается «абстрактный» подход к литературе и подход «изнутри». Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

В-91. «Объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе: ее интересуют свойства того особого типа высказываний, каким является литературный текст...» (Ц. Тодоров).

1. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой литературный текст представляет собой «особый тип высказывания». Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
2. Что вы понимаете под «свойствами» литературного текста как «особого типа высказывания»?
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе»? Разве такое вообще возможно? Аргументируйте свое мнение.

IV. СЛОВЕСНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Литература художественная

Г-1. «...Литература — словесное творчество, запечатленное, закрепленное в письме. ...Понятие словесности шире, чем понятие литературы. ...Конечно, не всякое слово — словесность: чтобы стать ею, оно должно быть художественным. Но, с другой стороны, и слово служебное, то, каким мы обмениваемся в нашем общежитии, слово полезное, практическое, — оно тоже имеет в себе элемент художественности. ...И все-таки из бесконечного количества слов, не отзвучавших во времени, а оставивших след в памяти человечества, необходимо, разумеется, выделить такие, которые являют собою словесность, литературу как искусство» (Ю. Айхенвальд).

1. Как вы понимаете мысль Ю. Айхенвальда о том, что «понятие словесности шире, чем понятие литературы»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свой ответ.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение ученого о том, что «слово служебное», «слово полезное, практическое... имеет в себе элемент художественности»? Если вы согласны с таким утверждением, проиллюстрируйте данное утверждение.
3. Как вы думаете, по каким признакам можно выделить слова, «которые являют собою словесность, литературу как искусство»?

Г-2. «Литература... один из основных видов искусства — искусство слова. Термином «Литература» обозначают также любые произведения человеческой мысли, закрепленные в письменном слове и обладающие общественным значением; различают Литературу техническую, научную, публицистическую, справочную, эпистолярную и др. Однако в обычном и более строгом смысле Литературой называют произведения художественной письменности» (В.В. Кожин).

1. Дает ли определение В.В. Кожина представление о том, что такое художественная литература?
2. В чем, на ваш взгляд, заключается принципиальное отличие художественной литературы от литературы технической, научной, публицистической и т.п.?
3. Дайте свое определение понятию «художественная литература» и напишите небольшое эссе на тему «Художественная литература — это...»

Г-3. «Художественность, сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для Художественности существен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла, того «артистизма», который является залогом воздействия произведения на читателя, зрителя, слушателя. ...С Художественностью соответственно связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры и пр. Другими словами, понятие «Художественность» подразумевает становление произведения в согласии с нормами и требованиями искусства как такового...» (И.Б. Роднянская).

1. Как проявляются в художественном тексте признаки «завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла»? Проиллюстрируйте свое понимание этого вопроса конкретными примерами.
2. Как вы понимаете значение определения «артистизм» применительно к художественному тексту? Приведите наиболее выразительные примеры такого артистизма.
3. Расскажите о своем понимании мысли, согласно которой с художественностью «связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры и пр.». Разве для научной или технической литературы не обязательны такие качества, как «органичность», «цельность», «чувство меры» и т.п.? Поразмышляйте на эту тему.

Г-4. «Под литературой иногда понимают все то, что написано. Однако большинство критиков считают такое определение слишком широким. ...Литература использует язык для создания таких произведений, которые являются самоценными. ...Рассказ может начинаться с заявления о его исторической подлинности, действие может быть перенесено в реальный город в легко узнаваемую историческую эпоху; и тем не менее он будет восприниматься читателем как нечто выдуманное. ...Короче говоря, литература всегда имеет своей целью заставить читателя поверить» (С. Барнет, М. Берман, У. Бурто).

1. Как вы считаете, правомерно ли понимать под литературой «все, что написано»? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы понимаете сущность определения «самоценность» относительно произведения? Можете вы согласиться с тем, что «самоценность» — это признак только художественной литературы? Аргументируйте свой ответ.
3. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, что «литература всегда имеет своей целью заставить читателя поверить»? Если да, то во что и с какой целью?

Г-5. «Кроме того, в литературе (в отличие от других словесных произведений) важное значение имеет звуковая организация и богатство подразумеваемых смыслов. Действительно, именно этот последний фактор обычно считается отличительным признаком поэзии. ...Для Аристотеля «поэзия» — это более или менее то же самое, что мы называем «художественной литературой». С этой точки зрения, художественное произведение — метрическое или нет — и есть поэзия в противоположность истории, служащей исключительно изложению голых фактов» (*С. Барнет, М. Берман, У. Бурто*).

1. Как вы считаете, какое значение имеет «звуковая организация» литературного произведения? Приведите наиболее выразительные, на ваш взгляд, примеры.
2. Что вы понимаете под «богатством подразумеваемых смыслов»? На чем в художественном произведении основывается возможность такого богатства? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
3. Какую роль может играть факт в общей структуре художественного произведения? Можете вы согласиться с тем, что литература, «в противоположность истории», не может служить «исключительно изложению голых фактов»? Аргументируйте и проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Г-6. «Художественная литература — общий термин для всякого вымышленного повествования; произведения, которые хотя и могут быть тесно связаны с жизнью или реальными людьми или событиями, но как таковые созданы авторской фантазией. Художественная литература противостоит факту, как нечто не реальное, но выдуманное с целью обмануть, развлечь или учить благодаря своему способу изображения реальности. Как было сказано (Аристотелем по поводу исторического стихотворного повествования), художественная литература может подойти к истине гораздо ближе, чем частный (и, возможно, уникальный) факт» (*Дж. Шипли*).

1. Каким образом произведения художественной литературы «тесно связаны с жизнью»? Как вы думаете, связь с реальной жизнью — это обязательное качество художественной литературы?
2. Какую роль в воссоздании реальной жизни в произведениях художественной литературы играет авторская фантазия? Известны ли вам произведения художественной литературы, в создании которых авторская фантазия не принимала участия? Если да, расскажите о них.
3. Можете вы согласиться с тем, что «художественная литература противостоит факту» и воспринимается поэтому «как нечто не реальное»? Аргументируйте свой ответ.
4. Как вы думаете, в чем своеобразие «способа изображения реальности» художественной литературой? Можете вы согласиться с тем, что благодаря этому способу «художественная литература может подойти к истине гораздо ближе, чем частный (и, возможно, уникальный) факт»? Если да, проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Г-7. «Художественная фантазия определяется по-разному: как способность создавать видимые образы, по отдельности или во взаимосвязи друг с другом; как способность создавать из этих образов идеальные комбинации, такие, как, с одной стороны, характеры и предметы, а с другой — химеры и воздушные замки; как сочувственное проникновение художника в характер или ситуацию; как способность создавать символы абстрактных вещей; как поэтический эквивалент мистическому озарению; как свойственное человеку Творчество, «власть придавать форму» (Дж. Шипли).

1. Какова роль художественной фантазии в создании литературного произведения?
2. Как вы считаете, что означает (применительно к литературному произведению) «способность создавать видимые образы», а также «способность создавать из этих образов идеальные комбинации» или «химеры и воздушные замки», «символы абстрактных вещей»? Расскажите о своем понимании фантазии как «эквивалента мистическому озарению».
3. Как вы думаете, какое из определений художественной фантазии наиболее близко литературному творчеству, а потому наиболее часто в связи с этим творчеством встречается?

Произведение

Г-8. «...Литературное произведение обладает двумя свойствами: 1) независимостью от случайных бытовых условий произведения и 2) закрепленной неизменностью текста. Литература есть

самоценная фиксированная речь. Самый характер этих признаков показывает, что твердой границы между речью практической и литературой нет» (Б.В. Томашевский).

1. Расскажите, как вы понимаете такое качество литературного произведения, как независимость «от случайных бытовых условий произнесения». Проиллюстрируйте свой рассказ примерами.
2. Как вы понимаете определение «самоценная фиксированная речь» применительно к художественной литературе?
3. Можете вы согласиться с тем, что «твердой границы между речью практической и литературой нет»? Если да, с чем, на ваш взгляд, связано отсутствие такой границы?

Г-9. «...В литературе мы можем наметить два обширных класса произведений. Первый класс, к которому принадлежат научные трактаты, публицистические произведения и т.д., обладает всегда явной, безусловной, объективной целью высказывания, лежащей вне чисто литературной деятельности человека. ...Эта область литературы именуется *прозой* в широком смысле этого слова. Но существует литература, не обладающая этой объективной, на поверхности лежащей, явной целью. Типичной чертой этой литературы является трактовка предметов вымышленных и условных. ...В то время как в прозаической литературе объект непосредственного интереса всегда лежит вне произведения, — в этой второй области интерес направлен на самое произведение. Эта область литературы именуется *поэзией* (в широком смысле). ...Интерес, пробуждаемый в нас поэзией, ...является эстетическим, или художественным. Поэтому поэзия именуется также *художественной литературой* в противоположность прозе — *нехудожественной литературе*» (Б.В. Томашевский).

1. Как вы понимаете мысль о том, что художественная литература не обладает «объективной, на поверхности лежащей, явной целью»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему? Если согласиться с тем, что у произведений художественной литературы отсутствует «явная» цель, то что представляет собой «неявная» цель такой литературы?
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой в художественной литературе «интерес направлен на само произведение». Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
3. Как вы считаете, что означает эстетический, или художественный, интерес относительно литературного произведения?

Г-10. «Понятия — художественная речь и художественное произведение — не вполне совпадают. Художественная речь может быть и вне литературы, — с другой стороны, можно вообразить произведение со «стертым», неосязаемым языком.

Однако, поскольку художественная речь преимущественно присутствует в художественном произведении, постольку не безразлично при анализе художественной литературы учитывать свойства художественной речи» (*Б.В. Томашевский*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «понятия — художественная речь и художественное произведение — не вполне совпадают»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
2. В каких, по вашим наблюдениям, случаях художественная речь встречается «вне литературы»? Приведите конкретные примеры. Каким вы представляете себе произведение «со «стертым», неосязаемым языком»? Если вы встречали такие, расскажите о них подробнее.
3. Какими свойствами обладает (должна обладать) художественная речь? Как вы считаете, что означает «учитывать свойства художественной речи» при анализе литературного произведения?

Г-11. «...Произведение, принадлежащее к художественной литературе, с признаками мастерства — в отличие от других произведений письменности. Как организованная целостность, языковое сочинение, литературное произведение — форма контакта между писателем и читателем, результат индивидуального творчества, но обусловленный общественно и обладающий соответствующим воздействием, следовательно, подлежащий оценке в зависимости от эстетической функции, идеологической интерпретации, столкновения его языка с внелитературной действительностью и т. п. У нас нет еще удовлетворительной теоретической дефиниции литературного произведения, которая учитывала бы все аспекты проблемы и требования науки... В структуре произведения, в окаймлении каждой плоскости и их сечений компоненты взаимоопределяются, подчеркивают свои признаки, объединяясь в большем целом, и создают различные целостности высшего ряда...» (*Ст. Сиротвинский о литературном произведении*).

1. Как вы считаете, что такое «признаки мастерства» как отличительная черта литературного произведения? Проиллюстрируйте конкретными примерами свое понимание сущности этого определения.

2. Как вы понимаете утверждение ученого о том, что литературное произведение — «результат индивидуального творчества, но обусловленный общественно»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Почему?
3. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, согласно которому оценка литературного произведения находится «в зависимости от эстетической функции, идеологической интерпретации, столкновения его языка с внелитературной действительностью»? Аргументируйте свой ответ.
4. Можете вы согласиться с тем, что в современной науке о литературе «нет еще удовлетворительной теоретической дефиниции литературного произведения»? Если вы не согласны с таким утверждением, приведите определение, которое вас вполне удовлетворяет. Если вы согласны с мнением С. Сиротвиньского, попытайтесь самостоятельно ответить на вопрос о причинах отсутствия такой дефиниции.

Г-12. «Литературное произведение как целостность — зафиксированный в *тексте* продукт словесно-художественного творчества, форма существования *литературы* как искусства слова. В Литературном произведении своеобразно реализуется всеобщий принцип искусства: отражение бесконечного и незавершенного мира человеческой жизнедеятельности в конечном и завершенном «эстетическом организме» художественного произведения» (М.М. Гиршман).

1. Расскажите, как вы поняли сущность «всеобщего принципа искусства». Как этот принцип реализуется в музыке, живописи, хореографии?
2. В чем, на ваш взгляд, заключается своеобразие реализации всеобщего принципа искусства в литературном произведении? Проиллюстрируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.

Г-13. «Органическая целостность Литературного произведения — это всегда личностная целостность, в каждом моменте своем обнаруживающая присутствие в творении творца, присутствие создающего завершенный художественный мир автора. Однако эта субъективная организация Литературного произведения несводима к писательской субъективности. Никто не воспримет, например, фразу в начале гоголевской повести: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!» как простое сообщение о реальном факте и реальном человеке; но эту фразу нельзя воспринять и как простое обращение одного реального человека — Н. В. Гоголя — к другому человеку — сегодняшнему или завтрашнему

читателю его повести. Вместе с образом героя здесь начинают создаваться качественно отличные от него образы того, кто рассказывает об этом герое, и того, к кому этот рассказ обращен» (М.М. Гиршман).

1. Что такое «личностная целостность» литературного произведения? Каким образом эта целостность обнаруживает себя «в каждом моменте» художественного текста?
2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что «субъективная организация литературного произведения несводима к писательской организации»? Служит ли доказательством верности этой мысли пример с повестью Н.В. Гоголя? Обоснуйте свой ответ. Приведите собственные примеры такой «несводимости».
3. Можете вы согласиться с тем, что фразу из гоголевской повести нельзя воспринимать «как простое сообщение о реальном факте и реальном человеке», а также «как простое обращение одного реального человека... к другому человеку»? Если да, то как необходимо воспринимать приведенную фразу и каким образом это характеризует литературное произведение как явление искусства?

Г-14. «Художественный мир Литературного произведения включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объект высказывания, и — в определенном смысле — адресата высказывания, «читателя», как одного из неявных, но неизменных компонентов Литературного произведения. При этом в зависимости от различного характера «встречи», точек пересечения субъекта и адресата высказывания по-разному конкретизируются и сюжет, и герои Литературного произведения, и вообще предмет эстетического изображения» (М.М. Гиршман).

1. Что вы понимаете под объектом и субъектом высказывания литературного произведения? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой «художественный мир литературного произведения включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объект высказывания». Можете вы согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свой ответ и проиллюстрируйте его конкретными примерами.
3. Как вы понимаете мысль М.М. Гиршмана о том, что читатель — это один из неявных, но неизменных компонентов литературного произведения? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свое мнение.

Г-15. «В самом деле, художественное произведение всегда двойственно, и в этой двойственности — коренится необходи-

мость двойного подхода к произведению... Художественное произведение есть нечто само в себе, как организованное единство его изобразительных средств; в частности, оно есть организованное единство цветов, линий, точек и вообще геометрических форм... Но кроме того, произведение имеет некоторый *смысл*, организованное единство всех средств служит выражению этого смысла. Произведение нечто *изображает*. То, что оно изображает, предмет его, не тождествен с произведением как таковым и ничуть не похож на организованную совокупность изображающих его средств. Он вне этих средств, хотя и дается сознанию ими» (П.А. Флоренский).

1. Расскажите о своем понимании мысли П.А. Флоренского, согласно которой художественное произведение — это «организованное единство цветов, линий, точек и вообще геометрических форм». Как выглядит такое «организованное единство» применительно к произведению художественной литературы? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы поняли мысль философа о диалектике взаимоотношений произведения и того, что оно изображает? Можете вы согласиться с тем, что сам предмет изображения «ничуть не похож на организованную совокупность изображающих его средств»? Если да, то можно ли распространить данное утверждение на литературное произведение? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным примерам.
3. Как вы думаете, необходимость какого «двойного подхода к произведению», обусловленного двойственностью его самого, имел в виду П.А. Флоренский?

Г-16. «Таким образом, изображение само должно иметь *свое* единство и, показывая нам организм действительности, должно само быть организмом. Итак, ...во-первых, целое и, во-вторых — опять целое. Но эти во-первых и во-вторых относятся к разным, ничуть не сравнимым между собою областям бытия: между быком под деревом и холстом П. Поттера под названием «Молодой бык» нет *ничего* общего, ничуть не менее, чем [между] Керн и листком бумаги с «Я помню чудное мгновенье». Однако и то и другое единство, относясь к существенно разным областям и приводя к цельности области вполне разнородные, тем не менее все-таки связаны между собою в таинственный узел, называемый художественным произведением. ...Оба единства суть антиномически сопряженные полюсы произведения, друг от друга неотделимые, как и несводимые друг на друга. Формула Совершенного Символа — «неслиянно и нераздельно» — рас-

пространяется и на всякий относительный символ — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и искусства» (П.А. Флоренский).

1. Как вы понимаете мысль философа о том, что «между быком под деревом и холстом», а также между «Керн и листком бумаги с «Я помню чудное мгновение» нет ничего общего? Если это так, то каким образом данные явления «связаны между собою в таинственный узел, называемый художественным произведением»?
2. Как вы поняли сущность «Формулы Совершенного Символа», которая, по П.А. Флоренскому, распространяется «на всякое художественное произведение»? Можете вы согласиться с тем, что «вне этой формулы нет и искусства»? Проиллюстрируйте свое мнение конкретными примерами литературных произведений.

Г-17. «Совершенно ясно, что *отдельного* произведения в литературе не существует, что отдельное произведение входит в систему литературы, соотносится с нею по жанру и стилю (дифференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается.

Это влечет за собой перемещение функций и внутри данного произведения, доминантой оказывается в данной эпохе то, что ранее было фактором подчиненным» (Ю.Н. Тынянов).

1. Как вы понимаете мысль Ю.Н. Тынянова о том, что «отдельного произведения в литературе не существует», а каждое отдельное произведение «входит в систему литературы, соотносится с нею по жанру и стилю»? Проиллюстрируйте свое понимание этой мысли.
2. Как вы представляете себе «произведение, вырванное из контекста данной литературной системы»? Попробуйте смоделировать такую ситуацию. Можете вы согласиться с тем, что в таком случае произведение «обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается»? Аргументируйте свое мнение.

Текст

Г-18. «Организации художественного литературного Текста присуща особая сложность и полифункциональность, в нем активно используются те аспекты и ярусы структуры..., которые

в других видах речевой коммуникации остаются ненагруженными, иррелевантными, а в результате *структура* художественного Текста приобретает многослойность со специфическими иерархическими соотношениями между слоями» (С.И. Гиндин).

1. Как вы думаете, какие «аспекты и ярусы структуры», ненагруженные в других видах речевой деятельности, используются в художественном литературном тексте?
2. Какие слои художественного текста вы знаете? Можете вы согласиться с тем, что отношения между этими слоями выстроены иерархически? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.

Г-19. «Единство Текста конституируется прежде всего автором Текста. Границы Текста могут при этом задаваться как изменением коммуникативной ситуации, так и внутритекстовыми элементами (заглавия, особые формулы начала и конца Текста и т. п.). Введение в Текст промежуточных пограничных знаков (красные строки, внутренние заголовки, нумерация глав) позволяет получать различные коммуникативно-экспрессивные эффекты, в зависимости от соотношения выделяемых этими знаками сегментов Текста с частями его внутренней смысловой структуры» (С.И. Гиндин).

1. Расскажите, как вы понимаете мысль, согласно которой «границы текста могут задаваться изменением коммуникативной ситуации». Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, приведите примеры, подтверждающие его справедливость.
2. Как вы понимаете утверждение ученого о том, что границы текста могут задаваться «внутритекстовыми элементами»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким утверждением? Если да, приведите конкретные примеры.
3. Что такое «коммуникативно-экспрессивные эффекты» художественного текста? Приведите конкретные примеры. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение о том, что даже простое «введение в текст промежуточных пограничных знаков... позволяет получать различные коммуникативно-экспрессивные эффекты»? Аргументируйте свое мнение примерами, обратившись к произведениям Л. Толстого или А. Чехова, Ф. Сологуба или А. Аверченко.

Г-20. «Термин «текст» широко используется и в литературоведении. Это — собственно речевая грань литературного произведения, выделяемая в нем наряду с предметно-образным аспектом (мир произведения) и идейно-смысловой сферой (художественное содержание)» (В.Е. Хализев).

1. Расскажите о своем понимании того, что такое предметно-образный и идейно-смысловой аспекты литературного произведения. Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы поняли мысль В.Е. Хализева о том, что такое текст литературного произведения? Можете вы согласиться с такой трактовкой этого термина? Обоснуйте свой ответ. В каких отношениях с предметно-образной и идейно-смысловой сферами художественного произведения находится текст? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Г-21. «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» (*Ю.М. Лотман*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что текст и художественное произведение — это не одно и то же? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Если согласиться с тем, что «текст — один из компонентов художественного произведения», то какие еще компоненты его, кроме текста, можно выделить?
3. Как вы поняли, чем принципиально отличается художественное произведение от текста? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

Г-22. «Два полюса текста. Каждый текст предполагает общепонятную (т. е. условную в пределах данного коллектива) систему знаков, «язык» (хотя бы язык искусства). Если за текстом не стоит «язык», то это уже не текст, а естественно-натуральное (не знаковое) явление, например, комплекс естественных криков и стонов, лишенных языковой (знаковой) повторяемости. ...Итак, за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Это в какой-то мере выходит за пределы лингвистики и филологии.

Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов (в речевом общении данной области)» (М.М. Бахтин).

1. Как вы поняли мысль ученого о том, что «каждый текст предполагает общепонятную... систему знаков, «язык»? Можно ли, на ваш взгляд, применительно к художественной литературе представить себе такой текст, за которым «не стоит «язык» в том понимании, как об этом говорит М.М. Бахтин? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Можете вы согласиться с тем, что «индивидуальность», «единственность», «неповторимость» — это то, в чем заключается смысл и замысел художественного текста, то, «ради чего он создан»? Обоснуйте свое мнение.
3. Прокомментируйте размышления М.М. Бахтина о «двух полюсах». Как вы думаете, дают ли эти размышления нечто новое в понимании специфики художественного текста? Если да, то в чем это новое вы для себя отметили?

Г-23. «Для меня текст безграничен. Это абсолютная тональность. «Нет ничего вне текста»¹. Это означает, что текст — не просто речевой акт. Допустим, что стол для меня — текст. То, как я воспринимаю этот стол — долингвистическое восприятие, — уже само по себе для меня текст» (Жак Деррида).

1. Прокомментируйте, как понимается текст в философии постструктурализма.
2. Каким образом в таком случае выделяется, понимается текст литературного произведения? Есть ли при таком понимании текста основания для выделения художественного литературного текста как цельной самоценности? Поразмышляйте на эту тему.

Г-24. «В противовес *произведению* (традиционному понятию, которое издавна и по сей день мыслится, так сказать, по-ньютоновски) возникает потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига и преобразования прежних категорий. Таким объектом является *Текст*.

...Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — поле методологических операций... Текст... по природе своей должен *сквозь что-то* двигаться — например, *сквозь ряд произведений*» (Ролан Барт).

1. Расскажите, что такое «произведение» как понятие с традиционной точки зрения. Чем принципиально отличается традиционное толкование этого понятия от того, что предлагает Р. Барт?

¹ Слова самого Ж. Деррида.

2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «текст — это поле методологических операций», а также о том, что он «по природе своей должен сквозь что-то двигаться»? На какой уровень понимания литературного произведения и творчества в целом нацеливает такое определение текста?

Г-25. «...Текст *всецело* символичен; *произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы*, — это и есть текст.

...Произведение не противоречит ни одной философии монизма... Текст же, в противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами... «Легион имя мое, потому что нас много» (Р. Барт).

1. Можете вы согласиться с тем, что «текст *всецело* символичен» (если иметь в виду литературное произведение)? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы поняли мысль ученого о том, что текст — это «*понятое, воспринятое и принятое во всей своей полноте*» произведение? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, то есть ли вообще различия между текстом и произведением? Аргументируйте свой ответ.
3. Расскажите о своем понимании мысли, согласно которой «*произведение не противоречит ни одной философии монизма*», а текст, «*в противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами...*» Логично ли такое противопоставление? Что дает оно пониманию таких категорий, как «*произведение*» и «*текст*»?

Г-26. «...Произведение отсылает к образу естественно разрастающегося, «развивающегося» *организма*... Метафора же текста — *сеть*... В тексте, следовательно, не требуется «уважать» никакую органическую цельность; его можно *дробить*... можно читать, не принимая в расчет волю его отца; при восстановлении в правах интертекста парадоксальным образом отменяется право наследования» (Р. Барт).

1. Прокомментируйте образные определения произведения как «развивающегося» организма» и текста как сети. Насколько убедительны и логичны такие образные определения?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что в тексте «не требуется «уважать» никакую органическую целостность» и т. д.? Как проявляется эта особенность, к примеру, в современных постмодернистских произведениях литературы? Приведите наиболее выразительные, наглядные, по вашему мнению, примеры.

3. Что такое «интертекст»? Как вы поняли мысль Р. Барта об отмене «права наследования» в связи с интертекстом? Проиллюстрируйте свое понимание примерами из произведений постмодернистской литературы.

Г-27. «...Писатель, работая над произведением, создает текст и оставляет его потомкам. Однако текст никогда не бывает таким, чтобы переживание и осмысление его было чем-то только вторичным, чем-то только прилагаемым к нему как предметной данности. Уже для самого создателя текст — это опыт запечатления существеннейшего ядра своего переживания и осмысления жизни; такое запечатление всегда протекает в борьбе с материальностью вещи, в стремлении до конца покорить вещественность смыслу и достигнуть однозначности выражения всего своего, задуманного (внутри себя это задуманное может быть любой степени сложности, многозначности)» (А.В. Михайлов).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что созданный писателем «текст никогда не бывает таким, чтобы переживание и осмысление его было чем-то только вторичным, чем-то только прилагаемым к нему как предметной данности»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Обоснуйте свой ответ.
2. Насколько справедливо, на ваш взгляд, понимание художественного текста как опыта «запечатления существеннейшего ядра своего переживания и осмысления жизни»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.
3. Как вы поняли мысль ученого о том, что запечатление своего существеннейшего опыта «всегда протекает в борьбе с материальностью вещи», а также «в стремлении до конца покорить вещественность смыслу»? Можете вы согласиться с тем, что такая «борьба» и такое «стремление» действительно имеют место? Аргументируйте свое мнение.

Г-28. «Однако смысл произведения получается широким, многослойным до такой степени, что это как бы (в миллионный раз!) «не предвидено» автором. Но благодаря этому произведение получает возможность осуществлять положенную ему роль в истории, и благодаря этому существование произведения превращается в известном отношении в непрерывный настойчивый поиск того существеннейшего ядра переживания и осмысления, которое было заложено в него автором, которое, очевидно, регулирует всякое новое обращение к произведению (определяет со стороны произведения логику разворачивания его смыслов в истории) и которое, однако, таится в произведении как не разгаданная до конца тайна его смысла» (А.В. Михайлов).

1. Как вы думаете, с чем связано, чем обусловлено то, что смысл произведения «получается широким и многослойным»? Как вы понимаете мысль ученого о том, что эти «широта» и «многослойность» как бы не предвидены самим автором, т.е. возникают едва ли не помимо его воли? Если вы согласны с таким утверждением, то по каким причинам, за счет чего это происходит?
2. Как вы понимаете мысль А.В. Михайлова о том, что «существование произведения» — это «в известном отношении непрерывный настойчивый поиск того существеннейшего ядра переживания и осмысления, которое было заложено в него автором»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свое мнение.

Г-29. «Материальные контуры художественного произведения никак не совпадают с его смыслом, не служат и видимой границей его осмыслений. Текст с его предметностью — это ориентир в историческом разворачивании смысла произведения. Феномен «неподвластности» произведения своему создателю свидетельствует о встрече в нем сил истории, пользующихся им как своим органом. Произведение — организация и выявление такой встречи» (А.В. Михайлов).

1. Что такое «материальные контуры» художественного произведения? Как вы понимаете мысль А. В. Михайлова о том, что эти контуры «никак не совпадают с его смыслом, не служат и видимой границей его осмыслений»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Почему?
2. Что вы понимаете под «предметностью» текста? Расскажите, как вы поняли утверждение ученого, согласно которому предметность текста — «это ориентир в историческом разворачивании смысла произведения». Проиллюстрируйте свое понимание примерами.
3. Можете вы согласиться с тем, что в бытовании художественного произведения в обществе и в истории присутствует феномен его «неподвластности» своему создателю? Если да, то чем обусловлено наличие такого феномена?

Поэзия и проза

Г-30. «Есть внешнее, формальное, различие между поэзией и прозой, и есть между ними различие внутреннее, по существу. Первое состоит в том, что прозе противопоставляются стихи; последнее — в том, что прозе, как мышлению и изложению рассудочному, противопоставляется поэзия, как мышление и изложение образное, рассчитанное не столько на ум и логику, сколько на чувство и воображение» (Ю. Айхенвальд).

1. Можете вы согласиться с тем, как ученый определяет «внешнее, формальное, различие между поэзией и прозой»?
2. Расскажите, как вы поняли, по Ю. Айхенвальду, сущность внутреннего, «по существу», различия между поэзией и прозой. Можно ли согласиться с таким пониманием? Разве не может быть в прозе образного мышления и изложения, а поэзия рассчитанной «не столько на ум и логику, сколько на чувство и воображение»? Поразмышляйте на эту тему.

Г-31. «Проза в современном значении слова возникает в русской литературе с Пушкина. Она соединяет одновременно представление об искусстве высоком и о не-поэзии. За этим словом стоит эстетика «жизни действительной» с ее убеждением, что источник поэзии — реальность. Таким образом, *эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры*. Проза — явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху хронологически более зрелого эстетического сознания» (Ю.М. Лотман).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что проза включает в себя «представление об искусстве высоком»? Разве поэзия не связана с таким представлением? Поразмышляйте на эту тему.
2. Расскажите о своем понимании утверждения, согласно которому проза — это «эстетика «жизни действительной», а «источник поэзии — реальность». В чем тогда разница между прозой и поэзией?
3. Как вы понимаете мысль Ю.М. Лотмана о том, что «эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры»? Как вы думаете, чем можно объяснить такую особенность?

Г-32. «Именно потому, что проза эстетически вторична по отношению к поэзии и воспринимается на ее фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического художественного повествования с разговорной речью, не боясь, что читатель утратит чувство того, что имеет дело не с действительностью, а с ее воссозданием. Таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, а ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + «минус-приемы» поэтически условной речи. И снова приходится заметить, что в данном случае прозаическое литературное произведение не равно тексту: текст — лишь одна из образующих сложной художественной структуры» (Ю.М. Лотман).

1. За счет чего, посредством каких приемов писатель может «сближать стиль прозаического художественного повествования с разговорной речью»? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «проза эстетически сложнее поэзии, а ее простота вторична»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему? Что представляют собой приемы «поэтически условной речи»? Расшифруйте формулу художественной прозы, которую дает Ю.М. Лотман.
3. Расскажите о своем понимании мысли Ю.М. Лотмана, согласно которой «прозаическое литературное произведение не равно тексту»? Можете вы согласиться с этим? Обоснуйте свой ответ. Как вы считаете, а в поэзии литературное произведение тоже не равно тексту или там эти отношения выстраиваются иначе? Поразмышляйте на эту тему.

Г-33. «Исследовательский путь от поэзии к прозе как более сложной структуре повторяет историческое движение реального литературного процесса, который дает нам сначала поэтическую структуру, заполняющую собой весь объем понятия «словесное искусство» и контрастно соотнесенную (по принципу выделения) с фоном, куда входят разговорная и все виды письменной нехудожественной (с точки зрения человека той поры) речи.

Следующим этапом является вытеснение поэзии прозой. Проза стремится стать синонимом понятия литературы и проецируется на два фона: поэзию предшествующего периода — по принципу контраста — и «обычную» нехудожественную речь в качестве предела, к которому стремится (не сливаясь с ней) структура литературного произведения».

В дальнейшем поэзия и проза выступают как две самостоятельные, но соотнесенные системы» (Ю.М. Лотман).

1. Как вы считаете, какой период (периоды) развития литературы имеет в виду ученый, говоря о том, что поэзия заполняет «собой весь объем понятия «словесное искусство»?
2. В какой из моментов (периодов) литературного развития можно, на ваш взгляд, говорить о вытеснении поэзии прозой? С чем такой процесс, по вашим наблюдениям, связан?
3. Как вы считаете, как признаки поэзии и прозы позволяют говорить о них как о двух самостоятельных системах? По каким признакам поэзия и проза могут быть соотнесены?

Г-34. «...В целом, как бы критики ни характеризовали сам процесс их создания и какое бы значение они ни вкладывали в слово «стихотворение» в противоположность прозе, начиная

с движения романтиков стало общепризнанно, что общее значение стихотворения неизбежно эмоциональное; в целом выражение чувств сегодня считается сущностным признаком поэзии в плане ее воздействия на читателя. Но поразительное развитие современной теории поэтических смыслов привело к разграничению чисто познавательной направленности прозы и поэзии. В целом... поэзия не дает информацию или практические рекомендации, она являет смысл, ценность которого может состоять как раз в его неинформативности, в его отрешенности от практических нужд» (Дж. Шипли).

1. Можете вы согласиться с тем, что «значение стихотворения неизбежно эмоциональное»? Разве прозаические жанры не могут иметь такого значения? Аргументируйте свое мнение. Прокомментируйте мысль ученого о том, что «выражение чувств сегодня считается сущностным признаком поэзии в плане ее воздействия на читателя»? Насколько, по вашему мнению, справедливо такое определение сущностного признака именно поэзии?
2. Как вы поняли мысль ученого о разграничении прозы и поэзии по характеру их «чисто познавательной направленности»? Можете вы согласиться с тем, что «поэзия не дает информацию или практические рекомендации»? Если да, то как принципиально отличается от нее проза в плане такой информации и практических рекомендаций?
3. Прокомментируйте размышление исследователя о смысле поэзии, «ценность которого может состоять как раз в его неинформативности, в его отрешенности от практических нужд». Если согласиться с таким мнением, то не получается ли, что ценность прозы заключается в ее «информативности» и обращенности к «практическим нуждам»? Поразмышляйте на эту тему.

Г-35. «Исключительность поэтической речи, таким образом, заключается в радикальном отказе от практических и концептуальных идеалов прозы и, возможно, от всей ее социальной ориентированности. ...Что касается звуковой структуры, которая в высшей степени организована, то она сама по себе в состоянии управлять смыслами так, чтобы общий эффект не становился концептуальным и прозаическим; и, таким образом, хотя и верно, что мало кто считает рифму отличительной особенностью поэзии, традиционная критика признает тот факт, что рифмованность типична для поэзии, и рассматривает рифмованные стихи как если и не единственный, то все же наиболее общепринятый тип поэтического творчества» (Дж. Шипли).

1. Как вы считаете, что представляют собой «практические и концептуальные идеалы прозы»? Можете вы согласиться с тем, что поэтическая речь принципиально отказывается от этих идеалов? Обоснуйте свой ответ.
2. Что вы понимаете под «звуковой структурой» поэтического текста? Можете вы согласиться с тем, что эта языковая структура «сама по себе в состоянии управлять смыслами», не придавая при этом поэтическому тексту ни концептуальности, ни прозаичности? Аргументируйте свое мнение.
3. Насколько справедливо, по вашему мнению, считать «рифмованные стихи», если не единственным, то все же наиболее общепринятым типом поэтического творчества? Обоснуйте свой ответ.

Г-36. «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты... Законно говорить о более или менее прозаичных, более или менее стихотворных явлениях» (Б.В. Томашевский).

1. Как вы думаете, какие есть основания для того, чтобы «рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения»? Можете вы согласиться с таким мнением? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.
2. Как вы считаете, по каким признакам можно определять «более или менее прозаические» и «более или менее стихотворные явления»? При необходимости, проиллюстрируйте свое мнение конкретными примерами.

Г-37. «Стих резко противостоит прозе в том, что в прозе ритм является *результатом* смысловой и выразительной конструкции речи, в то время как в стихе ритм является определяющим построение моментом, и в рамки ритма вдвигается смысл и выражение. Если естественный ритм речи и совпадает с границами стихового членения, то это является лишь мотивировкой ритма. Вообще же членение речи на стихи происходит независимо от естественного членения речи на синтаксические коллоны. В стихах ритм задан, и под ритм подгоняется выражение, которое, естественно, изменяется, *деформируется*» (Б.В. Томашевский).

1. Как вы понимаете мысль Б.В. Томашевского о том, что «в прозе ритм является результатом смысловой и выразительной конструкции речи»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к конкретным текстам.

2. Можете вы согласиться с тем, что «в стихе ритм является определяющим построение моментом», вследствие чего «в рамки ритма вдвигается смысл и выражение»? Если да, проиллюстрируйте свое понимание примерами. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение о том, что в стихах «под ритм подгоняется выражение, которое, естественно, изменяется, деформируется»? Если вы согласны с таким утверждением, аргументируйте его примерами.

Г-38. «...Поэзия обращается больше к фантазии слушателя как смысловая сила впечатления, проза более к разуму как абстрактная способность мышления; в поэзии господствует осязаемый элемент изображения посредством стилистических фигур, которые проза не допускает, в прозе преобладает мыслительное содержание, так что те самые произведения, значение которых покоится только на содержании, как, например, специальная научная литература (*научная проза*), пользуются в литературоведении лишь второстепенным вниманием (ср. употребление слова «прозаический» — бедный фантазией, сухой)» (*Г. фон Вильперт*).

1. Можете вы согласиться с тем, что «поэзия обращается больше к фантазии слушателя как смысловая сила впечатления», а «проза более к разуму как абстрактная способность мышления»? Если да, проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «в поэзии господствует осязаемый элемент изображения посредством стилистических фигур»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему? Верно ли, что проза «не допускает» таких «стилистических фигур» и в ней «преобладает мыслительное содержание»? Разве поэзия не допускает такого же «мыслительного» содержания? Поразмышляйте на эту тему.

Г-39. «В настоящее время еще далеко не решен вопрос о формальном строении художественной Прозы. Достаточно распространено мнение, что художественная Проза по своей организации не имеет принципиальных отличий от обычной разговорной и письменной речи людей. В то же время многие исследователи, а также и мастера Прозы утверждают, что в прозаических жанрах есть своя сложная и внутренне закономерная ритмическая структура, принципиально отличающаяся от стихотворного ритма... Не следует смешивать понятие о ритме Прозы с понятием *ритмической прозы* (где ритм как раз совершенно очевиден)» (*В.В. Кожин*).

1. Как вы думаете, на чем основано мнение, согласно которому «художественная Проза по своей организации не имеет принципиальных отличий от обычной разговорной и письменной речи людей»? Вы разделяете такое мнение? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы считаете, в чем заключается принципиальное отличие ритмической структуры прозы от стихотворного ритма? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
3. Что такое «ритмическая проза»? В чем ее отличие от прозы вообще?

Г-40. «... В Прозе господствуют существенно иные способы и формы словесной образности, чем в поэзии. Так, различные виды тропов, часто играющие большую роль в поэтической речи, занимают в Прозе явно менее значительное место. ...Для Прозы характерно прежде всего взаимодействие разных речевых планов: речи автора, рассказчика, *персонажей*... Во взаимоотражении этих речевых планов совершается художественное осмысление и оценка изображаемого» (В.В. Кожин).

1. Какую роль играют «различные виды тропов» в поэзии? Как вы думаете, с чем связано то, что в прозе тропы занимают «явно менее значительное место»?
2. Что вы понимаете под «взаимодействием разных речевых планов» прозаического текста? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

Г-41. «Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание.

Подобное понимание отношения поэзии и прозы позволяет диалектически взглянуть на проблему границы этих явлений и эстетическую природу пограничных форм типа *vers libre*. Здесь складывается любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу как некие самостоятельные конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности («поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь»), неожиданно приводит к невозможности разграничить эти явления. Сталкиваясь с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести вообще невозможно» (Ю.М. Лотман).

1. Расскажите о своем понимании мысли ученого относительно возникновения художественной прозы как своеобразного отрицания «поэтической системы». Подтверждает ли справедливость этой мысли история развития литературы? Если да, то в чем?

2. Что такое «промежуточные формы» относительно поэзии и прозы? Приведите примеры таких форм. Можете вы согласиться с тем, что обращение к верлибру «приводит к невозможности разграничить» поэзию и прозу? Если да, то почему это, на ваш взгляд, происходит?

Г-42. «Основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры синекдохи, метонимии и т. п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорой...» (А.Н. Веселовский)

1. Найдите в поэтических и прозаических произведениях «риторические фигуры синекдохи, метонимии», «образы, метафоры, эпитеты». Можете вы согласиться с тем, что и в том и в другом случае они «те же»? Как вы понимаете мысль А.Н. Веселовского о том, что «основы поэтического языка те же, что и языка прозы»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
2. Как вы думаете, что мог иметь в виду ученый, говоря о том, что «каждое слово было когда-то метафорой»? О каком понимании поэзии и прозы свидетельствует такое утверждение?

Г-43. «В стиле прозы нет... тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма... и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности... Речь, не ритмизованная последовательно в очередной смене падений и возвышений, не могла создать этих особенностей. Такова речь прозы» (А.Н. Веселовский).

1. Как вы понимаете мысль А.Н. Веселовского о том, что «в стиле прозы нет... тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
2. Какие особенности поэтической речи дает ее ритмизованный характер, проявляющийся «в очередной смене падений и возвышений»?
3. Не противоречат ли приведенные слова А.Н. Веселовского его же собственным рассуждениям об основах поэтического и прозаического языка (см. предыдущее задание)? Если да, то в чем?

Г-44. «Язык поэзии всегда архаичнее языка прозы, их развитие неравномерно, уравнивается в границах взаимодействия, иногда случайного и трудно определимого, но никогда не стирающего сознания разности» (А.Н. Веселовский).

1. Как вы понимаете сущность определения «архаичность языка»? Можете вы согласиться с тем, что «язык поэзии всегда архаичнее языка прозы»? Если да, то в чем и как эта особенность проявляется?
2. Как вы считаете, в чем заключается никогда не стираемая разность между языком поэзии и прозы?

Г-45. «По мере того, как мысль посредством слова освобождается от подавляющего и раздробляющего ее влияния непосредственных чувственных восприятий, слово лишается исподволь своей образности. Тем самым полагается начало прозе, сущность коей — в известной сложности и отвлеченности мысли» (А.А. Потебня).

1. Как вы поняли мысль А.А. Потебни об освобождении мысли «посредством слова» от «влияния непосредственных чувственных восприятий»? Можете вы согласиться с тем, что вследствие такого освобождения «слово лишается исподволь своей образности»? Поразмышляйте на эту тему.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой сущность прозы — «в известной сложности и отвлеченности мысли». Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, то не получается ли, что сущность поэзии — в простоте и конкретности? Аргументируйте свой ответ.

Г-46. «Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово.

Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий... Язык поэтического жанра единый и единственный птоломеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно.

Мир поэзии, сколько бы противоречий и безысходных конфликтов ни раскрывалось в нем поэтом, всегда освещен единым и бесспорным словом... В поэзии слово о сомнениях должно быть как слово несомненным...

Ритм еще более укрепляет и стягивает единство и замкнутость плоскости поэтического стиля и постулируемого этим стилем единого языка» (М.М. Бахтин).

1. Как вы понимаете мысль М.М. Бахтина о том, что «поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
2. Насколько справедливым представляется вам определение языка поэзии как «птоломеевского мира», «вне которого нет

и ничего не нужно»? Расшифруйте формулу ученого: «в поэзии слово о сомнениях должно быть как слово несомненным». Расскажите о своем понимании ее.

3. Как вы понимаете утверждение ученого о том, что стихотворный ритм «еще более укрепляет и стягивает единство и замкнутость плоскости поэтического стиля»? Можете вы с этим согласиться? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным поэтическим текстам.

Г-47. «Прозаик-романист (и вообще почти всякий прозаик) идет совершенно иным путем. Он принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение, не ослабляя его и даже содействуя его углублению... На этом расслоении языка, на его разноречивости и даже разноязычности он и строит свой стиль...

Язык прозаика располагается по степеням большей или меньшей близости к автору и его последней смысловой инстанции: одни моменты языка прямо и непосредственно (как в поэзии) выражают смысловые и экспрессивные интенции автора, другие преломляют эти интенции; он не солидаризуется с этими словами до конца и акцентуирует их по-особому — юмористически, иронически, пародийно и т. п.; третьи еще дальше отстоят от его последней смысловой инстанции, еще более резко преломляют его интенции; и есть, наконец, такие, которые вовсе лишены авторских интенций: автор не выражает себя в них (как автор слова), — он их *показывает* как своеобразную речевую вещь, они сплошь объектны для него» (М.М. Бахтин).

1. Как вы понимаете мысль М.М. Бахтина о том, что прозаик, в отличие от поэта «принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение»? Можете вы согласиться с тем, что при этом язык художественного произведения не ослабляется, а, наоборот, углубляется? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой «язык прозаика располагается по степеням большей или меньшей близости к автору и его последней смысловой инстанции»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему? Приведите примеры всех тех смысловых интенций, «моментов», о которых пишет М.М. Бахтин.

Г-48. «Не только поэзия, но и проза — «возвращающаяся речь», если рассматривать и ту и другую как генеративные стратегии. Но это «возвращение» происходит в поэзии и прозе неодинаково.

Распадение словесного искусства на поэтическую и прозаическую формы совершается по той причине, что в поэзии приходит в действие механизм межплановой («вертикальной») рекуррентности¹, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутривплановой («горизонтальной») рекуррентности» (И. П. Смирнов).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что поэзия и проза — это «возвращающаяся речь»?
2. В чем, по вашему мнению, сущность «межплановой («вертикальной») рекуррентности, характерной для поэзии, и «внутривплановой («горизонтальной»), которую можно наблюдать в прозе?»

Г-49. «В самом механизме текстообразования есть нечто, что препятствует автоматическому превращению стихотворной речи в поэзию, точно так же, как обычному говорению стать прозой. Это нечто есть противоположность риторических функций, закрепленных за стихами и прозой.

Можно выделить несколько таких различий. Во-первых, это объем текста, которому по-разному довлеют проза и поэзия. Как заметил еще Ш. Бодлер, «всякое стихотворное произведение, превосходящее по размеру то, которому человек способен внимать не отвлекаясь, стихотворением не является». Объем прозы задается сюжетом и жанром, но не системой художественной речи. В качестве системы проза стремится к неограниченности объема, тогда как поэзия — это постоянная борьба за ограничение речевого пространства. Отсюда любое стихотворное целое, превышающее средний размер лирического стихотворения, воспринимается как знак сдвига в сторону прозы, связанный с ожиданием повествовательного элемента. Напротив, сжатие прозаического текста до размеров миниатюры осознается как движение в сторону стихотворной речи. Стихотворения в прозе — именно стихотворения, но не с точки зрения соответствия законам стихосложения, а с точки зрения совпадения риторической функции» (Ю. В. Шатин).

1. Как вы понимаете определение «риторические функции»? Можете вы согласиться с тем, что есть своя противоположность риторических функций поэзии и прозы? Если да, то в чем вы эту противоположность отмечаете?
2. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, согласно которому «объем прозы задается сюжетом и жанром, но не системой художественной речи»? Аргументируйте свой ответ.

¹ Рекуррентный (лат.) — возвращающийся; возвратная последовательность.

3. Можете вы согласиться с тем, что «проза стремится к неограниченности объема», а поэзия постоянно борется «за ограничение речевого пространства»? Если да, то по каким причинам, за счет чего это происходит?

Г-50. «...Поэзия и проза противоположным образом относятся к мифу. ...Прозаик под покровом художественного вымысла транслирует уже существующий миф, выдавая систему значимостей за систему факта. Поэт даже в случае обращения к традиционной мифологической схеме преодолевает имеющуюся конструкцию, превращает факт мифа в систему значимостей, образующих персональный миф данного поэта» (Ю.В. Шатин).

1. Как вы понимаете мысль о том, что «прозаик под покровом художественного вымысла транслирует уже существующий миф»? Можете вы согласиться с этим? Почему? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой поэт преодолевает (деформирует) уже «имеющуюся конструкцию» мифа, «превращает факт мифа в систему значимостей, образующих персональный миф данного поэта»? Можете вы согласиться с тем, что такое превращение в поэзии мифа «в персональный миф данного поэта» является всегда обязательным? Обоснуйте свое мнение.

Г-51. «...Поэзия и проза по-разному воспроизводят ценностную сторону предмета речи: низкая проза сопрягается с высокой поэзией, украшенная проза, как правило, воспринимается на фоне сниженной стихотворной лексики. ...Особенно явно эта противоположность проявляется, когда стих и проза сочленяются в одном тексте. Трагический пафос «Бесов» Достоевского многократно усиливается балаганным стилем стихотворений Лебядкина, а бытовое снижение Юрия Живаго, бесспорно, контрастирует с его стихотворениями, возвращающими в свою очередь бытию его трансцендентальный смысл» (Ю.В. Шатин).

1. Что такое «ценностная сторона предмета речи» в художественном произведении? Можете вы согласиться с тем, что поэзия и проза «по-разному воспроизводят ценностную сторону предмета речи»? Если да, то как и за счет чего это происходит?
2. Насколько убедительными представляются вам те примеры, которые приводит ученый в подтверждение справедливости своей мысли? Приведите свои примеры, подтверждающие или опровергающие справедливость данного утверждения.

Г-52. «Одной из фундаментальных характеристик художественной прозы является ритм, поэтому именно со специфики ритма художественной прозы уместно начать ее анализ. В стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и вновь и вновь возвращается в каждой следующей вариации. В прозе же ритмическое единство — итог, результат речевого развертывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчетливого речевого выражения. В прозе — единство, кристаллизующееся из многообразия. В стихе, напротив, — многообразии, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства» (М.М. Гиршман).

1. Как вы понимаете мысль о том, что «в стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи»? Чем и как задается этот «исходный принцип»?
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой ритмическое единство прозы — это «итог, результат речевого развертывания».
3. Расшифруйте формулы М.М. Гиршмана, согласно которым ритм прозы — это «единство, кристаллизующееся из многообразия», а ритм поэзии — это «многообразие, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства». Расскажите о своем понимании их смысла.

V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Природа художественного содержания и формы

Д-1. «Форма и содержание в литературе — основополагающие понятия литературоведения (шире — эстетики, философии), находящиеся в органическом единстве. Это единство не допускает рассматривать форму (внешняя сторона литературного произведения) в отрыве от содержания (его внутренняя сторона) и наоборот. Хотя отдельные элементы художественного произведения (*стиль, жанр, композиция, ритм* и пр.) имеют сугубо формальный характер, а другие (*тема, фабула, характеры* и т.д.) — содержательный. Разграничение формы и содержания носит условный, абстрактный характер, поэтому в анализе конкретных явлений литературы (искусства) эти понятия следует употреблять с известной осторожностью, стремясь к их предельной конкретизации» (*И.В. Трофимов*).

1. Проанализируйте предлагаемое определение формы и содержания. Насколько данное определение соответствует вашим представлениям о том, что такое форма и содержание литературного текста?
2. Можете вы согласиться с тем, что «разграничение формы и содержания носит условный, абстрактный характер»? Если да, то с чем это, по вашему мнению, связано?
3. Как вы думаете, в чем опасность «неосторожного» употребления понятий формы и содержания «в анализе конкретных явлений»?

Д-2. «...Содержанием искусства является идея, а его формой — чувственное, образное воплощение. Задачей искусства является опосредование этих двух сторон, соединение их в свободное, примиренное целое» (*Г.В. Ф. Гегель*).

1. Что такое идея художественного произведения в понимании Гегеля? Можно ли, на ваш взгляд, считать содержанием искусства только одну идею? Обоснуйте свое мнение.
2. Что, по вашему мнению, входит в понятие «чувственное, образное воплощение»? Что представляет собой чувственное, образное воплощение применительно к литературному произведению?
3. Прокомментируйте то, как Гегель понимал задачу искусства. Не устарело ли такое понимание для нашего времени? Аргументируйте свое мнение.

Д-3. «...Содержание искусства не должно быть абстрактным в самом себе... Ибо все истинное как в области духа, так и в области природы конкретно внутри себя и, несмотря на свою всеобщность, обладает в себе субъективностью и особенностью... Ибо в христианской религии Бога представляют себе в его истине и потому в высшей степени конкретно как лицо, субъект и, более определено, — как дух. То, чем он является как дух, раскрывается для религиозного понимания как троичность лиц, которая вместе с тем для себя едина. Здесь имеется существенность, всеобщность и обособление, равно как их примиренное единство...» (Г.В. Ф. Гегель).

1. Расскажите, как вы понимаете абстрактное содержание искусства. Мог ли Гегель встречать такое в современном ему искусстве? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Что такое «субъективность и особенность» истинного применительно к художественному произведению?
3. Насколько убедительно и показательно, на ваш взгляд, сравнение Гегелем содержания искусства с содержанием религиозного верования? Аргументируйте свой ответ.

Д-4. «То обстоятельство, что конкретность присуща обоим сторонам искусства, как изображаемому содержанию, так и форме изображения, как раз и является той точкой, в которой они могут совпадать и соответствовать друг другу» (Г.В. Ф. Гегель).

1. Что вы понимаете под конкретностью содержания и формы художественного произведения? Приведите примеры такой конкретности, обратившись к литературным произведениям.
2. Как вы думаете, что означает «совпадать и соответствовать» применительно к содержанию и форме литературного текста?

Д-5. «...Создания поэта не суть списки или копии с действительности, но они сами суть действительность как *возможность*, получившая свое осуществление, и получившая это осуществле-

ние по непреложным законам самой строгой необходимости: идея, рожденная в душе поэта, есть тайна, как младенец, зачинавшийся во чреве матери: кто может угадать заранее индивидуальную форму той или другого? И та и другой не есть ли *возможность*, стремящаяся получить свое *осуществление*, не есть ли совершенно никогда и нигде не бывалое, но долженствующее быть сущим?» (В.Г. Белинский).

1. Как понимал В.Г. Белинский характер «взаимоотношений» между объективным богатством реального мира и субъективным богатством авторской идеи, мысли?
2. Что представляет собой творческий процесс в свете высказанного В.Г. Белинским утверждения?

Д-6. «...Задача писателя — найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично, но так как потребность нового выражения несется каждым этапом времени, то и примеры, называемые сюжетом произведения, иллюстрирующие словесные комбинации, должны быть современны» (В. Маяковский. «Два Чехова», 1914).

1. Как вы думаете, что значит «найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение»?
2. Как понимал В. Маяковский содержание и такую важнейшую его составляющую, как сюжет? С чем, по вашему мнению, такое понимание было связано?

Д-7. «...Писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично.

Идей, сюжетов — нет.

Каждый безымянный факт можно опутать изумительной словесной нитью» (В. Маяковский. «Два Чехова», 1914).

1. Какой выглядит диалектика взаимоотношений формы и содержания в рассуждениях В. Маяковского о «вине» и «помоях»? Насколько, по вашему мнению, справедливо утверждение Маяковского?
2. Как, на ваш взгляд, относится поэт к содержанию, когда утверждает, что «идей, сюжетов — нет»? Какую роль в таком случае выполняет «изумительная словесная ткань», которой можно опутать «каждый безымянный факт»?

Д-8. Саша Черный писал:

Одни кричат: «Что форма? Пустяки!

Когда в хрусталь налить навозной жижи —

Не станет ли хрусталь безмерно ниже?»

Другие возражают: «Дураки!
И лучшего вина в ночном сосуде
Не станут пить порядочные люди».

Им спора не решить... А жаль!
Ведь можно наливать... вино в хрусталь.

(«Два толка», 1909)

1. Что вы знаете о том, чем и кем были вызваны к жизни в начале XX века «два толка», о которых пишет Саша Черный? Какой из «толков» представляет позиция В. Маяковского (см. задания В-3, 4)?
2. Как понимает поэт диалектику взаимоотношений содержания и формы? Насколько такое понимание, по вашему мнению, справедливо?

Д-9. «Уроdlивое тело и прекрасная душа — все равно что масло и уксус; как их не перемешивай, на вкус они воспринимаются раздельно. Они не дают третьего...» (Г.Е. Лессинг).

1. Как вы думаете, применимо ли такое понимание диалектики взаимоотношений формы и содержания к художественному произведению? Если да, о каком характере этих взаимоотношений свидетельствует образная мысль Лессинга?
2. Можете вы представить себе раздельное восприятие формы и содержания художественного текста? Если да, расскажите, в чем сущность такого восприятия?
3. Как вы думаете, что имел в виду Лессинг, говоря о «третьем», которое должно возникать в результате сочетания («перемешивания») формы и содержания? Что является этим «третьим» в художественном тексте?

Д-10. «В слове различаем мы *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективированное посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, которым передается содержание... Например, различное содержание, мыслимое при словах *жалованье*, *аннуит*, *pensio*, *gage*, представляет много общего и может быть подведено под одно понятие платы; но нет сходства в том, как изображается это содержание в упомянутых словах: *аннуит* — то, что отпускается на год, *pensio* — то, что отвечает, *gage* — ...первоначально — залог, ручательство, вознаграждение и проч., вообще — результат взаимных обязательств, тогда как *жалованье* — действие любви... подарок, но никак не законное вознаграждение... Внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль.

...Те же стихии в произведении искусства, и нетрудно будет найти их, если будем рассуждать следующим образом: «это — мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма)... представляющая правосудие (содержание)»... Идея и содержание в настоящем случае для нас тождественны... события и характеры романа и т. п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания» (А.А. Потебня).

1. Как вы поняли, что представляют собой и в каких отношениях находятся внешняя и внутренняя форма, а также содержание? Насколько оправданно, по вашему мнению, выделение внутренней и внешней формы произведения искусства? Если вы согласны с мнением лингвиста, покажите на конкретных примерах внешнюю и внутреннюю форму литературного произведения.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, уподобление формы (внутренней и внешней) и содержания литературного произведения форме и содержанию слова? Обоснуйте свое мнение.

Д-11. «Таким образом, совершенно ясно, что мы имеем дело с чисто интеллектуальной теорией. Искусство требует только ума, только работы мысли... Таким образом, целая громадная область искусства — вся музыка, архитектура, поэзия — оказывается совершенно исключенной из теории, объясняющей искусство как работу мысли. Приходится выделять эти искусства... даже в совершенно особый вид творчества... В образном произведении нерасторжимость формы совершенно совпадает с нерасторжимостью формы в любом лирическом стихотворении. ...Ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы... *только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие*» (Л.С. Выготский).

1. Расскажите, как вы понимаете сущность определения «нерасторжимость формы» применительно к произведению искусства. Что представляет собой такое качество, как «нерасторжимость формы» в связи с лирическим произведением?
2. В чем, на ваш взгляд, принципиально не согласен Л.С. Выготский с А.А. Потебней (см. задание Е-10)? Чье понимание диалектики взаимоотношений формы и содержания художественного текста представляется вам более логичным и оправданным? Почему?

3. Как вы думаете, чем объясняется «совершенно особое и специфическое действие художественной формы»?

Д-12. «Раз все дело не в том содержании, которое вложил в произведение автор, а в том, которое привносит от себя читатель, то совершенно ясно, что содержание этого художественного произведения является зависимой и переменной величиной, функцией от психики общественного человека и изменяется вместе с последней... Эта теория разъясняет не изменение психологии искусства само по себе, а только изменение пользования художественным произведением... Каждое поколение и каждая эпоха пользуются художественным произведением по-своему, но для того, чтобы воспользоваться, нужно прежде всего пережить...» (Л.С. Выготский).

1. Как вы понимаете мысль Л.С. Выготского о том, что «дело не в том содержании, которое вложил в произведение автор, а в том, которое привносит от себя читатель»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. Верно ли, что «каждое поколение и каждая эпоха пользуются художественным произведением по-своему»? Если да, приведите наиболее показательные примеры такого «пользования».

Д-13. «...Само по себе произведение никогда не может быть ответственно за те мысли, которые могут появиться в результате его... Задача состоит в том, чтобы показать, что мы не только толкуем по-разному художественные произведения, но и по-разному их переживаем... Наконец, что самое важное, субъективность понимания, привносимый нами от себя смысл ни в какой мере не являются специфической особенностью поэзии — он есть признак всякого вообще понимания» (Л.С. Выготский).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что художественное произведение «никогда не может быть ответственно за те мысли, которые могут появиться в результате его» прочтения и восприятия? Можете ли вы согласиться с ее справедливостью? Аргументируйте свое мнение.
2. Верно ли, что «субъективность понимания, привносимый нами смысл» возникают не только при восприятии произведений литературы, а являются характерным признаком «всякого вообще понимания»? Если да, то что в таком случае является отличительной чертой восприятия и понимания художественного текста?

Д-14. «Когда скульптор работает над мрамором... создаваемая скульптурная форма есть эстетически значимая форма человека

и его тела... отношение же художника и созерцателя к мрамору как к определенному физическому телу носит вторичный, производный характер» (М.М. Бахтин).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «скульптурная форма есть эстетически значимая форма человека и его тела»? Можно ли данное утверждение рассматривать применительно к литературной форме? Что представляет собой «эстетически значимая форма человека и его тела» в художественном тексте?
2. Расскажите о своем понимании мысли М.М. Бахтина, согласно которой отношение художника и созерцателя к материалу (мрамору), из которого создается скульптура, «носит вторичный, производный характер»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему? Возможно ли, на ваш взгляд, распространение данного утверждения на литературное произведение? Аргументируйте свое мнение.

Д-15. «Органическая целостность Литературного произведения представляет собой внутреннее взаимопроникающее единство *формы и содержания*. ...Предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием Литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, или иначе: лишь то из действительности, что стало словом, становится жизнью» (М.М. Гиршман).

1. Что вы понимаете под «органической целостностью литературного произведения»? Как, по вашему мнению, в конкретном художественном произведении проявляется «взаимопроникающее единство формы и содержания»? Если форма и содержание литературного произведения — это единство, то в чем смысл выделения этих его сторон?
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой «лишь то из действительности, что стало словом, становится жизнью»? О какой жизни в данном случае может идти речь?

Д-16. «...Художественную форму всегда характеризует некоторое внутреннее единство и целесообразность, некая органическая целостность структуры; понятие приема является производным от этого понятия целостности и теряет смысл, будучи взятым вне его... принцип этой целостности не может быть заключен в самих выбранных поэтом приемах, ибо он есть то, что обусловило самый этот выбор... некое задание, цель или — содержание, но уже понятое не как абстрактная формула, а как конкретно-организующий смысловой импульс» (М. Столяров).

1. Что такое «внутреннее единство и целесообразность» применительно к понятию художественная форма? Проиллюстрируйте ответ конкретными примерами.
2. Можете вы согласиться с определением содержания художественного произведения как цели? Обоснуйте свое мнение.

Д-17. «...Выделяемые в процессе анализа литературного произведения (или литературы в целом) его внутренние и внешние стороны, которые реально находятся в органическом единстве.

...Внешняя, звучащая организация речи произведения (метр, ритм, интонация, инструментовка, рифмы) выступает как форма по отношению к внутреннему смыслу, значению этой речи. В свою очередь развивающийся смысл речи является формой сюжета произведения, а сюжет — формой, воплощающей характеры и обстоятельства, которые, наконец, предстают как форма проявления художественной идеи, глубокого целостного смысла произведения».

...Форма — это по сути дела содержание, как оно проявляется вовне, объективно, для нашего восприятия. Содержание вообще не может существовать вне той формы, в которой оно создано и существует» (*В.В. Кожин о содержании и форме*).

1. Можете вы согласиться с тем, что содержание и форма — это «внутренние и внешние стороны» художественного текста? Аргументируйте свой ответ.
2. Расскажите о своем понимании мысли литературоведа о «внешней звучащей организации речи» как форме по отношению «к внутреннему смыслу, значению этой речи», который, в свою очередь, является уже формой сюжета, а сюжет — формой воплощения характеров и обстоятельств? Можете вы согласиться с таким пониманием диалектики взаимоотношений формы и содержания? Если да, проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Д-18. «Понятия формы и содержания служат мыслительно-отграничению внешнего — от внутреннего, сущности и смысла — от их воплощения, от способов их существования, т.е. отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания. Содержанием при этом именуется основа предмета, его *определяющая* сторона. Форма же — это организация и внешний облик предмета, его *определяемая* сторона» (*В.Е. Хализев*).

1. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой понятия содержания и формы «отвечают аналити-

ческому импульсу человеческого сознания». Можете вы с нею согласиться? Если да, проиллюстрируйте конкретными примерами то, как в художественном тексте можно мыслительно отграничивать внешнее от внутреннего, сущность и смысл — от их воплощения, от способов их существования.

2. Как вы понимаете утверждение В.Е. Хализева о том, что содержание — это «основа предмета, его определяющая сторона», а форма — «это организация и внешний облик предмета, его определяемая сторона»? Можно ли согласиться с таким определением? Аргументируйте свое мнение.

Д-19. «...Форма — с одной стороны, действительно материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему, с другой стороны, — ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи...»
(*М.М. Бахтин*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что форма художественного произведения «действительно материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему»? Проиллюстрируйте свое понимание примерами осуществления формы в литературных произведениях.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что форма литературного произведения «ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи»? Если да, расскажите о своем понимании этой мысли и проиллюстрируйте ее справедливость обращением к конкретным литературным произведениям.

Д-20. «...Содержание и форма взаимно проникают друг в друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка: для того чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обнимаемое ею содержание должно иметь возможное познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма. ...Эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни»
(*М.М. Бахтин*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «содержание и форма взаимно проникают друг в друга»? Проиллюстрируйте эту мысль М.М. Бахтина примерами лирического или эпического текста.

2. Что вы понимаете под познавательным и этическим значением содержания? Приведите примеры таких значений в конкретных художественных текстах.
3. Что такое, на ваш взгляд, «внеэстетическая весомость содержания»? Как вы понимаете мысль М.М. Бахтина о том, что форме такая «внеэстетическая весомость» нужна? Можете вы с ним согласиться? Аргументируйте свой ответ.

Д-21. «Художественное выражение или форма есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом. ...Совсем кратко: она есть личность... как символ... или символ как личность» (*А.Ф. Лосев*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что художественная форма — это выражение «данной предметности»? Покажите свое понимание на конкретных примерах.
2. В чем, на ваш взгляд, разница между «выраженным» и «выражаемым», если речь идет о художественном тексте?
3. Расшифруйте формулу А.Ф. Лосева, согласно которой художественная форма «есть личность как символ... или символ как личность».

Д-22. «Произведение искусства — это не пространственное сооружение, части которого можно изучать разрозненно, а целостность, все пласты которой, хотя они и могут рассматриваться особо, в конечном счете связаны друг с другом и действуют совместно. ...Конечно, поэзия содержит идеи и проблемы, но она не возникает из стремления высказать их, а формируется как их высказывание. ...Содержание художественного произведения целиком принадлежит его образному миру, который, как мы знаем, имеет свои особенности. Анализ содержания должен быть поэтому в первую очередь ориентирован на структуру того мира, который живет в произведении» (*Вольфганг Кайзер*).

1. Расскажите, как вы понимаете определение «целостность» относительно художественного произведения. Как вы представляете себе «разрозненное» изучение произведения искусства? Можете вы согласиться с ученым в том, что такое изучение недопустимо? Почему?
2. Что представляет собой, по В. Кайзеру, содержание художественного произведения? Можете вы согласиться с таким его пониманием? Обоснуйте свой ответ.
3. Что такое, на ваш взгляд, структура «того мира, который живет в произведении»? Каким вы представляете себе анализ, ориентированный на эту структуру?

Познавательное значение литературы

Д-23. «В целом мы можем обозначить поэтическое представление как представление образное, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность, не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуальность мы в нераздельном единстве с ним познаем субстанциональное, а тем самым перед нами оказывается представлено в качестве одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие» (Гегель).

1. Как вы поняли мысль Гегеля о том, что «поэтическое представление» дает читателю «не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность»? Покажите свое понимание обращением к конкретным художественным текстам.
2. Как вы думаете, за счет чего художественное произведение представляет «не случайное существование», а явление, в котором через внешнее и индивидуальное познается субстанциональное, т.е. сущностное, первооснова? За счет каких особенностей, свойств художественный текст дает не только «внешнее бытие», но и «понятие предмета»? Для ответа обратитесь к конкретным художественным текстам, к примеру, современным Гегелю.

Д-24. «Литературное... произведение... — это текст, содержащий сознательно порожденную действительность, сам являющийся новой особой действительностью, то есть это текст, заключающий в себе художественный вымысел» (Константы Трочинский, 1928).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что литературное произведение является текстом, содержащим «сознательно порожденную действительность» и «являющимся новой особой действительностью»? Какие качества литературного произведения позволяют считать его и «содержащим действительность», и «являющимся новой действительностью»?
2. Какую роль в создании «новой особой действительности» выполняет вымысел? Какова, на ваш взгляд, природа художественного вымысла?

Д-25. Древнегреческий оратор, один из основоположников риторики, философ-софист Горгий (483 — 375) утверждал: «Трагедия — это обман, но такой обман, в котором обманщик честнее необманщика, а обманутый умнее обманутого».

1. Расскажите о своем понимании высказывания философа. Можно ли, по вашему мнению, согласиться с его справедливостью? Если да, то почему?

2. Какое понимание характера художественного содержания представляет приведенное высказывание Горгия? Насколько, по вашему мнению, такое понимание справедливо?

Д-26. «Следует знать, что искусство не просто копирует реальные предметы, а стремится постичь принципы, являющиеся источником природы» (Плотин. «Эннеады»).

1. Какие качества, особенности художественного текста, на ваш взгляд, свидетельствуют о том, что его содержание в определенной степени «копирует реальные предметы»?
2. Как вы думаете, что мог иметь в виду Плотин, говоря о принципах, являющихся «источником природы»? Как вы поняли мысль философа о том, что художественное произведение стремится к постижению этих принципов?

Д-27. «Поэзия — это замкнутая сфера игры, это совершенно автономный мир со своими собственными законами, отличный от всякой действительности. В этом сущность поэзии и ее смысл... Символические моменты, в которых обнаруживается некая высшая правда, — это моменты соединения действительности и поэзии. Действительность преобразуется в поэзию, а поэзия в действительность. Особое волнение зрителя или читателя вызывает осознание того, что поэзия представляет ему новую действительность, которая полна для него значимости» (В. Кайзер, 1959).

1. Как вы понимаете мысль В. Кайзера о том, что поэзия — это «сфера игры» и «автономный мир со своими собственными законами, отличный от всякой действительности»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
2. Что представляют собой, на ваш взгляд, «символические моменты» поэзии, в которых происходит соединение «действительности и поэзии»? Приведите конкретные примеры из русской и зарубежной литературы. Можете вы согласиться с тем, что в этих «символических моментах» «действительность преобразуется в поэзию, а поэзия в действительность»? Аргументируйте свой ответ.
3. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение В. Кайзера относительно причин «особого волнения зрителя или читателя» при общении с поэтическим произведением? Обоснуйте свое мнение.

Д-28. «Значение [поэтических предложений] не относится к реальному миру. Мир в произведении — это скорее какое-то специфически ирреальное бытие, принципиально отличающееся от действительности. Положение вещей, иначе говоря, предметность (под которой подразумеваются люди, чувства, события

и т.д.), существуют только как предметный мир этих поэтических предложений, и, напротив, поэтические предложения создают свою собственную предметность» (В. Кайзер, 1948).

1. Как вы понимаете мысль В. Кайзера о том, что «мир в произведении — это... специфически ирреальное бытие»? В чем, на ваш взгляд, заключается принципиальное отличие этого «ирреального бытия» от реальной действительности?
2. Каковы формы существования «предметного мира» в художественном тексте? Как «поэтические предложения создают свою собственную предметность»?

Д-29. «Всем, даже детям, известно, что мир литературы — это *ненастоящий*, «выдуманный», нереальный мир... Это мир не представляет и не может представлять никаких прав на *правду* в полном смысле этого слова, то есть как на определенное отношение между подлинным *суждением* (в логическом смысле) и объективно существующей действительностью, положением вещей, предметом, которые являются его содержанием. В литературе нет ни логических суждений, ни объективной действительности — нет правды в вышеуказанном смысле» (Манфред Кридль, 1936).

1. Можете вы согласиться с тем, что содержание литературного произведения «не может представлять никаких прав на правду»? Если да, то каковы, на ваш взгляд, отношения между правдой и содержанием художественного текста? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение ученого о том, что в содержании литературного произведения «нет ни логических суждений, ни объективной действительности»? Подтвердите или опровергните эту мысль ученого обращением к конкретным художественным произведениям.

Д-30. «В поэзии все без исключения оказывается содержанием — каждый, даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений и многое-многое другое. По-настоящему понимать поэзию, значит понимать ее содержание не в узком, привычно бытовом, а в подлинном, глубоком, всеобъемлющем смысле этого слова. Понимать форму, ставшую содержанием. Понимать содержание, воплотившееся в единственно возможной, им порожденной, им обусловленной форме. Понимать, что всякое, даже малое изменение формы неминуемо влечет за собой изменение поэтического содержания» (Е. Эткинд).

1. Расскажите, как вы понимаете мысль литературоведа о том, что «в поэзии все без исключения оказывается содержанием»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
2. Если согласиться с мнением литературоведа, то не получается ли, что разграничение формы и содержания в связи с лирическим текстом вообще лишено какого-либо смысла? Поразмышляйте на эту тему.
3. Расскажите, как вы понимаете определения «форма, ставшая содержанием» и «содержание, воплотившееся в единственно возможной, им порожденной, им обусловленной форме».

Д-31. «Понятие художественного вымысла проясняет границы (порой весьма расплывчатые) между произведениями, притязающими на то, чтобы быть искусством, и документально-информационными. Если документальные тексты (словесные и визуальные) с «порога» исключают возможность вымысла, то произведения с установкой на их восприятие в качестве художественных охотно его допускают... Сообщения в текстах художественных находятся как бы по ту сторону истины и лжи» (В.Е. Хализев).

1. Как вы думаете, с чем, с какими особенностями содержания связано то, что порой границы «между произведениями, притязающими на то, чтобы быть искусством, и документально-информационными» оказываются «весьма расплывчатыми»?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «сообщения в текстах художественных находятся как бы по ту сторону истины и лжи»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?

Д-32. В.Е. Хализев отмечает, что художественный вымысел — это «деятельность воображения писателя, которая выступает как формообразующая сила и приводит к созданию сюжетов и образов, не имеющих прямых соответствий в предшествующем искусстве и реальности».

1. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что вымысел в художественном произведении «выступает как формообразующая сила»? Образование каких форм художественного текста происходит благодаря вымыслу?
2. Можете вы согласиться с тем, что вымысел — это то, что не имеет «прямых соответствий в предшествующем искусстве и реальности»? Обоснуйте свое мнение.

Д-33. «...Последовательный и полный отказ от вымысла ставит писателей на границу вымысла и собственно художествен-

ного творчества с иными формами литературной деятельности (философская эссеистика, документ, информация, публицистика), а то и выводит за пределы словесного искусства в строгом смысле... Вымысел в литературе неопределимо важен как средство создания органической целостности образного мира... Сфера применения вымысла — отдельные компоненты произведения (стечения обстоятельств, составляющие сюжет; неповторимо-индивидуальные черты персонажей и их поведения; бытовые детали и их сочетания), но не общие принципы формообразования» (В.Е. Хализев).

1. Как вы считаете, возможен ли в художественном творчестве «последовательный и полный отказ от вымысла»? Если да, расскажите, каким вы представляете себе художественное произведение, в котором есть такой отказ.
2. Как вы думаете, какую роль играет вымысел в создании «органической целостности образного мира»? Чем, на ваш взгляд, отличаются «отдельные компоненты произведения» и «общие принципы формообразования»? Можете вы согласиться с тем, что сферой применения вымысла является первое, но не второе? Аргументируйте свое мнение.

Д-34. «...Вымысел не входит и в сферу художественного содержания, которое предопределено духовным миром писателя и внехудожественной реальностью» (В.Е. Хализев).

1. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что содержание художественного произведения «предопределено духовным миром писателя и внехудожественной реальностью»?
2. Можете вы согласиться с тем, что «вымысел не входит в сферу художественного содержания»? Если да, то к какой сфере художественного текста можно, на ваш взгляд, отнести вымысел?

Художественно-творческая типизация

Д-35. «Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или в особенном видит всеобщее. Первый путь приводит к аллегориям, в которых особенное имеет значение только примера, только образца всеобщего, последний же составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет особенное, не думая о всеобщем и на него не указывая. Но кто живо воспримет изображенное ею особенное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее» (И.В. Гете).

1. Расскажите о своем понимании того, как поэт может «для выражения всеобщего» подыскивать особенное, а в особенном видеть всеобщее. Приведите конкретные примеры.
2. Как вы думаете, в каком из указанных возможных путей поэтического мышления возникает типизация?
3. Как вы поняли мысль И.В. Гете о том, что, только восприняв особенное, можно приобрести и всеобщее, даже если осознание этого всеобщего приходит не сразу?

Д-36. «Что такое прекрасное — этого я не знаю, хотя оно и заключено во многих вещах. Если мы хотим внести его в наше произведение, и особенно в человеческую фигуру... мы должны собирать все из разных мест. Нередко приходится перебирать две или три сотни людей, чтобы найти в них лишь две или три прекрасные вещи, которые можно использовать... Ибо прекрасное собирают из многих прекрасных вещей, как из многих цветов собирается мед» (*Альбрехт Дюрер*).

1. Как вы думаете, что значит «ввести» в художественное произведение прекрасное? Как вы представляете себе такой процесс «введения» в живописи, музыке, литературе?
2. Как вы понимаете мысль художника о том, что «прекрасное собирают из многих красивых вещей»? Какова конечная цель такого «собирания»?

Д-37. «Они — истинные потомки всего человечества, они будут рождаться всегда и существовать вечно. Шекспировские персонажи совершают поступки и произносят слова под влиянием волнующих всех страстей и общих для всех принципов, благодаря которым продолжается жизнь. В произведениях других поэтов характер слишком часто является чисто индивидуальным. У Шекспира же он обычно — представитель вида» (*Самюэль Джонсон, XVIII в.*).

1. В чем видел типичность характеров Шекспира С. Джонсон? На каком основании, по вашему мнению, критик утверждал, что характер у Шекспира «обычно — представитель вида»? Аргументируйте свой ответ обращением к произведениям великого драматурга. Можете вы согласиться с таким пониманием типического? Почему?
2. Как вы думаете, кого из современников Шекспира мог иметь в виду критик, говоря о слишком частом проявлении «чисто индивидуального» характера?
3. Как вы считаете, сбылось ли предвидение С. Джонсона, утверждавшего, что шекспировские характеры «будут рождаться всегда и существовать вечно»? Аргументируйте свой ответ обращением к произведениям современной литературы.

Д-38. «В типическом находит выражение опыт человечества. Типическое — это не пустая идеализация, а синтетическое представление разнообразных черт в одном образе. Структура этого образа такова, что позволяет увидеть как самые незначительные, так и самые сложные стороны жизни человека... Тем самым поэт силой воображения представляет существенное в единичном, а это и есть типизация» (*Вильгельм Дильтей, 1882*).

1. Как, по вашим представлениям, может выглядеть в художественном тексте «пустая идеализация»? В чем принципиальное отличие от такой идеализации типического?
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого о структуре типического образа («как самые незначительные, так и самые сложные стороны жизни человека»). Проиллюстрируйте это понимание конкретными примерами.
3. Можете вы согласиться с определением типизации как способности представить «существенное в единичном»? Если да, аргументируйте свое мнение конкретными примерами.

Д-39. «Соединение единичного и общего происходит благодаря вымыслу, в котором преодолевается правда фактов, но который даже в сказке детерминирован законами необходимости и правдоподобия:

Ложь, в вымысле сокрытая умело,
Нужна лишь для того, чтоб правда ярче заблестела.

(*Буало. Эпистола X, 1695. Перевод О. Ланатухиной*)

Таким образом, содержащиеся в литературном произведении факты только на первый взгляд кажутся единичными, в действительности же они сколь конкретные, столь и общие: предметы, изображенные в литературном произведении, — это как бы чувственные обобщения, причем единичное в них хотя бы частично вымышлено, а общее соответствует общим законам действительности» (*Генрик Маркевич, 1980*).

1. Как вы поняли мысль исследователя о том, что в художественном содержании «соединение единичного и общего происходит благодаря вымыслу»? Можете вы согласиться с тем, что «даже в сказке» вымысел «детерминирован законами необходимости и правдоподобия»? Если да, расскажите о том, как это проявляется в содержании конкретных литературных произведений.
2. Как понимает Г. Маркевич проблему типизации, если судить по его размышлениям о фактах, включенных в содержание художественного текста и только кажущихся «единичными»,

на самом же деле являющимися сколь конкретными, столь и общими, «причем единичное в них хотя бы частично вымыслено, а общее соответствует общим законам действительности»?

3. Как вы думаете, имеет отношение к проблеме типического в литературном произведении приведенная исследователем цитата из Буало? Если да, то какое?

Художественный образ

Д-40. «...Искусство обращается к непосредственному созерцанию и имеет своей задачей воплотить идею в чувственном образе, а не в форме мышления» (*Гегель*).

1. Расскажите о своем понимании определения «чувственный образ». Приведите примеры таких чувственных образов в разных видах искусства. Как вы понимаете мысль философа об искусстве как «непосредственном созерцании» с целью воплощения идеи в чувственном образе?
2. Можете вы согласиться с тем, что Гегель противопоставляет мышлению художественный образ? Разве последний не является тоже разновидностью мышления? Порассуждайте на эту тему.

Д-41. «...Не само *представление* как таковое, но только художественная *фантазия* делает то или иное содержание поэтическим, постигая его таким способом, что оно стоит перед нами как архитектурный, скульптурно-пластический или живописный образ и... может быть передано только речью, словами...» (*Гегель*).

1. Расскажите, как вы понимаете сущность определения «поэтическое содержание»? Какова роль фантазии в создании такого содержания?
2. Как вы считаете, что означает «представление», выступающее перед нами «как архитектурный, скульптурно-пластический или живописный образ»? Приведите примеры таких представлений. Рассмотрите данный вопрос применительно к литературному произведению.

Д-42. «В составе философии и психологии образы — это конкретные представления, т.е. отражение человеческим сознанием единичных предметов (явлений, фактов, событий) в их чувственно воспринимаемом облики. Они противостоят абстрактным *понятиям*, которые фиксируют общие, повторяющиеся свойства реальности, игнорируя ее неповторимо-индивидуальные черты» (*В.Е. Хализев*).

1. Как вы понимаете определение «конкретные представления»? Расскажите, что такое «единичные предметы в их чувственно воспринимаемом облики»? Приведите конкретные примеры.
2. Что такое «абстрактные понятия»? Верно ли, что они игнорируют «неповторимо-индивидуальные черты» окружающего мира? Проиллюстрируйте свое понимание этого вопроса конкретными примерами.
3. В чем, на ваш взгляд, заключается принципиальная разница между образами «в составе философии и психологии» и абстрактными понятиями?

Д-43. «...Человек, забывшись, бывает весь поглощен проходящими в его сознании образами, которые кажутся ему подлинно существующими. Способность речи рождать эмоции всецело зависит от ее способности вызывать такие живые и ясные образы: читатель не бывает сильно тронут, пока не погрузится в некую грезу; и тогда, позабыв, что он читает, он видит каждое событие так, словно является его очевидцем. ...Если чтение способно вызывать страсти лишь тогда, когда создает иллюзию присутствия, то при этом безразлично, читаем ли мы вымысел или отчет о событиях подлинных: при полной иллюзии присутствия мы словно видим каждый предмет, и нашему уму, целиком поглощенному волнующими событиями, не остается времени на размышление» (*Генри Хоум. «Основания критики», 1762*).

1. Каким качеством (или качествами) должны обладать художественные образы литературного произведения, для того чтобы казаться читателю «подлинно существующими»?
2. Как вы поняли мысль Г. Хоума о том, что способность художественного текста «рождать эмоции» всецело зависит от его «способности вызывать такие живые и ясные образы»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свое мнение.
3. Можете вы согласиться с тем, что и современный читатель «не бывает сильно тронут, пока не погрузится в некую грезу»? Какую роль, на ваш взгляд, в таком погружении играет художественный образ?
4. Как вы поняли мысль литератора относительно «иллюзии присутствия»? Какую роль в создании такой иллюзии выполняет художественный образ? Можете вы согласиться с тем, что «иллюзия присутствия» не оставляет уму читателя «времени на размышление»? Аргументируйте свое мнение.

Д-44. «Художественный образ — форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетичес-

кого идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии... Его основные функции — познавательная, коммуникативная, эстетическая, воспитательная» (А. Мясников).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что художественный образ — это конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к конкретным примерам.
2. Как вы думаете, в чем заключаются познавательная, эстетическая и коммуникативная функции художественного образа? Можете вы согласиться с тем, что для художественного образа характерна также и воспитательная функция? Если да, расскажите о ее сущности.

Д-45. «Во всяком художественном образе мы имеем единство индивидуального и типического. Мы имеем наглядное представление, которое вместе с тем содержит в себе элементы обобщения.

То, что образ отражает действительность в ее конкретном богатстве, составляет конкретную содержательность художественного образа... Образ, сведенный к отвлеченной идее, обедняется» (В.М. Жирмунский).

1. Расскажите, как вы представляете себе «единство идеального и типического». Можете вы согласиться с тем, что такое единство есть «во всяком художественном образе»? Аргументируйте ответ и проиллюстрируйте его обращением к конкретным художественным образам.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «конкретную содержательность художественного образа» составляет то, что он «отражает действительность в ее конкретном богатстве»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Аргументируйте свое мнение.
3. Как вы представляете себе «образ, сведенный к отвлеченной идее»? Вы встречали подобные образы в художественных произведениях? Можете вы согласиться с тем, что сведение образа к отвлеченной идее обедняет художественный образ? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Д-46. «Художественные образы — не пассивное обобщение действительности, они обладают эмоционально-волевыми элементами, которые позволяют литературе стать активной силой в обществе...» (В.М. Жирмунский).

1. Как происходит обобщение действительности посредством художественного образа? Можете вы согласиться с тем, что в художественном образе такие обобщения не носят пассивного характера? Аргументируйте свое мнение примерами.

2. Что такое «эмоционально-волевые элементы» обобщений, производимых посредством художественного образа? Проиллюстрируйте свое понимание этого вопроса.
3. Можете вы согласиться с пониманием литературы вообще как «активной силы общества»? Обоснуйте свое мнение.

Д-47. «...В искусстве общее достояние всех есть только образ, понимание коего иначе происходит в каждом и может состоять только в неразложенном (действительном и вполне личном) чувстве, какое возбуждается образом» (А.А. Потебня).

1. Можете вы согласиться с тем, что «в искусстве общее достояние всех есть только образ»? Если да, расскажите, как вы понимаете эту мысль ученого.
2. Если согласиться с А.А. Потебней, то чьим «достоянием» является в художественном произведении то, что не имеет отношения к художественному образу?

Д-48. «Представлению в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении... Поэтический образ служит связью между внешнею формою и значением...

Образ *применяется*, «примеряется»... Если бы применения не последовало, то могли бы быть поэтичны отдельные слова..., но цельного поэтического произведения не было бы» (А.А. Потебня).

1. Что такое «представление в слове»? Как вы понимаете мысль ученого о том, что этому представлению «соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении»?
2. Расскажите о своем понимании мысли А.А. Потебни, согласно которой «поэтический образ служит связью между внешнею формою и значением»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
3. Как вы думаете, о каком применении и «примеривании» говорит А.А. Потебня?

Д-49. «Художественный образ вообще есть воспринимаемый органами чувств (зрением и слухом) или закрепленный в письменных знаках и представляемый в сознании итоговый результат эстетической деятельности» (С.И. Кормилов)

1. Прокомментируйте данное определение. Насколько, по вашему мнению, оно охватывает, раскрывает все многообразие такого понятия, как «художественный образ вообще»?
2. Попытайтесь дополнить данное определение собственными наблюдениями или теми положениями, которые вы встречали у других исследователей.

Д-50. С.И. Кормилов считает, что художественный образ отличается как от «образных представлений, существующих лишь в восприятии и сознании, так и выраженных материальными знаками образов — фактографических или иллюстративных (типа рисунков в учебниках). Они только схематично отражают предметы и явления с их сущностями или представления и мысли о таковых. Они сугубо вторичны, не содержат некой сущности в самих себе. Художественный же образ, хотя и он что-то отражает, ценен именно сам по себе и конкретен подобно первичной действительности».

1. Что такое «образные представления, существующие лишь в «восприятии и сознании»? Приведите конкретные примеры. Расскажите о том, что вы понимаете под образными представлениями, выраженными «материальными знаками образов — фактографических или иллюстративных. Можете вы согласиться с тем, что обе разновидности образных представлений «только схематично отражают предметы и явления»? Если да, приведите конкретные примеры таких «отражений».
2. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что художественный образ «ценен именно сам по себе и конкретен подобно первичной действительности»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
3. Как вы поняли оговорку С.И. Кормилова о том, что и художественный образ «что-то отражает»? Расшифруйте это «что-то».

Д-51. «...Поэтическая наглядность, или образность, не имеет ничего общего с той наглядностью, или образностью, с которой перед нами выступают предметы внешнего чувственного мира... Образ не есть предмет. Более того, задача поэзии — как раз в том, чтобы развесть предмет: это и есть превращение его в образ. Образ переводит изображаемый им предмет или событие из внешнего мира во внутренний, дает нашей внутренней жизни излиться в предмет, охватить и пережить его изнутри, как часть нашей собственной души. В образе мы переживаем изображаемое» (*М. Столяров*).

1. Охарактеризуйте наглядность, образность, «с которой перед нами выступают предметы внешнего чувственного мира». Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что развесть предмет — «это и есть превращение его в образ»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой «образ переводит изображаемый им предмет или событие из внешнего мира во внутренний» и т. д. Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Обоснуйте свое мнение.

Д-52. Роднянская И.Б., Кожин В.В. пишут, что художественный образ — это «всеобщая категория художественного творчества, специфические для него способ и форма освоения жизни, «язык» искусства и вместе с тем — его «высказывание»... Образ может быть охарактеризован как такой знак, чье означаемое при посредстве внутренней формы «спрятано» в нем самом и потому связано с означающим не условной, а органической и мотивированной связью... В слове уже отражена и претворена действительность, и художник (прозаик, поэт) совершает как бы вторичное ее преобразование... Однако сама форма литературного образа не есть уже явление языка, это явление искусства, хотя и построенное из языкового материала... В сложном соотношении слова как такового и слова как носителя художественной субстанции и заключена структура литературного образа...»

1. Как вы понимаете утверждение, согласно которому художественный образ — это «способ и форма освоения жизни», «язык» искусства» и его «высказывание»?
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, понимание образа в качестве знака, «чье означаемое при посредстве внутренней формы «спрятано» в нем самом»? Обоснуйте свой ответ и проиллюстрируйте его (при необходимости) примерами.
3. Как вы понимаете мысль о том, что «сама форма литературного образа не есть уже явление языка»? Можете вы с нею согласиться? Почему? Расскажите, какой вам представляется диалектика взаимоотношений слова и образа.

Д-53. «В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала... Будучи не реальным, а «идеальным» объектом, образ обладает некоторыми свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез и прочих мыслительных конструкций... Однако в отличие от абстрактного понятия, образ нагляден, ...сохраняет чувственную целостность и неповторимость... В то же время сама по себе познавательная специфика образа как единства чувственного отражения и обобщающей мысли не определяет его художественной уникальности, ибо в известной мере присуща и публицистическим, морально-прикладным, теоретически-иллюстративным и другим образам» (М.Н. Эпштейн).

1. Как представлены в художественном образе «объективно-познавательное и субъективно-творческое начала»? Проиллюстрируйте свою мысль конкретными примерами.
2. Какими «свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез и прочих мыслительных конструкций» обладает художественный образ?

3. Можете вы согласиться с тем, что «познавательная специфика образа» не определяет его «художественной уникальности»? Если да, то как бы вы определили «художественную уникальность» образа?

Д-54. «...То, что художник слова может выполнить двумя словами, в две секунды, живописец не одолеет иногда и в два месяца, а скульптору понадобится на это два года — так сложна бывает форма предмета. Зато форму эту во всей осязательной полноте никогда не представит слово. Точно так же, как фабулы рассказа, диалога, вывода и поучений, никакие искусства, кроме словесного, не выразят никогда» (*И.Е. Репин*).

1. О каком своеобразии образного воплощения форм предмета в разных видах искусства говорит художник? Можете вы согласиться с тем, что «форму во всей осязательной полноте никогда не представит слово»? Аргументируйте свое мнение обращением к произведениям разных видов искусства.
2. Какой характер художественного образа в литературе отмечает И.Е. Репин, говоря о фабуле рассказа, диалога и т. д.? Можете вы согласиться со справедливостью его мысли? Обоснуйте свое мнение.

Д-55. «Семантика русского слова «образ» удачно указывает на а) вообразимое бытие художественного факта, б) его предметное бытие, то, что он существует как некоторое целостное образование, в) его осмысленность («образ» чего?, т. е. образ предполагает свой смысловой прообраз).

...Художественное произведение как образ есть и данность, и процесс, оно и пребывает, и длится, оно и объективный факт, и межсубъективная процессуальная связь между творцом и воспринимающим» (*И.Б. Роднянская*).

1. Каким значением понятие художественный образ наполняется благодаря семантике слова «образ»?
2. Расскажите о своем понимании определения «художественное произведение как образ»? Можете вы согласиться с тем, что в таком качестве образ «есть и данность и процесс», «объективный факт, и межсубъективная процессуальная связь между творцом и воспринимающим»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.

Д-56. «Образ и воплощен в материале и как бы недовоплощен в нем, потому что он безразличен к свойствам своей материальной основы как к таковым и использует их лишь как знаки своей

собственной природы... Образ навязан сознанию как данный вне него предмет и вместе с тем дан свободно, ненасильственно, ибо требуется известная инициатива субъекта, чтобы данный предмет стал именно образом.

В художественном образе всегда существует область невысказанного, и пониманию-истолкованию поэтому предшествует понимание-воспроизведение... творчески добровольное следование... по «бороздкам» образной схемы (к этому, в самых общих чертах, сводится учение о внутренней форме как об «алгоритме» образа, развитое гумбольдтовско-потемнинской школой) (И.Б. Роднянская).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы о том, что «образ воплощен в материале и как бы недовоплощен в нем»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Почему?
2. Расскажите о своем понимании мысли исследовательницы, согласно которой образ «безразличен к свойствам своей материальной основы». Насколько такое утверждение справедливо?
3. Чем, на ваш взгляд, отличается «понимание-истолкование» от «понимания-воспроизведения»? Можете вы согласиться с тем, что в восприятии художественного образа второе предшествует первому? Обоснуйте свой ответ.

Д-57. «Всякое произведение искусства иносказательно, поскольку говорит о мире в целом... в частном и специфическом материале оно дает олицетворенную Вселенную, которая вместе с тем есть личная Вселенная художника.

Как олицетворенная Вселенная образ многосмыслен, ибо он — живое средоточие множества положений, и то, и другое, и третье сразу. Как личная Вселенная образ обладает строго определенным оценочным смыслом. Художественный образ — тождество иносказания и тавтологии, многозначности и определенности, познания и оценки» (И.Б. Роднянская).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы об «олицетворенной» и «личной Вселенной художника»? Можете вы согласиться с тем, что в этом отношении «всякое произведение искусства иносказательно»? Обоснуйте свое мнение.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что художественный образ — это «живое средоточие множества положений»? Если да, проиллюстрируйте эту мысль конкретными примерами.
3. Как вы думаете, что имеет в виду исследовательница, утверждая, что художественный образ — это «тождество иноска-

зания и тавтологии, многозначности и определенности, познания и оценки»? Насколько справедливым представляется такое утверждение? Обоснуйте свой ответ.

Д-58. «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно с способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безобразных. Слова: *гаснуть* и *веселье* для нас безобразны; но «безумных лет *угасшее веселье*» заставляет представлять *веселье* угасаемым светом, что лишь случайно совпадает с образом, этимологически заключенным в этом слове» (А.А. Потебня).

1. Расскажите, как вы представляете себе «образность отдельных слов и постоянных сочетаний». Приведите конкретные примеры.
2. Как вы думаете, на чем основана способность «языков создавать образы из сочетания слов»? По какому принципу эти сочетания создаются? Какую особенность образной речи стремился подчеркнуть А.А. Потебня?

Д-59. «Мы можем видеть поэзию во всяком словесном произведении, где определенность образа порождает текучесть значения, то есть *настроение* за немногими чертами образа и при посредстве их *видит* многое в них не заключенное, где даже без умысла автора или наперекор ему появляется иносказание» (А.А. Потебня).

1. Расскажите, как вы поняли сущность определения «текучесть значения». Как вы понимаете мысль ученого о том, что «определенность образа порождает текучесть значения»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы понимаете иносказание в художественном тексте? Можете вы согласиться с тем, что это иносказание способно возникать «даже без умысла автора или наперекор ему»? Аргументируйте свое мнение.

Д-60. «Художественный образ иногда сближают или даже смешивают с образом как непосредственным отражением предметного мира, процессов жизни в человеческом сознании. При этом подчеркивается общая для них прямая адекватность действительности. Однако явления эти не только не однозначны, но в известном смысле и не однородны. Если образ в его первичном, общегносеологическом понимании представляет собой снимок окружающего, наблюдаемого человеком мира, художественный образ — результат переработки жизненных впечатлений, наблюдений. Его сущность определяется прежде всего тем,

что в нем содержится обобщение действительности, человеческого опыта. С этим тесно связаны своеобразие, характер адекватности художественного образа развивающейся действительности. Значительное образное обобщение неизмеримо шире и глубже схватывает явления жизни, чем непосредственное их восприятие. Оно выявляет в них начала, которые сохраняют свое значение в течение весьма и весьма длительного времени, часто на протяжении многих веков» (М.Б. Храпченко).

1. Расскажите о том, как вы понимаете образ как «непосредственное отражение реального мира», «образ в его первичном, общегносеологическом понимании»? Каковы «сфера применения» и функции образного мышления такого типа?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «значительное образное обобщение неизмеримо шире и глубже схватывает явления жизни, чем непосредственное их восприятие»? Можете вы согласиться со справедливостью данного суждения? Если да, приведите конкретные примеры «широты» и «глубины» отражения явлений реальной жизни в образном обобщении.

Д-61. «...Художественный образ нередко выражает и иллюзии, общественные предрассудки, заблуждения. И это тоже особого рода обобщение социального, психологического опыта, закономерно вытекающего в определенных исторических условиях. Поэтому проблема адекватности художественного образа действительности включает в себе немалую сложность, и решается она иначе, чем вопрос о соотношении процессов жизни и «первичного» образа. В разных своих особенностях «первичный» образ и образ художественный выступают как существенно отличающиеся друг от друга феномены» (М.Б. Храпченко).

1. Как вы поняли мысль исследователя о том, что «художественный образ нередко выражает и иллюзии, общественные предрассудки, заблуждения»? О каких иллюзиях, общественных предрассудках и заблуждениях, на ваш взгляд, может идти речь в связи с художественным образом?
2. Как вы думаете, в чем сложность проблемы «адекватности художественного образа действительности»? В чем, на ваш взгляд, принципиальное отличие «первичного» образа от образа художественного? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

Д-62. «... Было бы ошибкой предполагать, что вопросами поэтического языка исчерпываются вопросы поэтики. Хотя образ в поэзии конкретизирован в языке, он не исчерпывается языком... в искусстве поэзии есть такая сторона, которая ни с какой точки

зрения не может быть растворена в лингвистике. Это можно сказать о проблемах тематики и композиции художественного произведения» (В.М. Жирмунский).

1. Расскажите, как вы понимаете диалектику отношений вопросов поэтического языка и вопросов поэтики.
2. Как вы думаете, что представляет собой та сторона «в искусстве поэзии», «которая ни с какой точки зрения не может быть растворена в лингвистике»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

Д-63. «Просто брать то, что видишь, действовать как фотограф, я не мог никогда: без построения нет искусства, а есть один голый натурализм, который я считаю заклятым врагом искусства, самой заразной болезнью. В первичное восприятие природы неизбежно входят и мои соображения о том живописном впечатлении, которое должен давать настоящий пейзаж. В этот момент и начинается момент преодоления действительности, осознание всего случайного, мешающего, происходит концентрация видимого, которая и создает основу художественного произведения. Одновременно выясняются основные сочетания тонов, определяется ведущая нота колорита и сопровождающие мелодии» (П. Кончаловский).

1. О какой особенности образного мышления рассказал художник? Что лежит в основе, по П. Кончаловскому, художественного образа?
2. Как вы считаете, справедливо ли и в отношении художественного образа в литературе говорить о «первичном восприятии природы», в которое входят соображения писателя о том впечатлении, которое должно давать воспроизводимое им явление? Обоснуйте свое мнение.

Д-64. «...Не менее прочно, чем форму и содержание, связывает художественный образ познание и оценку действительности... поэтому не точно было бы, например, сказать, что художественный образ есть не только познание, но также и приговор действительности, так как при такой формулировке возникает впечатление, будто в образе имеется какое-то сочетание и сосуществование — «реальный факт в свете идеала» — тогда как на самом деле эта связь сложнее, ибо в образе происходит образование мыслительного «организма». Простое же сочетание факта и идеала не дает нам действительного понятия об образе, потому что вся суть состоит именно в произрастании, в саморазвитии художественной клетки, которая продолжает свой рост самостоятельно, поглощая факт и идеал, едва лишь будет найден их особый принцип связи» (П.В. Палиевский).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что художественный образ связывает «познание и оценку действительности»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами из лирических и эпических произведений.
2. Расскажите, как вы понимаете утверждение П.В. Палиевского о том, что «в образе происходит образование мыслительного «организма»? На что, по вашему мнению, направлена «мыслительная» способность такого «организма»?
3. Как в художественном образе происходит, на чем строится «сочетание факта и идеала»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Д-65. «Художественно-образное отражение как действенно-эмоциональный аналог действительности в сознании есть неразрывное единство изображения и выражения.

...Без изображения нет предметного содержания искусства. Глубочайшие идеи и чувства в произведениях классики выражены именно через изображение» (*Е. Севастьянов*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что художественный образ («художественно-образное отражение») — это «действенно-эмоциональный аналог действительности в сознании»?
2. Можете вы согласиться с тем, что художественный образ «есть неразрывное единство изображения и выражения»? Если да, проиллюстрируйте данную мысль примерами из эпических и лирических произведений.

Д-66. «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа» (*Б. Пастернак*).

1. Расскажите, как вы поняли причины «метафоризма» поэтической речи человека. Какая, на ваш взгляд, существует взаимосвязь между недолговечностью его жизни и «задуманной огромностью его задач»?
2. Можете вы согласиться с тем, что «метафоризм» дает возможность человеку «смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями»? Если да, приведите примеры из лирики самого Пастернака, где метафорическая речь выполняет именно такую функцию.
3. Проиллюстрируйте примерами из лирики XIX — XX в. мысль поэта о том, что «метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа»? Как, к примеру, отразилась «боль-

шая личность» и «ее дух» в метафорах А. Пушкина и Е. Баратынского, Н. Некрасова и Ф. Тютчева, В. Маяковского и О. Мандельштама?

4. Насколько высказывание Б. Пастернака соотносится с тем, как о метафоричности языка лирического текста говорит современная теория литературы?

Д-67. «...Необходимо различать два понятия, близкие одно к другому и часто весьма плохо различаемые у широкой читающей публики, и даже у исследователей. В художественном образе сливаются определенного содержания идея и чувственный образ. Это слияние может быть настолько полным, что в идее уже не оказывается ничего такого, чего не было бы в образе, а в образе нельзя найти ничего такого, чего не было бы в идее. Но это слияние может быть и неполным. В художественном образе часто создается такая ситуация, когда в идее гораздо больше или гораздо меньше того, что вмещает в себя образ. Ведь в басне, например, образная сторона сливается с отвлеченной идеей не целиком, но только по какой-нибудь одной отвлеченной линии. Звери в басне говорят по-человечески, но баснописец вовсе не хочет убедить нас в том, что звери действительно говорят по-человечески. Вся эта картина зверей интересна для баснописца только с какой-нибудь одной, вполне отвлеченной стороны, и эту сторону он тут же сам и формулирует. Такое неполное совпадение идеи и образа и есть то, что обычно называется аллегорией; полное совпадение того и другого есть то, что обычно называется символом» (А.Ф. Лосев).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «в художественном образе сливаются определенного содержания идея и чувственный образ»? Приведите примеры художественных образов, наиболее показательными демонстрирующих, по вашему мнению, такое слияние.
2. Можете вы согласиться с тем, что в басне «образная сторона сливается с отвлеченной идеей не целиком, но только по какой-нибудь одной отвлеченной линии»? Если да, проиллюстрируйте эту особенность образности басни конкретными примерами.
3. Расскажите, как вы поняли, в чем, по А. Ф. Лосеву, разница между символом и аллегорией. Приведите примеры аллегорической и символической образности.

Д-68. «Не нужно думать, что аллегория всегда есть нечто плохое и нехудожественное. Даже великие поэты, даже и сам Данте, отнюдь не пренебрегали аллегорическими изображениями, которые играли у них большую художественную роль и ни-

сколько не мешали символике в других случаях, а иной раз даже совпадали в одном художественном образе. В этот период истории эстетики и искусства, где впервые начинает выступать на первый план индивидуальность, ясно, что аллегории будут появляться так же часто, как и схематические олицетворения» (А.Ф. Лосев).

1. Какова роль «аллегорических изображений» в художественном тексте? С какой, по вашему мнению, целью художники прибегают к символической образности? Какие качества художественному тексту такая образность сообщает?
2. В каких произведениях Данте вы встречали «аллегорические изображения»? Какова их роль в художественной ткани произведения? О каком периоде «истории эстетики и искусства» правомерно говорить в связи с творчеством Данте? Можете вы согласиться с тем, что в его творчестве индивидуальность выступает на первый план? Если да, то в чем вы эту особенность отметили?

Д-69. «Поскольку предметом искусства является мир ценностей, поскольку художественный образ оказывается знаком ценности: именно знаком, так как ценность в отличие от ее конкретного материального носителя можно запечатлеть лишь изоморфно, а не адекватно; и именно знаком ценности, так как искусство рассказывает нам не об объективном бытии вещей, явлений или сущностей, а о мире очеловеченном, повернутом к человеку...» (М. Каган).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «предметом искусства является мир ценностей»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, то о каких ценностях в данном случае может идти речь?
2. Расскажите о своем понимании мысли М. Кагана о том, что художественный образ — это «знак ценности». Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами. Можете вы согласиться с тем, что художественный образ запечатлевает ценность не как материальный носитель, а «лишь изоморфно»? Если да, покажите на конкретных примерах, как это происходит.
3. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что искусство рассказывает «не об объективном бытии вещей, явлений или сущностей, а о мире очеловеченном, повернутом к человеку»? Если да, то какова роль художественного образа в том, чтобы сделать изображаемый мир «очеловеченным», «повернутым к человеку»?

Д-70. Поэт Константин Случевский писал:

Ты не гонись за рифмой своенравной
И за поэзией — нелепости оне:
Я их сравню с княгиней Ярославной,
С зарею плачущей на каменной стене.

Ведь умер князь, и стен не существует,
Да и княгини нет уже давным-давно;
А все как будто, бедная, тоскует,
И от нее не все, не все схоронено.

Но это вздор, обманное созданье!
Слова — не плоть... Из рифм одежд не ткать!
Слова бессильны дать существованье,
Как нет в них также сил на то, чтоб убивать...

Нельзя, нельзя... Однако преисправно
Заря затеплилась; смотрю, стоит стена;
На ней, я вижу, ходит Ярославна,
И плачет, бедная, без устали она.

Сгони ее! Довольно ей пророчить!
Уйми все песни, все! Вели им замолчать!
К чему они? Чтобы людей морочить
И нас то здесь — то там, тревожить и смущать!

Смерть песне, смерть! Пускай не существует!
Вздор рифмы, вздор стихи! нелепости оне!...
А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене.

1. О каком статусе художественного образа говорит поэт XIX века? В чем видит его специфическую модальность?
2. О каком двойственном переживании художественного образа свидетельствует, на ваш взгляд, мысль К. Случевского, наиболее последовательно отраженная в последней строфе («Пускай не существует!» — «А Ярославна все-таки тоскует...»)? Встречалось ли вам такое или подобное ему понимание художественного образа в русской поэзии XIX или XX века? Если да, приведите наиболее выразительные, по вашему мнению, примеры.

Д-71. «...Для современного эстетического сознания двойственное переживание образа: ощущение предельной *условности*, как бы «несуществования» его, но равносильное этому видение его *несомненной и бесконечно значимой реальности*» (С.Н. Бройтман).

1. Что вы понимаете под «предельной условностью» художественного образа? С чем, на ваш взгляд, связано ощущение художественного образа как предельно условного?
2. Как вы думаете, с чем связано видение художественного образа в качестве «несомненной и бесконечно значимой реальности»?
3. Расскажите, как вы поняли сущность «двойственного переживания» художественного образа современным эстетическим сознанием. Не является ли иллюстрацией такого переживания стихотворение К. Случевского (см. задание Е-41)? Обоснуйте свое мнение.

Д-72. Считая исходным типом художественного образа «двучленный параллелизм», А. Н. Веселовский представлял его в таком виде: «Картинка природы, рядом с ней таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего».

1. В чем, на ваш взгляд, сущность «двучленного параллелизма» как одного из самых ранних типов художественного образа?
2. Приведите наиболее выразительные примеры «двучленного параллелизма» в произведениях устного народного творчества и в оригинальной литературе. Покажите, как «картинки» природы и «из человеческой жизни» «вторят друг другу», как «между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего».

Д-73. А.Н. Веселовский считал, что в образном параллелизме сопряжение разных явлений строится на том «общем», что есть между ними, «когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно или устанавливалось их несколько, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнивания, если не тождества», однако при этом «дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения».

1. Приведите примеры аналогии между объектом и живым субъектом, обратившись к произведениям устного народного творчества и оригинальной литературы.
2. Расскажите о своем понимании мысли ученого о том, какова цель образного параллелизма. Можете вы согласиться с тем, что в данном случае «дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природою и не о сравнении...»? Проиллюстрируйте свое мнение конкретными примерами.

Д-74. Принцип отрицательного параллелизма, по А.Н. Веселовскому, таков: «Ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса:

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной убивается».

1. Расскажите, как вы поняли, в чем заключается принцип отрицательного параллелизма. Можете вы согласиться с таким пониманием параллелизма как начального, исходного типа художественной образности? Аргументируйте свое мнение.
2. Приведите примеры отрицательного параллелизма не только в устном народном творчестве, но и в произведениях авторской литературы.

Д-75. «В поэме Гоголя «Мертвые души» исключительно важную роль играет «хронотоп дороги» (термин М. Бахтина). Он организует художественное пространство произведения. Поэма предстает как описание путешествия Чичикова по просторам России. Путешествие воспринимается самим героем как «живая книга», здесь просматривается средневековый топос: мир есть книга. Мотив дороги настойчиво занимает Гоголя в пору работы над «Мертвыми душами», вдохновенным гимном дороге звучат в тексте поэмы строки: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога!..» (*Л.И. Сазонова*).

1. Раскройте сущность понятия «топос». Приведите примеры топосов в произведениях русской и мировой литературы. В каких известных вам художественных текстах встречается топос мир как книга? Можете вы согласиться с тем, что этот топос присутствует в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»? Аргументируйте свой ответ обращением к тексту.
2. Каково значение понятия «мотив»? Какова функция и роль мотива в художественном тексте? Приведите примеры мотивов в произведениях русской и зарубежной литературы XIX века. Можете вы согласиться с тем, что в поэме «Мертвые души» присутствует мотив дороги? Если да, проиллюстрируйте это утверждение несколькими примерами.

Д-76. «Ночь» является универсальным архетипическим мотивом, порождающим адекватные художественные решения, суть которых в самом общем плане можно обозначить, используя

терминологию К.Г. Юнга, как прорыв в бессознательное. Таким образом, символика ночи как трансцендентного времени, когда для человека открывается возможность постижения высших истин, может быть рассмотрена в космологических, инициационных, ритуальных контекстах, связанных с мистическим опытом прохождения через тьму, хаос бессознательного, с целью обретения высшего знания. Естественно, что в таком аспекте тема ночи оказалась наиболее привлекательна для романтиков, поскольку традиционная мифологема дня и ночи максимально созвучна системе романтического двоемирия. В русле традиционных романтических антитез пролегает и основной конфликт рассматриваемых произведений» (И.А. Юртаева).

1. Раскройте сущность понятия «мотив». Чем отличается мотив от архетипического мотива? Приведите примеры того и другого.
2. Можно ли, на ваш взгляд, считать архетипическим мотивом ночь? Почему? Расскажите, как вы поняли «символику ночи» в трактовке исследовательницы. Можете вы с нею согласиться? Почему?
3. В каких известных вам произведениях романтиков встречается «традиционная мифологема дня и ночи»? Какую роль она выполняет в воплощении авторского замысла?

VI. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ

Е-1. «Дух века и характер народа, налагая печать свою на литературное создание, составляет существенное его видовое отличие. В то время, как родовые свойства неизменны, вид бывает разнообразен до бесконечности. Вид постоянно изменяется, иногда сохраняя от старины только немногие, чисто внешние признаки; виды часто смешиваются между собою, образуя новые формы, или исчезают без всякого следа, как явление местное, случайное. Не рассмотревши внимательно всех этих изменений, мы не можем определить, в чем состоит сущность известного рода сочинений. Не случилось ли вам беспрестанно читать и слышать подобные толкования: «История бывает трех родов: философская, прагматическая и художественная», «Драма занимает средину между трагедией и комедией», «Роман должен изображать пороки современного общества» и т.д.» (*В.И. Водовозов, 1859*).

1. О каком понимании родовых и «видовых» признаков художественного текста писал ученый? Как вы считаете, что вызывало возражение В.И. Водовозова в приводимых им «толкованиях»?
2. Как современное литературоведение определяет то литературное явление, которое у В.И. Водовозова обозначено термином «вид»?

Е-2. «Нет ничего также забавнее, как видеть деление лирики, эпоса, драмы на неизменные рубрики, подобно тому, как в естественной истории к царству животных относят: рыб, птиц, четвероногих пресмыкающихся. Куда принадлежит баллада: к лирике или к эпосу? Как сладить с сатирою, с басней, с идиллией? «Рыбаки» Феокрита, конечно, идиллия, а где представлены не рыбаки, не поселяне, там может ли быть также идиллия? Элегия означает грустную песнь: отчего же нет особенного названия для песни, выражающей радость, страх, удивление и пр.?» (*В.И. Водовозов*).

1. Прокомментируйте размышления В.И. Водовозова о делении «лирики, эпоса, драмы на неизменные рубрики». Как вы считаете, современная наука сохранила такое деление? Если да, то в чем оно проявляется и с чем связано.
2. Вы тоже считаете, что это плохо, если внутри родов литературы произведения распределяются так же, как и в «естественной истории»? Если да, то в чем заключено отрицательное начало такого явления?

Е-3. Хализев В.Е. считает, что литературный род — это «одна из трех групп литературных произведений — *эпос, драма, лирика*, вычленяемых по ряду признаков в их единстве (предмет изображения и отношение к нему речевой структуры, способы организации художественного времени и пространства). Разделение литературы на роды, подобно делению на *поэзию* и *прозу*, является наиболее общей предпосылкой ее дальнейшего членения на виды... и собственно *жанры*. ...История литературы знает множество промежуточных и синтетических родовых форм (лирико-эпическая поэма, лирическая драма, эпическая драматургия и др.). Но при всем их богатстве границы между родами литературы и специфика каждого из них «просматриваются» более или менее ясно. Словесное произведение, как правило, имеет доминантой или повествование о событиях, или их чисто диалогическое изображение, или же целостное эмоциональное размышление (медитацию)».

1. Как проявляются в конкретном художественном тексте признаки («предмет изображения и отношение к нему речевой структуры, способы организации художественного времени и пространства»), по которым вычленяются эпос, лирика и драма в качестве литературного рода? В чем заключается принципиальная разница проявления этих признаков в разных родах?
2. Расскажите, как вы представляете себе промежуточные и синтетические родовые формы. Можете вы согласиться с тем, что даже в этих синтетических и промежуточных формах «границы между родами литературы и специфика каждого из них «просматриваются» более или менее ясно»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.

Е-4. М. Н. Эпштейн считает, что род — это «ряд литературных произведений, сходных по типу своей речевой организации и познавательной направленности на объект или на субъект, или сам акт художественного высказывания: слово либо

изображает предметный мир, либо выражает состояние говорящего, либо воспроизводит процесс речевого общения. Категория рода литературного связана с принципиальным для всей эстетики разграничением изобразительных, выразительных и сценических (изобразительно-выразительных) искусств, а также с общими гносеологическими категориями субъекта и объекта (и их взаимодействия), что делает ее центральной в типологии и систематике литературных феноменов и исходной для их более конкретной классификации по видам... и жанрам».

1. Чем, на ваш взгляд, «по типу речевой организации» отличаются друг от друга эпос, лирика и драма?
2. Расскажите, что представляют собой изобразительные, выразительные и сценические искусства. Каким образом с этими искусствами связаны эпос, лирика и драма?
3. Раскройте сущность категорий «объект» и «субъект» относительно литературного произведения. Каким образом в аспекте «познавательной направленности на объект или на субъект» различаются эпос, лирика и драма? Можете вы согласиться с тем, что в эпосе, лирике и драме по-разному выстраиваются отношения между объектом и субъектом? Аргументируйте свой ответ.

Е-5. «Своеобразие художественного обобщения жизни в эпосе, драме и лирике выступает «на поверхность» во внешней организации речи (чаще всего проза в эпосе, диалогическая речь в драме, стихотворный язык в лирике). Однако это только внешнее проявление законов жанра, их существо раскрывается более глубоко через способы проявления художественного вымысла, творческой фантазии писателя, отбирающего, организующего и оценивающего жизненный материал в рамках заданного рода и жанра» (*Н.Д. Молдавская*).

1. Расскажите, как вы понимаете «внешнюю организацию речи» художественного текста. Проиллюстрируйте мысль исследовательницы о различном характере «внешней организации речи» в эпосе, лирике и драме.
2. Как вы поняли мысль о том, что родовое и жанровое различие художественных текстов «раскрывается глубоко через способы проявления художественного вымысла, творческой фантазии писателя»? Какие, на ваш взгляд, специфические «способы проявления художественного вымысла» есть у эпоса, лирики и драмы? Согласны ли вы с тем, что «творческая фантазия писателя» по-разному проявляется в разных родах литературы? Если да, аргументируйте это утверждение конкретными примерами.

Е-6. «Будучи целостностью искусства, не ограниченного уже более односторонностью своего материала и вследствие этого исключительно одним особым видом внешнего исполнения, поэтическое искусство превращает различные способы художественного творчества вообще в свою особенную форму, и потому *основание* для разделения *поэтических видов* она черпает только из *общего* понятия художественного изображения» (Гегель).

1. Как вы понимаете мысль о том, что литература («Поэтическое искусство», по Гегелю) — это «целостность искусства», не ограниченная «односторонностью своего материала»?
2. Что такое, по вашему мнению, «особый вид внешнего исполнения» литературных произведений, который и «превращает различные способы художественного творчества в свою особую форму»?
3. Как вы понимаете мысль Гегеля о том, что «основание для разделения поэтических видов» (литературных родов) происходит «из общего понятия художественного изображения»? Чем отличаются эти «понятия художественного изображения» в эпосе, лирике и драме?

Е-7. «Теория литературных родов, учитывая разнообразные существенные черты, должна быть основана также на роли времени. То, что мы сохраняем в памяти из прошлого, составляет темы для эпики; непосредственно воздействующим на нас настоящим владеет лирика; обращение внимания к будущему, стремление к определенной цели составляет психическую основу драмы; о том, что истинно в данных условиях безотносительно ко времени, что мы ощущаем как общее для всех времен, говорит поэзия философских обобщений, дидактика и собственно поэзия мысли — не обязательно нравоучительная, — которая либо направлена на выражение чистой идеи, либо использует пример, басню; преодоление при помощи воображения пределов времени порождает поэзию мечтаний, волшебной сказки» (Ю. Кляйнер).

1. Можете вы согласиться с тем, что разделение литературы на роды должно происходить с учетом «роли времени»? Насколько справедливо, по вашему мнению, понимание «роли времени» в разделении литературы на эпос, лирику и драму, которое предлагает ученый?
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что сохранение «в памяти из прошлого» — это «темы для эпики», непосредственно воздействующее на нас — лирика, а обращенность к будущему «составляет психическую основу драмы»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

3. Какое место в разделении литературы на роды занимает, на ваш взгляд, то, что ученый называет «истинным в данных условиях безотносительно ко времени», т. е. поэзией «философских обобщений», «дидактикой», «поэзией мысли», а также то, что он определяет как «преодоление при помощи воображения пределов времени»? Не получается ли еще два (кроме эпоса, лирики и драмы) рода литературы? Если да, то как бы вы их назвали? Если нет, найдите место обозначенным литературным явлениям в эпосе, лирике или драме.

Е-8. «По методу создания эпике подобна описательная поэзия, обладающая, однако, иной тематикой; эпике также родственна и дидактическая поэзия. Поэзия мысли скорее оказывается эпикой мысли, чем лирикой.

Возможно, однако, что той поэзии, чье определение основано на теме, а не на поэтическом методе, следовало бы отвести самостоятельное место в классификации поэзии, построенной на основе других критериев. В таком случае рядом друг с другом оказались бы: поэзия воссозданного внешнего и психического мира — драма; поэзия внешнего мира, отраженного в слове, — эпика и описательная поэзия; поэзия психического мира — лирика — и поэзия сверхиндивидуального интеллектуального мира — поэзия мысли...

Если мы согласимся принять во внимание роль времени, желая при этом, однако, сохранить традиционные три раздела, то поэзия прошлого должна будет включать в качестве своей разновидности сказку, повествующую о фиктивном прошлом, а в поэзию настоящего войдут три разных раздела: лирика, дидактика и описательная поэзия» (Ю. Кляйнер).

1. Как вы понимаете определения «описательная поэзия» и «дидактическая поэзия»? Приведите конкретные примеры.
2. Как вы думаете, что мог иметь в виду Ю. Кляйнер, говоря о «поэзии мысли»? Можете вы согласиться с тем, что такая поэзия скорее эпос («эпика»), нежели лирика? Обоснуйте свое мнение.
3. Расскажите о своем понимании мысли ученого относительно классификации разных видов поэзии. Насколько убедительны, по вашему мнению, его рассуждения относительно «поэзии внешнего мира, отраженного в слове», «поэзии психического мира» и «поэзии сверхиндивидуального интеллектуального мира»? Аргументируйте свой ответ.
4. Можете вы согласиться с тем, как понимает Ю. Кляйнер «роль времени» в разделении литературы на роды (см. также задание Г-7)? Обоснуйте свое мнение обращением к конкретным текстам.

Е-9. «Признаки жанра, т. е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами *доминирующими*, т. е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого. Такой доминирующий, главенствующий прием иногда именуется *доминантой*. Совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании жанра» (Б.В. Томашевский).

1. Какие признаки жанров эпического, лирического драматического рода вы знаете?
2. Какие признаки жанра, на ваш взгляд, являются доминирующими (доминантами) в романе, элегии, трагедии? Можете вы согласиться с тем, что эти доминанты подчиняют «себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого»? Аргументируйте свое мнение конкретными примерами.

Е-10. «Краткий обзор истории проблемы рода показал, что слово «род» употребляется в разных значениях. Прежде всего оно относится к двум отчетливо различимым величинам. В одних случаях имеются в виду три больших феномена — лирика, эпика, драматургия. В других — такие феномены, как песня, гимн, эпос, роман, трагедия, комедия и т. д., которые видятся расположенными внутри этих трех сфер» (В. Кайзер).

1. Расскажите, как вы понимаете определение «большие феномены» относительно эпоса, лирики и драматургии. Что, на ваш взгляд, является «феноменальным» в каждом из этих трех родов литературы?
2. Насколько, по вашему мнению, справедливо и чем может быть оправдано определение в качестве литературных родов песни, гимна, эпоса, романа, трагедии, комедии и т. д.?

Е-11. «...В теории поэзии нельзя говорить об описаниях природы вообще или о характеристике героев вообще: приходится учитывать виды поэзии, литературные роды и жанры.

...Понятие типа поэтического произведения, его вида, употребляется в поэтике в двух смыслах: в более широком и более узком. В широком смысле мы говорим как о типах поэтического произведения об эпосе, лирике и драме. В этом случае обычно употребляется термин «род» поэзии — лирический род, эпический род, драматический род. Это роды поэзии, или жанры, понимаемые в широком смысле слова. Что касается жанров в узком, собственном смысле слова, то сюда относятся, например, поэма, басня, роман, новелла — эпические, т. е. повествовательные жанры; или, скажем, ода, элегия — лири-

ческие жанры, разновидности лирики, типы лирических произведений; или трагедия, комедия — драматические жанры» (В.М. Жирмунский).

1. Можете вы согласиться с тем, что «в теории поэзии нельзя говорить об описаниях природы вообще или о характеристике героев вообще», а при этом необходимо «учитывать виды поэзии, литературные роды и жанры»? Если да, то в чем, на ваш взгляд, смысл такого «учитывания»?
2. Как вы думаете, в чем смысл употребления термина «род» в широком и узком смысле слова? Чем, на ваш взгляд, принципиально отличаются повествовательные, лирические и драматические жанры?

Е-12. «Характерно, что признаки жанра охватывают все стороны поэтического произведения. В них входят особенности композиции, построения произведения, но также особенности темы, т.е. своеобразное содержание, определенные свойства поэтического языка (стилистики), а иногда и особенности стиха. Значит, когда мы говорим о жанре как типе литературного произведения, мы не ограничиваемся композицией, а имеем в виду установленный традицией тип сочетания определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка» (В.М. Жирмунский).

1. Можете вы согласиться с тем, что в конкретном литературном жанре осуществляется сочетание «определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка». Если да, проиллюстрируйте эту мысль, обратившись к лирическим или эпическим жанрам.
2. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что «признаки жанра охватывают все стороны поэтического произведения»? Если да, покажите, как эта особенность проявляется в конкретном художественном произведении.

Е-13. «Человеческий дух может перейти от эстетического к логическому, разрушить выражение или мышление индивидуального мышлением универсального, разрешить выразительные факты в логические отношения именно потому, что эстетическое является первой ступенью по отношению к логическому.

...Заблуждение начинается тогда, когда из понятия хотят вывести выражение, а в замещающем факте открыть законы замещенного факта, — когда не замечают различия между второй ступенью и первой и вследствие этого, поднявшись до второй, утверждают, что находятся в сфере первой. Это заблуждение носит название **теории художественных или литературных родов**» (Бенедетто Кроче, 1902).

1. Расскажите, как вы понимаете сущность перехода «от эстетического к логическому» в общении «человеческого духа» с художественным текстом.
2. Как вы поняли, почему Б. Кроче называет теорию литературных родов заблуждением? Можете вы с ним согласиться? Обоснуйте свое мнение.

Е-14. «...Если едва ли возможно определить сущность лирического стихотворения, эпоса, драмы, то определение лирического, эпического и драматического во всяком случае мыслимо. Мы используем выражение «лирическая драма». «Драма» здесь означает поэтическое произведение, которое предназначено для сцены, «лирическое» означает ее тональность, и последняя считается решающей для ее сущности как «внешний вид драматической формы». Чем же здесь определяется род?» (Э. Штайгер, 1946).

1. Как вы считаете, насколько уместно и в каком случае можно говорить о лирическом эпосе? Если вы согласны с немецким ученым, приведите примеры произведений, принадлежащих к таким типам или жанрам.
2. Можете вы согласиться с тем пониманием жанра лирической драмы, о котором пишет Э. Штайгер? Аргументируйте свое мнение. Ответьте на поставленный ученым вопрос.

Е-15. «...Понятие жанра всегда — понятие историческое и... связь элементов содержания (тематики) с элементами композиции, языка и стиха, которую мы находим в том или ином жанре, — будь то басня, будь то баллада, — представляет типическое, традиционное единство, сложившееся исторически, в определенных исторических условиях. ...Жанры в узком смысле слова и есть исторически сложившиеся типы художественных произведений.

...Строгое разграничение таких жанров, как элегия, басня, идиллия и т. п., сложилось на основе античной традиции (конечно, переосмысленной) именно в эпоху французского классицизма XVII — XVIII веков, именно когда эти канонические жанры утвердили как законченные, сложившиеся и неизменные типы поэтических произведений, построенные по определенным правилам.

...Изменение эстетических установок в XIX веке, в сущности, приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII — XVIII веках, в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы» (В.М. Жирмунский).

1. Какая, по вашим наблюдениям, связь существует между элементами содержания и элементами композиции, языка и стиха, которую можно найти в каждом отдельно взятом жанре? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «понятие жанра — всегда понятие историческое»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, аргументируйте свое мнение обращением к конкретным жанрам эпического, лирического и драматического рода.
3. На чем было основано строгое разграничение жанров в эпоху классицизма? Можете вы согласиться с тем, что в XIX веке происходит «снятие понятия жанров» в том смысле, в каком это понятие употреблялось в эпоху классицизма? Если да, приведите конкретные примеры такого «снятия».

Е-16. «...Если в предромантический период жанровая принадлежность литературного произведения была творческой предпосылкой автора, регулировалась нормами..., то позже она стала заранее непредсказуемой равнодействующей жанровых традиций и свободно их претворяющего творческого замысла.

...Более широкие конструкции, охватывающие несколько литературных направлений, напротив, оказываются менее содержательными, ибо количество постоянных черт ничтожно: что можно сказать о комедии «вообще», а тем более о «новелле вообще»?» (Г. Маркевич).

1. Каким образом «в предромантический период жанровая предпосылка литературного произведения... регулировалась нормами»? На чем были основаны эти нормы?
2. Как вы понимаете мысль о том, что в период романтизма и в более поздние эпохи жанровая принадлежность литературного произведения «стала заранее непредсказуемой равнодействующей жанровых традиций»? С чем такая особенность, по вашему мнению, связана?
3. Вы тоже считаете, что «количество постоянных черт» какого-либо отдельно взятого жанра «ничтожно» или вы можете рассказать о жанре комедии или жанре новеллы «вообще»? Аргументируйте свое мнение.

Е-17. «...Жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская воля не смеет с ней спорить. Ибо литература продолжает быть в своем существовании традиционалистской, более чем на два тысячелетия соединив с чертой традиционализма черту рефлексии. По логике этого синтеза автору для того и дана его индивидуальность, чтобы вечно участвовать в «состязании» со своими предшественниками в рамках жанрового канона. Понятие «состязание» — одна из важнейших универсалий литературной жизни под

знаком рефлексивного традиционализма: Аполлоний Родосский «состязается» с Гомером, Вергилий — с Гомером и Аполлоном, представители европейского искусственного эпоса от Стация и автора раннесредневековой поэмы о Вальтаре до «Генриады» Вольтера и «Россияды» Хераскова — с Вергилием; Расин (в «Федре») — с Еврипидом и Сенекой и т. д. Примеры можно с равным успехом брать из литератур эллинизма, Рима, средневековья (вспомним « состязание» латинских ученых поэтов XII в. с Овидием), как и Ренессанса, барокко и классицизма: коренного различия не обнаружится» (С.С. Аверинцев).

1. Как вы понимаете мысль С. С. Аверинцева о том, что «жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская воля не смеет с ней спорить»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Аргументируйте свое мнение.
2. Насколько справедливой представляется вам мысль ученого о «состязании» каждого автора «со своими предшественниками в рамках жанрового канона»? В чем существо такого «состязания»? Убедительны ли, на ваш взгляд, примеры, которые приводит С. С. Аверинцев в подтверждение своей мысли о «состязательности»? В чем, на ваш взгляд, состязаются разные авторы в пределах одной жанровой формы? Какие еще «состязания» в рамках одного жанра вы могли бы привести в пример?

Эпос

Е-18. Гегель отмечал, что эпос — это «поэзия», которая «доводит до внутреннего представления развернутую целостность духовного мира в форме внешней реальности, тем самым повторяя внутри себя принцип изобразительного искусства, делающего наглядной саму предметную сторону. С другой стороны, эти пластические образы представления раскрываются поэзией как определенные действия людей и богов, так что все совершающееся или исходит от нравственно самостоятельных божественных или человеческих сил, или же испытывает сопротивление со стороны внешних препятствий и в своем внешнем способе явления становится *событием*, в котором суть дела свободно раскрывается сама по себе, а поэт отступает на второй план. Придавать завершение таким событиям есть задача *эпической* поэзии, поскольку она поэтически повествует о каком-либо целостном в себе действии, а также о характерах, которыми порождается это действие в своем субстанциальном достоинстве или же в фантастическом сплетении с внешними случайностями. Придавая этому действию форму развернутого события, происходящего само по себе, поэзия выявляет тем самым само *объективное* в его объективности».

1. Как вы понимаете мысль Гегеля о том, что эпос представляет читателю «целостность духовного мира в форме внешней реальности»? Насколько убедительно, на ваш взгляд, при этом его утверждение, что эпос повторяет «принцип изобразительного искусства»? Обоснуйте свое мнение.
2. Расскажите о своем понимании мысли философа о том, что «пластические образы» в эпосе «становятся событием, в котором суть дела раскрывается сама по себе». Можете вы согласиться с тем, что сам поэт в эпосе «отступает на второй план»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Насколько логично, по вашему мнению, определяет Гегель задачу эпической литературы («придать завершение таким событиям»)?
4. Прокомментируйте мысль ученого о том, что эпос выявляет «само объективное в его объективности»? Как вы понимаете смысл этого утверждения и можете ли с ним согласиться? Обоснуйте свой ответ.

Е-19. «Этот мир, опредмеченный для духовного созерцания и чувства, исполняет теперь не *певец*, так чтобы мир этот мог вешать о себе как о его собственном представлении и живой страсти, а рапсод, *сказитель*, и исполняет механически, наизусть и притом таким метром, который, скорее, тоже приближается к механическому, столь же однообразно и спокойно течет и катится вперед. Ибо то, о чем повествует сказитель, должно явиться как действительность, замкнутая сама по себе и удаленная от него как субъекта — как по своему содержанию, так и по изображению. И с этой действительностью она не смеет вступить в полное субъективное единение ни в отношении самой сути дела, ни с точки зрения исполнения» (*Гегель об эпосе*).

1. Как вы думаете, что представляет собой «мир, опредмеченный для духовного созерцания и чувства», если речь идет относительно литературного текста?
2. Как вы понимаете образную мысль Гегеля о том, что в эпосе автор — это не «певец», а «сказитель»?
3. Прокомментируйте мысль философа об отношениях в эпическом тексте «сказителя» и передаваемой им действительности. Как вы понимаете утверждение о том, что действительность, о которой повествует эпическое произведение, должна быть замкнута сама по себе и удалена от автора («субъекта») «как по своему содержанию, так и по изображению»? Можете вы с этим согласиться? Почему? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.

Е-20. «Из всего сказанного вами мне становится как нельзя более ясно, что одну из основных черт эпической поэмы состав-

ляет самостоятельность ее частей. Простая *истина*, извлеченная из сокровенной сути вещей, и является целью эпического поэта: он изображает нам спокойное бытие или проявление феноменов в соответствии с их природой; его конечная цель содержится уже в каждом моменте его движения, и потому мы не торопимся поспешно к цели, но с любовью сопровождаем каждый его шаг. ...Ваша идея относительно ретардации¹, присущей развитию эпической поэмы, представляется мне совершенно убедительной» (Ф. Шиллер, письмо к И.В. Гете. 21 апреля 1797 г.).

1. Как вы считаете, что такое «простая истина, извлеченная из сокровенной сути вещей»? Как вы понимаете мысль Ф. Шиллера о том, что такая истина «и является целью эпического поэта»? Можно ли согласиться сегодня с его мнением? Почему?
2. Можете вы согласиться с тем, что автор эпического произведения «изображает нам спокойное бытие или проявление феноменов в соответствии с их природой»?
3. Какова, по вашему мнению, цель использования приема ретардации в эпическом произведении?

Е-21. «Оба поэта, эпик и драматург, изображают для нас некое действие, но у последнего оно — цель, а у первого — лишь средство для достижения некоей абсолютной эстетической цели. ...Эпический поэт, по-моему, вовсе не нуждается в экспозиции, по крайней мере, в том смысле, в каком это применимо к поэту драматическому. Поскольку первый не гонит нас так к концу, как второй, то начало и конец его произведения в большей степени равнозначны друг другу по их важности и значению, и экспозиция должна занимать нас не потому, что она ведет нас к чему-то, а потому, что она сама представляет собою нечто. ...Он <драматический поэт> подчинен категории причинности, а эпический поэт — категории субстанциальности; там нечто может и должно быть причиной чего-то другого, здесь все должно быть значимо само по себе» (Ф. Шиллер, письмо к И.В. Гете. 25 апреля 1797 г.).

1. Расскажите, как вы понимаете мысль Ф. Шиллера, согласно которой изображение действия у драматурга — это цель, а у эпического писателя — «лишь средство для достижения некоей абсолютной эстетической цели». Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему? Какой представляется «абсолютная эстетическая цель» автора эпического произведения?

¹ Ретардация (лат. — retardacio) — замедление, задержка. Композиционный прием, состоящий в задержке повествования с помощью отступлений, рассуждений, вводных сцен и т.д.

2. Как вы поняли мысль Ф. Шиллера о том, что начало и конец эпического произведения «в большей степени равнозначны друг другу», нежели в произведении драматургическом? Можно ли согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
3. Расскажите о своем понимании сущности категорий причинности и субстанциальности. Можете вы согласиться с тем, что первая характерна для драматургии, а вторая — для эпоса? Аргументируйте свое мнение.

Е-22. «Как мы видели, содержанием эпоса является целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие. Сюда поэтому относятся многообразнейшие предметы, связанные с воззрениями, деяниями и состояниями этого мира. ...Нужно, чтобы этот более широкий круг был постоянно сопряжен с совершающимся индивидуальным действием, не выпадая из него и не делаясь таким образом самостоятельным. Прекраснейший образец для такого внутреннего переплетения одного с другим дает «Одиссея». ...Собственно же эпическая жизненность заключается как раз в том, что обе основные стороны, особенное действие с его индивидами и всеобщее состояние мира, оставаясь в беспрестанном опосредствовании, все же сохраняют в этом взаимоотношении необходимую самостоятельность, чтобы проявлять себя как такое существование, которое и само по себе обретает и имеет внешнее бытие» (Г.В. Ф. Гегель).

1. Расскажите, как вы поняли, что составляет содержание эпического произведения («целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие»).
2. Как вы понимаете требование Гегеля к эпическому произведению сопрягать «более широкий круг» с «совершающимся индивидуальным действием»? Почему ученый называл «Одиссею» образцом «для такого внутреннего переплетения одного с другим»? Приведите свои примеры подобного «переплетения».

Е-23. «...Мировая литература знает такие создания слова, которые представляют собою образцы эпоса в его наиболее чистом виде. Таковы, например, знаменитые поэмы «Илиада» и «Одиссея». Там автор (или авторы) себя совершенно устраняют, своих личных чувств и мнений не высказывают; в тени великих событий, у подножия героизма как бы затерялась его личность, или он ее намеренно затерял.

Древний, типичный эпос как бы читает книгу мира — по складам: он не спешит переходить от предмета к предмету, а

подолгу сосредоточивается на каждом из них, описывает его во всех подробностях, не раз и не два раза, — прибегает к повторениям» (Ю. Айхенвальд).

1. Можете вы согласиться с тем, что в поэмах «Илиада и «Одиссея» «автор (или авторы) себя совершенно устраняют»? Если да, то какова, по вашему мнению, цель такого устранения? Могли бы вы утверждать, что и авторы эпических произведений более позднего времени стремятся не высказывать «своих личных чувств и мнений», стараясь остаться «в тени великих событий»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «древний, типичный эпос как бы читает книгу мира — по складам»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свое мнение. Не является ли сделанное Ю. Айхенвальдом наблюдение справедливым для эпических произведений XIX — XX веков? Если да, проиллюстрируйте ее справедливость обращением к конкретным художественным текстам.

Е-24. «Эпос... воспроизводит внешнюю по отношению к автору действительность в ее объективной сущности, в объективном ходе событий, сюжетном их развитии, обычно без вмешательства автора, личность которого по большей части скрыта от слушателей или читателей. Повествование ведется от имени реального или условного рассказчика, свидетеля, участника и, реже, героя событий. Эпос пользуется разнообразными способами изложения (повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления), авторской речью и речью персонажей, в отличие от драмы, где употребляются один способ изложения (диалог) и одна форма речи (персонажей). Эпос представляет большие возможности для многостороннего изображения действительности и обрисовки человека в развитии его характера, для обстоятельной мотивировки событий и поведения персонажей» (Н. Кравцов).

1. Как проявляется в эпическом произведении воспроизведение внешней действительности «в ее объективной сущности, в объективном ходе событий»?
2. Что сообщает эпическому произведению преимущественное сокращение личности автора от слушателей и читателей?
3. Приведите примеры разнообразных способов изложения в эпическом произведении?

Е-25. В.Е. Хализев считает, что специфическая черта эпоса заключается «в организующей роли *повествования*: носитель речи сообщает о событиях, как о чем-то прошедшем и воспомина-

емом, попутно прибегая к *описаниям* обстановки действия и облика персонажей, а иногда к рассуждениям. Эпическое повествование то становится самодовлеющим, на время отстраняя высказывания героев, то проникается их духом в *несобственно-прямой речи*; то обрамляет *реплики* персонажей, то, напротив, сводится к минимуму или, наоборот, исчезает. Но в целом оно доминирует в произведении, скрепляя воедино все в нем изображенное. Поэтому черты эпоса во многом определяются свойствами повествования. Речь здесь выступает главным образом в функции сообщения о происшедшем ранее. Между ведением речи и изображаемым действием в эпосе сохраняется временная дистанция...»

1. Можете вы согласиться с тем, что в эпическом произведении «носитель речи сообщает о событиях, как о чем-то прошедшем и вспоминаемом»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.
2. Как вы думаете, с чем, с какими целями повествования связано то, что это повествование в эпосе «то становится самодовлеющим, на время отстраняя высказывания героев, то проникается их духом» и т.д.?

Е-26. «Эпос максимально свободен в освоении пространства и времени... Арсенал литературно-изобразительных средств используется эпосом в полном его объеме... Эпос, в отличие от драмы, не настаивает на условности воссоздаваемого. ...Эпическая форма опирается на различного типа сюжетные построения. ...Сфера эпических жанров не ограничена какими-либо типами переживаний и мирозерцаний. В природе эпоса — универсально-широкое использование познавательных-идеологических возможностей *литературы* и искусства в целом. «Локализующие» характеристики содержания эпических произведений (напр., определение эпоса в XIX в. как воспроизведения господства события над человеком или современные суждения о «великодушном» отношении эпоса к человеку) не вбирают в себя всей полноты истории эпических жанров» (*В.Е. Хализев*).

1. Как вы понимаете мысль В.Е. Хализева о том, что эпос «максимально свободен в освоении пространства и времени»? Разве лирика и драма не обладают максимальной свободой в освоении этих двух категорий? Аргументируйте свое мнение.
2. Расскажите о понимании эпоса «как воспроизведения господства события над человеком», а также о его трактовке как «великодушного» отношения к человеку. В чем между ними принципиальная разница и чем, на ваш взгляд, эта разница вызвана?

Е-27. «Эпика — это поэзия объективированной формы, которая сама по себе входит в сознание читателя и является поэзией неопределенного, конкретно говорящего субъекта, растворяющегося в процессе восприятия. Слово воздействует главным образом своим значением и, как естественное, самодостаточное средство экспрессии, становится самостоятельным, объективным эквивалентом изображаемой действительности» (Ю. Кляйнер).

1. Как вы понимаете определение «объективированная форма»? Можете вы согласиться со справедливостью такого определения относительно эпоса? Обоснуйте свое мнение.
2. Можно ли, по вашему мнению, согласиться с тем, что в эпосе мы имеем дело с «неопределенным», но «конкретно говорящим субъектом»? Как вы понимаете это «оксюморонное» определение субъекта в эпическом произведении?
3. Насколько справедлива, по вашему мнению, мысль ученого о том, что в эпосе «слово воздействует главным образом своим значением» и является «объективным эквивалентом изображаемой действительности»? Аргументируйте свой ответ.

Е-28. «В сообщающем повествовании имеются указания на процесс сообщения, которые позволяют являться повествуемому с точки зрения рассказчика и в качестве прошедшего. В сценическом изображении выступают вместо этого данные о месте и времени, делающие возможной точную ориентацию читателя, который считает себя современным на сценической площадке события. Как следствие этого эпический претеритум¹ изображения может здесь отказаться от своего значения прошлого и обозначать событие, которое представлено как современное, в то время как при сообщающем способе повествования значение прошедшего у эпического претеритума изображения не отменяется» (Ф. Штанцель).

1. Расскажите о своем понимании определения «процесс сообщения». Можете вы согласиться с тем, что в эпическом произведении присутствует указание на этот процесс? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Расскажите, как вы поняли мысль Ф. Штанцеля о своеобразии повествования в эпическом произведении и, по возможности, проиллюстрируйте ее конкретными примерами.

Е-29. «Эпика. Один из трех главных литературных родов (наряду с драмой и лирикой), структуру которого характеризует доминирующая в нем передающая форма повествования, связы-

¹ Претеритум (лат. praeteritum) — прошедшее время.

вающая в единое композиционное целое все прочие передающие формы, а также объективизация предмета изображения, которым является признаваемый важным и отраженный в литературном постижении отрезок действительности. Объективизм эпики основан на дистанции творца по отношению к предмету изображения, а не на сдержанности его, отказе от интерпретации и оценки. Прототип эпического произведения в жизни — устный рассказ о событиях прошлого» (*Ст. Сиротвиньский*).

1. Что такое, по вашему мнению, «передающая форма повествования»? Раскройте ее сущность, обратившись к конкретным примерам.
2. Как вы поняли то, в чем заключается «объективизм эпики», по мысли польского исследователя? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
3. Насколько убедительным представляется вам определение в качестве прототипа «эпического произведения в жизни» устного рассказа «о событиях прошлого»? Порассуждайте на эту тему.

Е-30. «Подлинно эпический композиционный принцип — простое присоединение. Как в малом, так и в большом сочетаются самостоятельные части. Присоединение идет все дальше. ...Медлительности, которая при этом угрожает (которую, например, Гердер признавал ощутимой во всех эпосах), эпик может противостоять вполне свойственными ему средствами, именно тем, что он последующей частью превышает предшествующую и так постоянно приковывает слушателя. Драматический автор не превышает. Он также не приковывает, но он держит в напряжении. Нетерпение в драматическом возникает из сознания, что прежним частям еще чего-то недостает, что они еще нуждаются в дополнении, чтобы быть полными смысла или понятными. Это дополнение — конец, которым в драматическом определяется все. Совершенно другое — эпическое превышение! Здесь отдельное представлено как самостоятельная часть. Тем самым интерес не проходит, следующая часть должна быть еще богаче, еще страшнее или любвеобильнее...» (*Э. Штайгер*).

1. Что представляет собой такой «подлинно эпический композиционный принцип» как «простое присоединение»? Приведите конкретные примеры.
2. Как проявляется «медлительность» эпического текста по сравнению с текстом драматургическим?
3. Как вы поняли мысль немецкого ученого, согласно которой в эпическом произведении «каждая часть должна быть еще богаче, еще страшнее или любвеобильнее»? О каком харак-

тере повествования свидетельствует такая особенность и всегда ли можно говорить о ее наличии в художественном тексте? Обоснуйте свое мнение.

Е-31. «Что же привходит в эпическое событие, помимо обязательного «овнешненного события», из сущности собственно эпического и воздействует на построение? Это, очевидно, как раз расширение, включение человека и событий первого плана в широкое содержательное пространство, в более обширный мир» (В. Кайзер).

1. Расскажите о своем понимании сущности определения «овнешненное событие». Приведите примеры такого события в известных вам эпических произведениях.
2. Как вы думаете, каким образом, на основании чего в эпическом произведении можно выделить «события первого плана»? Приведите примеры таких событий.
3. Что представляет собой «содержательное пространство» эпического произведения? Как вы считаете, каким образом, за счет чего в эпическом произведении происходит «включение человека и событий первого плана в более широкое содержательное пространство»?

Е-32. «Не только эпик, но рассказчик вообще и главным образом противопоставлен своему предмету как чему-то уже состоявшемуся. Это мнение порой оспаривается для романов и других повествовательных жанров, но вряд ли по праву. Разумеется, есть повествования, которые отказываются от прошедшего повествовательного как времени рассказа и все сообщают в настоящем. Читатель становится благодаря этому зрителем как раз свершающейся драмы» (В. Кайзер).

1. Можете вы согласиться с тем, что в эпическом произведении и автор и рассказчик чаще всего противопоставлены предмету изображения «как чему-то уже состоявшемуся»? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.
2. Вам встречались произведения эпоса, в которых авторы «отказываются от прошедшего повествовательного как времени рассказа и все сообщают в настоящем»? Если да, проиллюстрируйте утверждение ученого конкретными примерами.

Е-33. «Точка зрения под знаком вечности, как кажется, вообще показательна для эпоса. В принципе и именно вследствие исходной ситуации повествователь имеет более значительные вольности и возможности в изображении времени, нежели драматург.

...В противоположность драматургу повествователь не связан строгой последовательностью и не нуждается в том, чтобы подчинять события господству постоянно и неумолимо текущего времени, как это вынужден делать драматург.

...И если обратный ход времени для включения других нитей действия в драме представляется недостатком, то в повествовательном искусстве на каждом шагу обнаруживаются случаи, когда рассказчик, и с полным правом, одно и то же событие представляет в двух и даже более временных рядах (*В. Кайзер*).

1. Как вы думаете, что представляет собой «точка зрения под знаком вечности»? Можете вы согласиться с тем, что такая точка зрения «показательна для эпоса»? Аргументируйте свое мнение.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что автор эпического произведения «не связан строгой последовательностью и не нуждается в том, чтобы подчинять события господству постоянно и неумолимо текущего времени»? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.
3. Насколько, по вашему мнению, справедливо утверждение ученого о том, что «обратный ход времени» для драмы — это недостаток? Обоснуйте свой ответ.

Е-34. «...Свобода повествователя выражается по большей части уже в том, что он переворачивает временной порядок. Уже античный роман начинал напряженной ситуацией и затем постепенно обнаруживал нити, ведущие назад, которые к ней привели.

...Эпос также очень сильно работает с обратным движением событий, достаточно вспомнить об «Одиссее» или «Лузиадах». При этом части, которые, невзирая на то, что они во временном отношении должны находиться раньше, становятся известны лишь позднее, имеют ту же плотность и обстоятельность, поскольку способ изображения (как повествование) тот же самый. Драматургу это полностью запрещено.

...Прошедшее может быть оживлено не с помощью драматического изображения, а только эпически, с помощью отчета или каких-либо сообщений, во всяком случае только через повествовательное слово.

Среди всех форм повествовательного искусства вновь в качестве ближайшей родственницы драмы обнаруживает себя новелла, поскольку она, во всяком случае начиная с определенного момента, следует линейному направлению» (*В. Кайзер*).

1. Как вы понимаете определение «временной порядок» повествования? Можете вы согласиться с тем, что автор эпического произведения необычайно свободен относительно этого временного порядка? Аргументируйте свой ответ.
2. Верно ли, что уже в «Одиссее» и в «Лузиадах» есть примеры обратного движения? Если да, какова, на ваш взгляд, цель такого движения?
3. Можете вы согласиться с тем, что драматургу «обратное движение» запрещено, и поэтому прошедшее «может быть оживлено не с помощью драматического изображения, а только эпически»? Обоснуйте свое мнение.
4. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что ближайшая родственница драмы — это новелла? Почему?

Е-35. «...Басня как конкретное явление мысли, а не отвлечение состоит из двух частей: *одной* — именно частного случая, к которому она применяется, который не входит в состав басни в ее отвлеченном виде, и *другой*, которая составляет то, что обыкновенно называется басней. Эту последнюю можно назвать *образом* в обширном смысле слова» (А.А. Потебня).

1. Как вы понимаете мысль о том, что басня — это «конкретное явление мысли»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
2. Расскажите о своем понимании мысли А. А. Потебни, согласно которой басня «состоит из двух частей». Насколько справедливо, по вашему мнению, такое утверждение?
3. Как вы поняли, что является в басне «образом в обширном смысле слова»? Проиллюстрируйте свою мысль конкретными примерами.

Е-36. «...Поэтический образ в басне (и не в одной только басне, а вообще поэтический образ) *есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим, постоянное объяснение к изменчивому объясняемому*. Насколько это может быть общим свойством поэзии, — оставим в стороне, но на басне это выясняется превосходно» (А.А. Потебня).

1. Как вы поняли мысль ученого-лингвиста о том, что «поэтический образ в басне... есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Можете вы согласиться с тем, что образ в басне (и не только) — это «постоянное объяснение к изменчивому объясняемому»? Аргументируйте свое мнение.
3. Дает ли определение А.А. Потебни (см. также задание Ж-35) представление о жанре басни?

Е-37. «Повествовательные прозаические произведения делятся на две категории: малая форма — *новелла* (в русской терминологии — «рассказ») и большая форма — *роман*. Граница между малой и большой формами не может быть твердо установлена. Так, в русской терминологии для повествований среднего размера часто присваивается наименование *повести*» (Б.В. Томашевский).

1. Как вы думаете, роман и новелла (рассказ) различаются только как «малая» и «большая» форма или различия имеют более глубокий принципиальный характер?
2. Какие отличительные признаки повести как жанра, кроме «среднего размера», вы знаете? Проиллюстрируйте их наличие конкретными примерами.

Е-38. «Основным признаком новеллы как жанра является твердая *концовка*. ...В фабульной новелле такой концовкой может быть развязка. Впрочем, возможно, что повествование не останавливается на мотиве развязки и продолжается дальше. В таком случае, кроме развязки, мы должны иметь еще какую-нибудь концовку. ...Вот эта новизна концовочных мотивов и служит главным приемом концовки новеллы. Обычно это — ввод новых мотивов, иной природы, чем мотивы новеллистической фабулы. Так, в конце новеллы может стоять нравственная или иная сентенция, которая как бы разъясняет смысл произошедшего (это в ослабленной форме та же регрессивная развязка). Эта сентенциозность концовок может быть и неявной. Так, мотив «равнодушной природы» дает возможность заменить концовку-сентенцию — описанием природы...» (Б.В. Томашевский).

1. Как вы понимаете смысл определения «твердая концовка» относительно эпического произведения? Можете вы согласиться с тем, что таковая характерна для новеллы как жанра? Обоснуйте свой ответ.
2. Расскажите, как вы понимаете «ввод новых мотивов иной природы, чем мотивы новеллистической фабулы»? По возможности, приведите примеры такого ввода.
3. Вы встречали в конце известных вам рассказов нравственные или иные сентенции? Если да, то в чем, по вашему мнению, заключался смысл таких сентенций?

Е-39. «Новелла... — литературный жанр, форма небольшого по объему эпического повествования, сопоставимая с *рассказом*. ...Новелла по своему объему сопоставляется с рассказом, а по своей структуре противопоставляется ему. Возможность такого противопоставления возникла при переходе к критическому реализму. ...Новелла понималась как небольшое, очень насыщен-

ное событиями, экономно о них рассказывающее *повествование* с четкой фабулой; ей чужда экстенсивность в изображении действительности и описательность; она крайне скупо изображает душу героя («подробности чувства»)» (А.В. Михайлов).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что по своему объему новелла «сопоставляется с рассказом, а по своей структуре противопоставляется ему»? Можете быть, Б.В. Томашевский (см. задание Ж-35), считающий «рассказ» и «новеллу» разными терминами одного и того же явления, ближе к истине? Аргументируйте свой выбор.
2. Можете вы согласиться с тем, что новелла — это «небольшое, очень насыщенное событиями, экономно о них рассказывающее повествование»? Аргументируйте свой ответ примерами.
3. Верно ли, что новелле «чужда экстенсивность в изображении событий и описательность»? Если да, покажите на конкретных примерах, как это проявляется в тексте. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что новелла «крайне скупо изображает душу героя»? Обоснуйте свое мнение.

Е-40. «В новелле должен быть отчетливый и неожиданный поворот, от которого действие сразу приходит к развязке. Новеллу понимали как строгий жанр, где не должно быть ни одного случайного компонента. В основе новеллы попросту мог лежать анекдот, но именно искусной строгостью своего построения новелла преобразовывала анекдотически мелкое содержание и придавала ему особую значительность и типичность в формах самой нетипичности, необыкновенности. ...Как бы ни пользовались термином «новелла» в XIX в., теперь уже возникли основания для противопоставления новеллы просто рассказу, т. е. любому короткому повествованию без строгого построения» (А.В. Михайлов).

1. Можете вы согласиться с тем, что все известные вам новеллы имеют «отчетливый и неожиданный поворот»? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры и сделайте вывод о том, какова роль, функция такого неожиданного поворота в повествовательном плане новеллы.
2. Как и чем, по вашим наблюдениям, отличается новелла в содержательном плане от анекдота? Как вы считаете, дает современная литература основания «для противопоставления новеллы просто рассказу» или сегодня они уже неразличимы? Аргументируйте свое мнение.

Е-41. «Новелла... малый прозаический жанр, сопоставимый по объему с *рассказом* (что дает повод для их отождествления...), но отличающийся от него острым центростремительным сюже-

том, нередко парадоксальным, отсутствием описательности и композиционной строгостью. Поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета — центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события. В отличие от рассказа — жанра новой литературы, выдвигающего на первый план изобразительно-словесную фактуру повествования и тяготеющего к развернутым характеристикам, новелла есть искусство сюжета в наиболее чистой форме, сложившееся в глубокой древности... Новелла в своей эволюции отталкивается от смежных жанров (рассказа, повести и др.), изображая экстраординарные, порой парадоксальные и сверхъестественные происшествия, разрывы в цепи социально-исторического и психологического детерминизма» (М.Н. Эпштейн).

1. Что вы понимаете под «острым центростремительным сюжетом»? Можете вы утверждать, что таковой характерен для новеллы? Аргументируйте свой ответ примерами.
2. Как вы представляете себе «экстраординарные», «парадоксальные» и «сверхъестественные происшествия»? Что такое, по вашему мнению, «разрывы в цепи социально-исторического и психологического детерминизма»? Можете вы согласиться с тем, что и первое, и второе характерно для жанра новеллы? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Е-42. «Рассказ — произведение, которое читается, в зависимости от его длины, от десяти минут до часа и имеет дело с единственным, хорошо определенным предметом, случаем или цепью случаев, представляющих собой нечто цельное. Рассказ должен быть написан так, чтобы невозможно было ничего ни добавить, ни убавить» (С. Моэм).

1. Прокомментируйте то, как английский писатель определяет своеобразие рассказа как жанра. Можете вы согласиться с таким определением? Почему?
2. Правомерно ли, на ваш взгляд, в качестве жанрового признака рассказа выделять количество времени, необходимого для его прочтения? Обоснуйте свое мнение.
3. Как вы понимаете смысл определений «единственный, хорошо определенный предмет» и «цепь случаев»? Приведите конкретные примеры.
4. Расскажите, каким вы представляете себе художественный текст, в котором невозможно «ничего ни добавить, ни убавить»? Разве повесть или роман не должны обладать таким же свойством? Поразмышляйте на эту тему.

Е-43. «В русской литературе обозначение более или менее определенного повествовательного жанра подзаголовком «рассказ»

утверждается сравнительно поздно. И Гоголь, и Пушкин предпочитают название «повесть» там, где мы могли бы сказать «рассказ», и только с 50-х годов начинается более отчетливое разграничение. ...Конечно, основные колебания могут быть только между двумя жанрами: повестью и рассказом, иногда соприкасающимися по своим заданиям и очень неопределенными по своему терминологическому значению. В то время как итальянская новелла эпохи Возрождения... твердый литературный жанр... этого вовсе нельзя сказать о «рассказе».

...Все эти соображения заставляют начать определение термина «рассказ» не с его теоретически и абстрактно установленного типа, а скорее с общей манеры, которую мы обозначим как *особую тональность повествования*, придающую ему черты «рассказа». ...Тон рассказывания предполагает... строгую фактичность, экономию (иногда сознательно рассчитанную) изобразительных средств, незамедленную подготовку основной сущности рассказываемого» (К. Локс).

1. Как вы думаете, в случае с какими произведениями «и Гоголь, и Пушкин предпочитают название «повесть» там, где мы могли бы сказать «рассказ»?
2. Отличаются ли, по вашему мнению, в жанровом отношении рассказ и новелла? Какие признаки отличают итальянскую новеллу как жанр? Что позволяет говорить о ней как о «твердом литературном жанре»?
3. Расскажите, как вы понимаете «строгую фактичность» и «экономия... изобразительных средств» в рассказе. Как, по вашим наблюдениям, в рассказе происходит «незамедленная подготовка основной сущности рассказываемого»? Приведите наиболее выразительные, на ваш взгляд, примеры.

Е-44. «Повесть, наоборот, пользуется средствами замедленной тональности — она вся наполнена подробной мотивировкой, побочными аксессуарами, а ее сущность может быть распределена по всем точкам самого повествования с почти равномерным напряжением. Так сделано в «Записках маркера». ...Сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром — отличительные признаки рассказа. Его сравнительно небольшой объем, который пытались узаконить в качестве одного из признаков, всецело объясняется этими основными свойствами» (К. Локс).

1. Можете вы согласиться с тем, что для жанра рассказа характерны «выдвинутый по возможности центр и связанность мотивов этим центром»? Если да, приведите наиболее показательные примеры.

2. Может ли, по вашему мнению, считаться отличительным жанровым признаком рассказа «его сравнительно небольшой объем»? Аргументируйте свой ответ.
3. Расскажите, как вы понимаете значение определений «подробная мотивировка», «побочные аксессуары» относительно эпического произведения. Приведите конкретные примеры. Можете вы согласиться с тем, что такие особенности характерны для повести? Аргументируйте свой ответ примерами.

Е-45. «Рассказ — малая форма эпической прозаической литературы (хотя, как своего рода исключение из правила, имеются и рассказы в стихах). ...С одной стороны, под рассказом понимают любое небольшое повествовательное произведение (в этом случае новелла выступает как особенный вид рассказа). В других случаях новеллу и рассказ различают как повествование с острой, отчетливо выраженной фабулой, напряженным действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ). Наконец, исходя из самого значения слова рассказ, к этому жанру иногда относят специфические формы повествования, в которых выступает *рассказчик*, и тем самым создается иллюзия устного рассказа в точном смысле слова (к новелле в этом случае относят объективные повествования от третьего лица)» (В.В. Кожин).

1. Можете вы согласиться с тем разграничением новеллы и рассказа, которое предлагает В.В. Кожин («повествование с острой, отчетливо выраженной фабулой, напряженным действием» и «эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом»)? Если да, приведите примеры того и другого.
2. Приведите пример рассказа, где присутствуют «специфические формы повествования, в которых выступает рассказчик». Расскажите о том, как вы представляете себе «объективные повествования от третьего лица»? Как вы думаете, почему такие повествования связывают с жанром новеллы? Аргументируйте свой ответ.

Е-46. «При всей пестроте новеллистической литературы термин «новелла» применяется обычно для обозначения краткого повествования с острой фабулой и неожиданной, но закономерной развязкой. ...Рассказ в таком случае допускает большую авторскую свободу повествования, расширение описательного, этнографического, психологического, субъективно-оценочного элементов... «Повести Белкина» и другие краткие повести

Пушкина стали основополагающими для русского классического рассказа... Место необычайного происшествия в русском рассказе все чаще занимает обыкновенный случай, обыкновенная история, осмысленные в их внутренней значительности» (А. Нинов).

1. Расскажите, как вы понимаете «острую фабулу» и «неожиданную, но закономерную развязку»? Приведите конкретные примеры. Можете вы согласиться с таким пониманием ведущих жанровых признаков новеллы? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «Повести Белкина» и другие краткие повести Пушкина стали основополагающими для русского классического рассказа»? Можете вы согласиться с тем, что «место необычайного происшествия в русском рассказе все чаще занимает обыкновенный случай, обыкновенная история, осмысленные в их внутренней значительности»? Если да, покажите на конкретных примерах, как в этих рассказах происходит осмысление «внутренней значительности» обыкновенного происшествия, случая, обыкновенной истории.

Е-47. «Классическая новелла, очень строгая по своему построению, до малейших подробностей заранее обдуманная, вопреки всему этому кажется импровизацией, и самой необузданной к тому же. Герой новеллы всегда решает практическую задачу... Цель героя всегда одна и та же, несомненная — личный успех» (Н. Я. Берковский).

1. Приведите примеры классической новеллы. Что вы понимаете под строгостью классической новеллы? Каким образом, посредством каких приемов изображения эта строгость в новелле создается?
2. Вы тоже считаете, что (при всей своей строгости) классическая новелла «кажется импровизацией»? Если да, то за счет чего у читателя возникает такое впечатление?
3. Можете вы согласиться с тем, что герой классической новеллы «всегда решает практическую задачу» и при этом у него всегда одна и та же цель — «личный успех»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.

Е-48. «В классической новелле суть не в самом повороте, а в том, в какую сторону он сделан. В классической новелле, где с первых слов восстанавливается старый и очень знакомый контекст жизни, вдруг, неожиданно бытовая традиция разрушена — вторгается нечто новое и небывалое. ...Неожиданность поворота у Пушкина в обратном: именно старые традиционные силы,

казалось бы, совсем уничтоженные, вдруг одерживают победу, и вся борьба представляется как бы и не бывшей» (Н.Я. Берковский).

1. Можете вы согласиться с тем, что классическая новелла построена на вторжении в «старый и очень знакомый контекст жизни» чего-то нового и небывалого? Если да, приведите примеры таких новелл и таких «вторжений».
2. Какие произведения А. С. Пушкина вы могли бы назвать новеллами? Можете вы согласиться с тем, что его новеллы построены на вторжении и даже победе не новых, а старых традиционных сил? Аргументируйте свое мнение конкретными примерами.

Е-49. «Индивидуальная инициатива и ее победа — привычное содержание новеллы. «Повести Белкина» — пять своеобразнейших новелл. Никогда ни до, ни после Пушкина не писались новеллы столь формально точные, столь верные правилам поэтики этого жанра. Между тем по внутреннему смыслу своему «Повести Белкина» противоположны тому, что на Западе в классическое время являлось классической новеллой» (Н.Я. Берковский).

1. Можете вы согласиться с тем, что «индивидуальная инициатива и ее победа — привычное содержание новеллы»? Если да, то в каких из известных вам произведений этого жанра наиболее показательно выражен такой характер содержания?
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, определять «Повести Белкина» как новеллы? Аргументируйте свое мнение.

Е-50. «Повесть Пушкина колеблется между притчей и новеллой. Блудный сын возвращается в карете — развязка, не дозволенная притчей. Карета блудного сына, шесть его лошадей как будто производят тот «поворот» в сюжете, ту неожиданность в развязке, которых требует поэтика новеллы. Но блеск у блудного сына — призрачный, новый блудный сын по-своему несчастен, и это — против новеллы, это опять возвращает к притче» (Н.Я. Берковский о «Станционном смотрителе»).

1. Расскажите о жанровых признаках повести, притчи, новеллы. В чем близки и чем различаются эти жанры?
2. Можете вы согласиться с тем, что повесть «Станционный смотритель» «колеблется между притчей и новеллой»? Если да, покажите, что в этом произведении Пушкина относится к жанровым признакам притчи, а что новеллы. Убедительно ли об этом говорит ученый, или вы понимаете жанровые признаки иначе? Аргументируйте свой ответ.

Е-51. «Учитывая многовековую судьбу малой формы эпического рода, следует признать, что нет типологически значимых жанрообразующих показателей, позволяющих разграничить новеллу и рассказ по отношению друг к другу» (В.П. Скобелев).

1. Какие жанры малой прозы вы знаете? Изложите вкратце историю становления и развития малых форм эпоса.
2. Как вы понимаете сущность определения «типологически значимые жанрообразующие показатели»? Можете вы согласиться с тем, что для разграничения новеллы и рассказа нет таких показателей? Обоснуйте свое мнение.

Е-52. «Повесть как жанр занимает срединное положение между романом и рассказом. ...Повесть и в самом деле... раскачивается между романом и рассказом, сдвигаясь в сторону то интенсивного, то экстенсивного построения» (В.П. Скобелев).

1. Каковы отличительные признаки жанров рассказа и романа? Чем они близки и в чем заключается принципиальная разница между ними? Расскажите о том, как вы понимаете «интенсивное» и «экстенсивное» построение? Какое из них характерно для романа, а какое для рассказа?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «повесть как жанр занимает срединное положение между романом и рассказом»? Можете вы с этим согласиться? Аргументируйте свое мнение.

Е-53. «Жанровая совместимость анекдота и притчи объясняется тем, что при всей, казалось бы, диаметральной противоположности миросозерцательных установок их многое сближает, прежде всего установка на *устное* бытование... Центростремительность стратегии жанрового мышления порождает такие общие черты анекдота и притчи, как неразвернутость или фрагментарность сюжета, сжатость характеристик и описаний, неразработанность характеров, акцентированная роль укрупненных деталей, строгая простота композиции, лаконизм и точность словесного выражения и т. п. На фоне отмеченных черт общности анекдота и притчи еще резче выступают их принципиальные различия» (В.И. Тюна).

1. Насколько распространен, популярен жанр притчи в русской и зарубежной литературах разного времени? Как проявляется в жанре притчи ее установка на устное бытование?
2. Раскройте на примерах такие понятия, как «неразвернутость или фрагментарность сюжета», «сжатость характеристик и описаний», «неразработанность характеров» и т.д. Каким еще

малым жанрам эпоса, кроме анекдота, близка притча, если судить по отмеченным исследователем ее жанровым признакам?

3. В чем, на ваш взгляд, заключаются принципиальные различия между жанрами анекдота и притчи?

Е-54. «**Повесть.** Определение, трактуемое часто как синоним рассказа, новеллы, романа, — относится обычно к эпическим произведениям средних размеров с установкой на пространственность и структурами, находящимися на границах новеллы и романа» (*Ст. Сиротвиньский*).

1. В каких случаях, по вашему мнению, жанр повести можно трактовать «как синоним рассказа, новеллы, романа»? Что сближает и что принципиально отличает повесть от названных жанров?
2. Что такое, на ваш взгляд, «установка на пространственность»? Как такая установка сказывается, проявляется в жанре повести?
3. Расскажите, какими вы представляете себе структуры новеллы и романа? Чем принципиально отличается от них структура повести?

Е-55. «**Повесть** (рассказ)... в узком смысле жанр, который отличается менее значительным объемом, меньшим количеством фигур, жизненным содержанием и широтой от эпоса, романа, саги, менее искусным и тектонически строгим строением от новеллы, меньшим пуантированием от анекдота и *короткого рассказа* <Kurzgeschichte>, избеганием нереального от саги и сказки и тем самым охватывает все недостаточно отчеканенные в жанровом отношении формы повествовательного искусства, часто пересекающиеся с другими; они ознаменованы децентрализованным, рыхлым, иногда заторможенным, лишенным повествовательного напряжения развертыванием повествовательного материала. Этот жанр появляется чаще всего в прозе, но также и в стихах...» (*Г. Вильперт*).

1. Расскажите, как вы понимаете определение «жизненное содержание и широта» применительно к эпическому произведению? Чем, на ваш взгляд, отличаются эти содержание и широта повести от того, как они представлены, к примеру, в романе или рассказе?
2. Можете вы согласиться с тем, что повесть от новеллы отличается менее искусное и тектонически строгое строение? Если да, то каким образом отмеченная особенность проявляется в конкретном тексте?
3. Верно ли, что повесть как жанр избегает нереального? Если да, приведите наиболее показательные, по вашему мнению, примеры.

4. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что повесть как жанр часто лишена «повествовательного напряжения» в разворачивании повествовательного материала? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.

Е-56. «Повесть — род эпической поэзии, в русском литературном обиходе противопоставляемый обычно роману, как более крупному жанру и рассказу, как жанру меньшему по объему. ...Ввиду расплывчатости нашего термина «повесть»... удобным представляется наметить прежде всего жанровые признаки для понятия противоположного... роману, обозначив его как «рассказ» или «новеллу». Под «повестью» же можно разуметь те промежуточные жанры, которые не подойдут точно ни к роману, ни к новелле. ...Определение новеллы, ставшее классическим, записано Эккерманом со слов *Geme*: новелла есть рассказ об одном необычайном происшествии («Was ist eine Novelle anders, als eine ereignete unerhörte Begebenheit?»). ...Роман рассчитан на книжное чтение, новелла гораздо более приспособлена для устного рассказывания или, по крайней мере, для прочтения вслух. Уже то, что новеллисты часто вводят в повествование рассказчика, в уста которому вкладывают главный рассказ, показывает, что новелла и по сию пору не потеряла связи с изустным повествованием. Напротив, романы часто излагаются в форме дневников, писем, хроник, словом, в форме *написанного*, а не *произнесенного*. Отсюда выводятся и нормы новеллы, как требования ее воображаемых *слушателей*: сжатость композиции, быстрый темп, напряженность действия. Все это сближает новеллу, гораздо более, чем роман, с драмой...» (М. Петровский).

1. Как вы думаете, насколько логично и оправданно противопоставление рассказа и романа по принципу разности объемов? Нет ли других жанровых показателей, отличающих жанр повести от рассказа и романа? Если да, расскажите о них подробнее.
2. Насколько полной и логичной представляется вам характеристика новеллы, данная М. Петровским? Сравните ее с теми, которые вам уже известны и сделайте вывод о том, какая из них наиболее близка к истине.
3. Чем, на ваш взгляд, принципиально отличается повесть как «промежуточный жанр», по определению М. Петровского, от новеллы?

Е-57. «Обращаясь теперь к жанру «повести» как промежуточному между новеллой и романом, можно сказать, что в эту группу следует относить те произведения, в которых, с одной стороны,

не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра, а с другой стороны, нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами и охватывающих если не всю, то значительнейшую часть жизни героя, а часто и нескольких героев... Устанавливать нормы композиции для повести поэтому гораздо труднее, да и принципиально не имеет смысла. Повесть — наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр, и потому она получила такое пространство в новое время» (*М. Петровский*).

1. Можете вы согласиться с тем, что повесть как жанр объединяет группу произведений, в которых «не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра»? Если да, приведите наиболее выразительные и показательные, на ваш взгляд, примеры.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение, согласно которому в повести нет «широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии»? Подтвердите или опровергните это утверждение.
3. Можете вы согласиться с тем, что устанавливать композиционные нормы для жанра повести и трудно, и бессмысленно? Если да, то с чем, по вашему мнению, это связано?
4. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «повесть — наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр»? В чем, на ваш взгляд, проявляется «свобода» и «отсутствие ответственности» жанра повести?

Е-58. Гегель утверждал, что роман как жанр «требует тотальности [т.е. целостности и полноты] созерцания мира и жизни, многосторонний материал и наполнение которых выступают наружу в индивидуальном событии, служащим центром для целого».

1. Расскажите о своем понимании «тотальности» как требования, предъявляемого к жанру романа? Какие из известных вам произведений жанра романа наиболее последовательно отвечают данному требованию? Не устарело ли гегелевское требование относительно современного романа? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы поняли формулу, модель, по которой у Гегеля должен строиться «многосторонний материал» жизни в романе («индивидуальное событие, служащее центром для целого»? Применима ли такая формула к современному роману? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Е-59. «...Жанр романа бесконечно разнообразен: что общего можно представить себе в «Эпиофиках» Гелиодора, «Страданиях юного Вертера» Гете, «Войне и мире» Толстого, «Улиссе» Джойса? Или, пристальнее присматриваясь, что общего между «Дафнисом и Хлоей» Лонга и «Эфесской историей Анфии и Аброкома» Ксенофонта Эфесского, между «Бесами» Достоевского и «Анной Карениной» Толстого?» (*А.В. Михайлов*).

1. Как вы считаете, что мог иметь в виду исследователь, говоря о «бесконечном разнообразии» жанра романа? С чем, на ваш взгляд, такое разнообразие связано?
2. Как бы вы ответили на поставленные А.В. Михайловым вопросы?

Е-60. «Основная цель романов... — наставление читателей, которым непременно должно дать лицезреть добродетель венчанную и порок покаранный» (*Пьер-Даниэль Юэ, XVIII в.*).

1. Насколько, по вашему мнению, современные П.-Д. Юэ романы соответствуют тому требованию, которые он к ним предъявлял?
2. Как вы считаете, отвечают ли «основной цели романов» известные вам произведения этого жанра XIX, XX веков? Какие новые цели, по вашим наблюдениям, характерны для жанра романа в эти века?

Е-61. «Если верно..., что роман должен напоминать совершенное тело и быть составленным из различных, пропорционально сложенных частей, объединенных единым началом, то отсюда следует, что главное действие, подобное голове романа, должно быть единственным и блестящим по сравнению с остальными, а подчиненные действия, подобно членам тела, должны соотноситься с головою, уступать ей в красоте и достоинстве, должны украшать, поддерживать и сопровождать ее, ей отдавая первенство, — иначе получится многоглавое, уродливое и бесформенное тело» (*П.-Д. Юэ*).

1. Насколько справедливым представляется вам сравнения жанра романа с совершенным телом? Возможно, такое сравнение уместно лишь в связи с современным Юэ романом (т.е. романом литературы барокко) или оно не потеряло своей актуальности и для последующих эпох? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.
2. Расскажите, как вы представляете себе «главное действие» и «подчиненные действия» в романе. Можете вы согласиться с тем, что «подчиненные действия» романа должны уступать главному «в красоте и достоинстве, должны украшать, поддерживать и сопровождать» это главное действие? Или дан-

ное требование потеряло свою актуальность с течением времени? Встречались ли вам в русской или зарубежной литературе (не обязательно только в эпоху барокко) романы, которые напоминают «многоглавое, уродливое и бесформенное тело»? Если да, расскажите об их содержании и идейной направленности подробнее.

Е-62. «...Драма нуждается в действующих лицах, чтобы воплотить событие, поскольку, если исключить отсюда исторические хроники Шекспира, содержанием драмы является одно событие; роман, напротив, связывает несколько событий, совершающихся за несравненно большее, чем в драме, время, и такая связь может осуществляться лишь естественным путем через формирование и воспитание, т. е. внутреннюю историю характера. У драматического писателя нет ни времени, ни пространства, чтобы развлекать нас подобным образом... и показать внутреннее изменение своих персонажей» (Х.Ф. Бланкенбург. «Опыт о романе», 1774).

1. Как вы понимаете мысль Х.Ф. Бланкенбурга о том, что «драма нуждается в действии»? Разве для романа действие не является обязательной составной частью? Обоснуйте свой ответ.
2. Можете вы согласиться с тем, что «содержанием драмы является одно событие», а роман «связывает несколько особых событий»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Расскажите о своем понимании мысли, согласно которой разные события в романе связываются между собой «естественным путем через формирование и воспитание, т.е. внутреннюю историю характера». Верно ли, что для такой «внутренней истории характера» у драматурга, в отличие от автора романа, «нет ни времени, ни пространства»? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.

Е-63. «...Романисту специфически присуще показывать перемены во внутреннем состоянии своих героев. Внутренняя история человека в романе заключается в последовательности переменчивых событий. Правда, изменение характера может проявиться лишь при наличии достаточных причин, воздействующих на человека в течение длительного времени, ввиду чего показывать такие изменения и невозможно для драматурга. Если бы романист, несведущий в свойствах своего жанра и не умеющий показать множество событий внутренней истории формирующегося характера, пожелал ограничиться одним-единственным важным событием, то он тем самым добровольно отказался

бы от всех преимуществ и свойств своего жанра и к тому же подвергся бы той опасности, что его стали бы сравнивать с драматургом» (Х.Ф. Бланкенбург).

1. Можете вы согласиться с тем, что одна из специфических черт романа заключается в стремлении «показывать перемены во внутреннем состоянии своих героев»? Если да, проиллюстрируйте это положение конкретными примерами.
2. Как вы понимаете утверждение литератора о том, что «внутренняя жизнь человека в романе заключается в последовательности изменчивых событий»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
3. Верно ли, что автор романа, обращаясь к истории внутренней жизни человека, не может «ограничиться одним-единственным важным событием»? Если да, то с чем это, на ваш взгляд, связано?
4. Как вы думаете, о каких преимуществах жанра романа говорит в данном случае Х. Ф. Бланкенбург? В чем, на ваш взгляд, заключается опасность того, что романиста сравнивают с драматургом?

Е-64. «Роман (novel, roman). Фабулярное эпическое произведение большого объема, написанное прозой. Допускает разнородность тем, нитей рассказа и мотивов. Воссоздает обычно большой участок действительности, пользуясь свободной, разнообразной композицией и разными художественными средствами. Разделение на тематические и композиционные разновидности проводится с разных точек зрения, также конкретные произведения часто являются смешанными видами и могут быть охарактеризованы несколькими определениями» (Ст. Сиротьвиньский).

1. Как вы считаете, может ли считаться отличительными жанровыми признаками романа большой объем и прозаическая форма? Аргументируйте свой ответ.
2. Как вы думаете, что означает «большой участок действительности», воспроизводимой эпическим текстом? Как вы представляете себе свободную и разнообразную композицию? Можете вы согласиться с тем, что таковая характерна для жанра романа?
3. Как вы считаете, какие еще жанровые признаки романа необходимо отметить или характеристика польского ученого уже носит исчерпывающий характер? Обоснуйте свой ответ.
4. Какие тематические и композиционные разновидности жанра романа вы знаете?

Е-65. «Роман — одна из самых свободных литературных форм, предполагающая громадное количество видоизменений

и обнимающая несколько главных ответвлений повествовательного жанра. В новой европейской литературе под этим термином понимается обычно какая-либо воображаемая история, возбуждающая интерес в читателе изображением страстей, живописью нравов или же увлекательностью приключений, развернутых всегда в широкую и цельную картину. Этим вполне определяется отличие романа от повести, сказки или песни» (Л. Гроссман).

1. Что представляют собой «видоизменения» в эпическом произведении? Как вы думаете, что может означать «громадное количество видоизменений» применительно к жанру романа?
2. Расскажите, как вы понимаете «свободную литературную форму». Почему, на ваш взгляд, исследователь считает жанр романа одной «из самых свободных литературных форм»?
3. Насколько полными и убедительными представляются вам отличия романа «от повести, сказки или песни», о которых говорит литературовед?

Е-66. «Роман... — большая форма эпического жанра литературы нового времени. Его наиболее общие черты: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие, отсюда — большой объем сравнительно с другими жанрами. Роман явился эпосом частной жизни. Если в предшествующем эпосе центральную роль играли образы представителей народа, общества, государства (вождей, полководцев, жрецов) или же образы героев, открыто воплощавших в себе силу и мудрость целого человеческого коллектива, то в романе на первый план выходят образы людей обыкновенных, людей, в действиях которых непосредственно выражается только их индивидуальная судьба, их личные устремления» (В.В. Кожин).

1. Как вы понимаете определение «многоголосие сюжета»? Можете вы согласиться с тем, что такое «многоголосие» характерно для жанра романа? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.
2. Насколько, по вашему мнению, справедливо утверждение, согласно которому роман — это эпос частной жизни и поэтому в нем «на первый план выходят образы людей обыкновенных...»? Аргументируйте свое мнение.

Е-67. «...Роман (за исключением особенной формы исторического романа, а также романа-эпопеи) основывается на событиях частной жизни и к тому же обычно на вымышленных авто-

ром событиях. Далее, действие народного и, шире, исторического эпоса, как правило, развертывалось в отдаленном прошлом, своеобразном «эпическом времени», между тем как для романа типична связь с живой современностью или хотя бы с самым недавним прошлым, за исключением особого вида романа — исторического. Наконец, эпос имел прежде всего героический характер, был воплощением высокой поэтической стихии; роман же выступает как прозаический жанр, как изображение будничной, повседневной жизни во всей многогранности ее проявлений. ...Становится возможным и, более того, необходимым художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека» (В.В. Кожин).

1. Можете вы согласиться с тем, что роман (за исключением оговоренных ученым форм) «основывается исключительно на частной жизни» и «обычно на вымышленных автором событиях»? Обоснуйте свой ответ.
2. Верно ли, что главное для романа — это «изображение будничной повседневной жизни во всей многогранности ее проявлений», а героическое содержание, героические характеры для него не характерны? Подтвердите или опровергните эту мысль литературоведа.
3. Как вы понимаете «художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека»? Как такое освоение происходит в романной форме? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

Е-68. «Роман... эпическое произведение, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в художественном пространстве и времени, достаточном для передачи «организации» личности. ...Роман представляет индивидуальную и общественную жизнь как относительные, не исчерпывающие и не поглощающие друг друга стихии, и в этом состоит определяющая особенность его жанрового содержания» (В.А. Богданов).

1. Расскажите, как представляете себе «развернутое художественное время и пространство» художественного текста. Какое пространство и время, на ваш взгляд, считается «достаточным для передачи «организации» личности» в эпическом произведении? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы понимаете представление индивидуальной и общественной жизни в качестве относительных? Можете вы согласиться с тем, что именно такое представление характерно для жанра романа? Обоснуйте свое мнение. Насколько справед-

ливо, на ваш взгляд, выделять отмеченную выше черту в качестве определяющей особенности жанрового содержания романа? Аргументируйте свое мнение.

Е-69. «Реалистический роман XIX в. отличается крайне острой постановкой нравственных проблем, отныне занимающих центральное место в художественной культуре. Это связано с опытом разрыва с традиционными представлениями и задачей найти новые нравственные ориентиры для личности в ситуации обособления, выработать моральные регуляторы, не игнорирующие, а нравственно упорядочивающие интересы реальной практической деятельности обособленного индивида. Реализм стремится выработать нравственные ценности, связанные с житейской реальностью бытия современной личности, он ищет возможности примирения противоречий личностного бытия в системе «я и другие»; характерное для реализма уважение к каждой отдельной личности, позиция терпимости, понимания, доверия и любви обуславливают особую романную этику — особый тип нравственного сознания, едва ли не граничащего с моральным релятивизмом» (*Н.Т. Рымарь*).

1. Какие нравственные проблемы в первую очередь характерны для реалистического русского и европейского романа XIX века? Можете вы согласиться с тем, что эти проблемы занимают в данный период «центральное место в художественной культуре»? Аргументируйте свой ответ.
2. Какие «новые нравственные ориентиры для личности» открыл реалистический роман XIX века? В каких романах русской и европейской литературы XIX века прежде всего сказалось стремление «выработать нравственные ценности, связанные с житейской реальностью бытия современной личности», поиски возможностей «примирения противоречий личностного бытия» и т.д.?
3. Как вы считаете, изменяется ли в связи с изменением нравственной направленности реалистического романа XIX века его структура, поэтика? Аргументируйте свое мнение.

Е-70. «Роман способен все понять и в конечном итоге все простить. В этом его высокая гуманная ценность, но в этом и его определенная слабость, определившая относительную недолговечность жизни этой формы романного мышления. В романной этике мораль перестает быть абстрактно-идеальной, не выступает более как нормативное требование, а в сущностной своей ипостаси как абсолютный нравственный императив фактически выводится за пределы конкретного бытия в область неких неформулируемых извечных норм. Носителем этих абсо-

любных и внеположных действительности нравственных ценностей становится автор, выступающий как Бог романного мира, со своим во многом как бы надмирным словом вторгающийся в объективное повествование, представляющее реальность человеческой практики. Как субъект речи он предстает как безапелляционно судящий этот мир и своих персонажей грозный судия, а на внесубъектном уровне он выступает как Бог более чем милосердный, понимающий и любящий сами слабости людей, не способных противостоять искушению реализовать свое «я» (*Н.Т. Рымарь*).

1. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что «роман способен все понять и в конечном итоге все простить»? О каком понимании и прощении в данном случае может идти речь?
2. Можете вы согласиться с тем, что «в романной этике мораль перестает быть абстрактно-идеальной»? Если да, за счет чего это происходит, какие особенности романа как жанра способствуют возникновению данного явления?
3. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что в романе автор выступает «как Бог романного мира», а его слово выступает «во многом как бы надмирным словом»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.

Е-71. «...Никогда не удастся дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удастся указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью.

...Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направление его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три такие основные особенности, принципиально отличающие роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности» (*М.М. Бахтин*).

1. Какие определения жанра романа («формулы») вам представляются наиболее логичными и исчерпывающими? Можете вы

согласиться с тем, что в современной теории литературы нет «сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра»? Если да, то с чем это, на ваш взгляд, связано?

2. Как вы думаете, что имел в виду М.М. Бахтин, говоря о «стилистической трехмерности романа»? Что такое, по вашему мнению, «временные координаты литературного образа»? Что характерно для этих координат в романских формах?
3. Расскажите, что такое, на ваш взгляд, «зона построения литературного образа». В чем «новизна» этой зоны в жанре романа?
4. Насколько логичными и убедительными представляются вам «три основные особенности» романа как эпического жанра, выделяемые М. М. Бахтиным? Обоснуйте свое мнение.

Е-72. «Романист... может появиться в поле изображения в любой авторской позе... может вмешиваться в беседу героев... Именно это новое положение первичного, формального автора в зоне контакта с изображаемым миром и делает возможным появление в поле изображения авторского образа» (*М.М. Бахтин*).

1. Расскажите о своем понимании определений «поле изображения» и «авторская поза». Приведите конкретные примеры. Как вы понимаете утверждение ученого о способности романиста «появиться в поле изображения в любой авторской позе» и «вмешиваться в беседу героев»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Расскажите, что такое авторский образ в романе и вообще в эпическом произведении.

Е-73. «...Эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией» (*М.М. Бахтин*).

1. Можете вы согласиться с тем, что «предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое»? Аргументируйте свой ответ и приведите наиболее показательные примеры.
2. Что вы знаете о жанре «предания»? Можете вы согласиться с тем, что именно этот жанр («национальное предание») служит источником эпопеи? Обоснуйте свое мнение.
3. Всегда ли «эпический мир отделен от современности... абсолютной эпической дистанцией»? Проиллюстрируйте свое мнение примерами.

4. Насколько исчерпывающей представляется вам характеристика эпопеи, данная М.М. Бахтиным?

Е-74. «...Имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка... Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен. Так утверждает форма эпопеи» (М.М. Бахтин).

1. Можете вы согласиться с тем, что эпопее внутренне присуща (имманентна) авторская «установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом»? Если да, покажите, как такая установка проявляется в известных вам произведениях этого жанра.
2. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, согласно которому «эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен»? Является ли отмеченная М.М. Бахтиным особенность абсолютно универсальным жанровым признаком эпопеи? Аргументируйте свое мнение.

Е-75. «Эпопея (эпос). Эпическое произведение большого объема, обычно стихотворное, отмеченное пафосом и авторитетом. Прототипами эпопеи были в греческой литературе «Илиада» и «Одиссея» Гомера, а в латинской «Энеида» Вергилия» (Ст. Сиротвинский).

1. Можете вы согласиться с тем, что большой объем и стихотворная форма являются существенными отличительными признаками жанра эпопеи? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы понимаете смысл определений «пафос» и «авторитет» относительно художественного текста? Что, на ваш взгляд, означают эти определения применительно к эпопее и могут ли они служить ее отличительными жанровыми признаками? Аргументируйте свое мнение.

Е-76. «Под эпопеей понимается длинная повествовательная поэма. Трудно связать более детальное определение как с греческой эпопеей (от *epos* «слово» и *poiein* «делать»), которая на самом деле обозначает поэму, написанную гекзаметром, где возможно любое содержание, так и с эпопеей в более широком смысле, который придается этому термину во французском языке. ...Поэма, которую можно считать эпической, может быть как письменной, так и неписьменной и иметь очень разнообразную тематику: не только мифы и героические легенды, но

также исторические факты, агиография, сказки о животных и т.д. Меньше чисто философских эпопей; есть аллегорические, сатирические и многие другие» (А. Йошида).

1. Можно ли, на ваш взгляд, считать размеры (длину) отличительным признаком эпопеи как жанра?
2. Вы различаете определение жанра эпопеи в узком и «в более широком смысле»? Если да, расскажите, в чем их сущность и на чем основана разница между этими двумя определениями.
3. Может ли тематика служить отличительным жанровым признаком (в данном случае — эпопеи)? Аргументируйте свое мнение.

Е-77. «...Некий герой, который, как оказывается, к тому же действительно происходит от богов. ...Но на самом деле герои эпопеи, каково бы ни было их происхождение, демонстрируют, как правило, большее или меньшее сходство с мифологическими божествами. В силу чего эпическая поэзия, даже если она и повествует об исторических или современных событиях, никогда не пытается с точностью воспроизвести реальные факты. Она скорее стремится представить образец, который послужит примером для поведения слушателей и, следовательно, выстроить повествование и персонажей в соответствии с прототипической моделью, которую также можно обнаружить в мифах» (А. Йошида).

1. Герои каких известных вам эпопей демонстрируют «большее или меньшее сходство с мифологическими божествами»? Можете вы согласиться с тем, что отмеченная японским филологом особенность характерна для произведений этого жанра и в литературе XIX — XX вв.?
2. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, что эпопея «никогда не пытается с точностью воспроизвести реальные факты», а только «стремится представить образец»?
3. Расскажите о своем понимании определения «прототипическая модель»? Можете вы согласиться с тем, что «прототипическая модель» эпопеи близка мифической? Если да, покажите, каким образом эта особенность проявляется в конкретных текстах.

Е-78. «Эпопея — ...собрание былевых сводов, являющееся в результате попытки связать разнообразное сказание об этом событии. ...Неопределенный материал песен группируется вокруг одного популярного в народе героя. Эпопея стоит на границе между творчеством групповым и личным; она анонимна или носит фиктивное имя автора, но уже обличает цельность лич-

ного замысла и композиции. Приемы эпopeи несложны. Картина или образ, служащий исходным пунктом, не углубляется постройкой заднего и боковых планов; он растет вширь. Обычный фон — намеченные массовые движения, на которых более или менее резко выступают отдельные фигуры, подробности пристраиваются концентрически, параллельными рядами» (Л. Богоявленский).

1. Расскажите о своем понимании утверждения исследователя о том, что эпopeя — это «собрание былевых сводов» об одном событии? Можете вы с ним согласиться? Почему?
2. Верно ли, что эпopeя группирует «неопределенный материал» вокруг одного героя? Аргументируйте свой ответ примерами.
3. Как вы понимаете утверждение, согласно которому «эпopeя стоит на границе между творчеством групповым и личным»? Можете вы согласиться с этим утверждением? Обоснуйте свое мнение.
4. Как вы думаете, какие жанровые черты, особенности эпopeи, стоящей «на границе между творчеством групповым и личным», сохраняются в романе-эпopeе XIX — XX веков (к примеру, на «Войну и мир» Л. Толстого или «Тихий Дон» М. Шолохова)?

Е-79. «Эпopeя... — наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. ...В основе художественности древних эпopeй лежит величественная героика, ибо выступающие в них человеческие образы как бы непосредственно олицетворяют собой весь народ и решают своими деяниями судьбу целого общества и государства. Естественно, что в древних эпopeях господствует гиперболическая образность, переходящая в прямую художественную фантастику. С другой стороны, мифологическое мировосприятие... обуславливает широчайшее изображение чудесного, волшебного, потустороннего. Художественное содержание древних эпopeй воплощено... в широком и вольном повествовании, которое разворачивает цепь событий» (В.В. Кожин).

1. Можете вы согласиться с тем, что «в основе художественности древних эпopeй лежит величественная героика»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.
2. Расскажите о своем понимании определения «гиперболическая образность»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что таковая «господствует» в древних эпopeях? Аргументируйте свое мнение.
3. Какие черты древней эпopeи сохраняются и развиваются в жанре романа-эпopeи?

Е-80. «В многочисленных трудах по поэтике романтизма баллада, разумеется, не была обойдена вниманием. Однако характеристики балладного сюжета, как это ни странно, до сих пор касались только тематической стороны¹. Отмечалась, в частности, роль фольклорных мотивов, фантастических элементов («балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном»²), исторических или мифологических сюжетов. Но как отличить балладный сюжет от сюжета, например, стихотворной сказки? Действительно ли всякая стихотворная повесть о чудесном — баллада? Или баллада — это вообще всякое «стихотворение с фабулой»? Есть ли принципиальное различие между балладой и фабульным «рассказом в стихах»? Можно ли считать балладами «Сказку о мертвой царевне» или «Двенадцать спящих дев»? На эти вопросы невозможно ответить, не попытавшись дать структурное описание балладного сюжета» (Д.М. Магомедова).

1. Расскажите, что представляет собой жанр баллады с тематической стороны.
2. Какую роль играют фольклорные и фантастические элементы в балладе?
3. Как бы вы ответили на поставленные исследовательницей вопросы?
4. Дают ли жанровые признаки баллады основания для того, чтобы причислить ее к эпосу? Если да, то какие?

Е-81. «... *Драматизм* развития сюжета, *прерывистость повествования*, концентрирующего внимание на кульминационных моментах, использование *диалога* как сюжетобразующего фактора, применение разнообразных форм *повтора*, усиливающего драматизм ситуации, а также *недосказанность*, придающие балладам таинственность или даже загадочность» (А.А. Гугнин о жанровой модели баллады).

1. Можете вы согласиться с тем, что для жанра баллады характерна «прерывистость повествования»? Если да, проиллюстрируйте справедливость этой мысли конкретными примерами.

¹ См.: Алексеев М.П. Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. Т.1. Вып. 1. М.—Л., 1943. С.221; Кравцов Н.И. Славянская народная баллада // Кравцов Н.И. Проблемы славянского фольклора. М.: Наука, 1972. С.177; Гугнин А.А. Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: Антология баллады. М.: Высшая школа, 1989. С.8-11 (прим. Н.Д. Магомедовой).

² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996. С. 242 (прим. Д.Н. Магомедовой).

2. Верно ли, что в балладе использование диалога играет роль «сюжетообразующего фактора»? Если да, обоснуйте справедливость данного утверждения конкретными примерами.
3. Какие формы повтора характерны для баллады? Можете вы согласиться с тем, что использование приема повторов в ней усиливает «драматизм ситуации»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.

Е-82. «В лирическом эпосе повествование, как правило, тоже ведется от лирического «я», но совершается выход в большое (историческое и метаисторическое) время и происходит грандиозное укрупнение и эпизация масштаба самого субъекта и предмета изображения» (*С.Н. Бройтман*).

1. Расскажите о своем понимании определения «лирический эпос». Приведите примеры произведений, которые можно отнести к лирическому эпосу.
2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что в лирическом эпосе «совершается выход в большое (историческое и метаисторическое) время», происходит укрупнение и эпизация масштаба самого субъекта и предмета изображения»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к конкретным произведениям.

Е-83. «Каждое эпическое произведение представляет собой текст, принадлежащий одному или нескольким субъектам речи.

...Субъект речи тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем... чем в большей степени субъект речи становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» (*Б.О. Корман*).

1. Раскройте сущность понятия «субъект речи». Как вы понимаете мысль ученого о том, что эпическое произведение — это «текст, принадлежащий одному или нескольким субъектам речи»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы различаете в эпическом произведении субъекта речи и автора? Можете вы согласиться с тем, что, чем более субъект речи «растворен в тексте и незаметен в нем», тем ближе такой субъект к автору? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретными примерам.
3. Как вы понимаете мысль о субъекте речи в качестве определенной личности и непосредственном выражении авторской позиции? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свой ответ.

Е-84. «Широко распространен тип повествования (наиболее ярко представлен он классическими эпопеями античности), при котором акцентируется дистанция между персонажами и тем, кто повествует о них. Повествователь при этом говорит о событиях с невозмутимым спокойствием, ему присущ дар «всеведения», и его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности. Недаром Гомера уподобляли небожителям-олимпийцам и называли «божественным»...» (В.Е. Хализев).

1. Как вы представляете себе такой тип повествования, когда «акцентируется дистанция между персонажами и тем, кто повествует о них»? Встречался ли вам в эпических произведениях (кроме произведений Гомера) такой тип повествования? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Можете вы согласиться с тем, что при акцентировании дистанции между персонажами и тем, кто о них повествует, автор приобретает дар «всеведения», становится образом «существа, вознесшегося над миром»? Если да, покажите на конкретных примерах, как эта особенность проявляется.

Е-85. «Основываясь на формах повествования, восходящих к Гомеру, теоретики неоднократно утверждали, что эпический род литературы — это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, для которого характерны максимальная широта взгляда на жизнь и ее спокойное, радостное приятие. Подобные представления о содержательных основах эпической формы односторонни. ...В литературе последних двух-трех столетий возобладало «личностное», демонстративно-субъективное, в высшей степени эмоциональное повествование. Повествователь стал смотреть на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его мыслями и впечатлениями» (В.Е. Хализев).

1. Можете вы согласиться с тем, что есть особое, «эпическое» мирозерцание? Если да, то что характерно для такого мирозерцания в первую очередь? Могли бы вы назвать исчерпывающую характеристику «эпического» мирозерцания, приводимую В.Е. Хализевым, или вы тоже считаете ее односторонней? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы думаете, что представляет собой «личностное», демонстративно субъективное, в высшей степени эмоциональное повествование»? Вы встречали в эпических произведениях повествование такого характера? Если да, приведите наиболее показательные, выразительные, по вашему мнению, примеры.

Лирика

Е-86. «Поэзия не учебник, она ничего не объясняет, ничего не растолковывает. Прозаик может свысока поучать своего читателя. Поэт говорит всегда как равный с равным или молчит. Он только намекает, напоминает то, что было известно» (М. Волошин).

1. Как вы понимаете мысль поэта о том, что «прозаик может свысока поучать своего читателя»? Насколько, по вашему мнению, справедлива эта мысль?
2. Расскажите о своем понимании того, в чем видел особенность поэзии М. Волошин? Как вы понимаете его мысль о том, что «поэт говорит как равный с равным или молчит», «намекает, напоминает то, что было известно»? Разве в эпическом произведении такое невозможно? Аргументируйте свой ответ.

Е-87. «... Другую, обратную эпической поэзии сторону образует *лирика*. Содержание ее — все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное *самовыражение* субъекта. Здесь нет, следовательно, никакой субстанциальной целостности, которая развивалась бы как внешний ход происходящих событий. Обособленное созерцание, чувствование и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь все, даже самое субстанциальное и объективное, как нечто свое — как *свою* страсть, *свое* настроение или рефлексии и как присутствующее в данный момент, их порождение» (Гегель).

1. Как вы думаете, что такое «размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни»? Можете вы согласиться с таким определением одной из важнейших составляющих содержание лирического произведения? Обоснуйте свое мнение.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, определение лирики как «обособленного созерцания», «чувствования» и «размышления ушедшей внутрь себя субъективности»? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным лирическим текстам.
3. Как вы думаете, почему Гегель называл лирику, в сравнении с эпосом, «другой», «обратной эпической поэзии стороной»?

Е-88. Гегель утверждал, что в лирике «субъективное наполнение и внутреннее движение уже во *внешнем* своем произнесении не должно быть таким механическим говорением, какое доста-

точно и необходимо для эпического декламирования. Напротив, певец должен выразить все представления и размышления лирического произведения как субъективное наполнение самого себя, как нечто им самим прочувствованное. И поскольку одушевить его исполнение должна *внутренняя жизнь*, выражение ее обращается преимущественно к музыкальной стороне, отчасти допуская, а отчасти и требуя многосторонних оттенков голоса, пения, сопровождения музыкальных инструментов и тому подобного».

1. Прокомментируйте мысль Гегеля о том, в чем принципиально должно отличаться «произнесение» лирического текста от того, как произносится эпическое произведение. Насколько такой подход, по вашему мнению, справедлив? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы думаете, что такое «музыкальная сторона» лирического текста? Разве нельзя говорить о такой же музыкальной стороне эпического произведения? Поразмышляйте на эту тему.
3. Насколько логичным и приемлемым для сегодняшнего дня представляется вам взгляд Гегеля на то, чем отличается лирика от эпоса? Что в его взглядах устарело, а что звучит актуально и в наши дни?

Е-89. «Лирика. Один из трех главных литературных родов (наряду с драмой и эпикой), в котором предметом представления являются чувства и душевные состояния, выраженные в языковом материале, сформированном специально с этой целью, а главная передающая форма — монолог, излияние лирического субъекта. Композиция произведения, в противоположность драме и эпике, основывается не на действии и причинно-следственных связях, а на предпосланной ситуации, единстве настроения и вариативных подходах к одной и той же теме, параллелизмах и т.п. Разделение лирики производится с учетом темы и видов выраженных чувств (например, любовная, патриотическая, общественная, религиозная и т.п.) или доминирующих композиционных элементов: ситуации, отношения субъекта к представленному миру (личная, неличная), способа представления (персонажная, бесперсонажная) и т.п. В историческом развитии лирики сформировались ее типовые тематически-композиционные разновидности (среди прочих — эпиграмма, элегия, ода, сонет), а также разновидности, пограничные с эпикой и драмой (дума, баллада, лирическая монодрама и т.п.)» (*Ст. Сиротвинский*).

1. Можете вы согласиться с тем, что в лирике — «главная передающая форма — монолог, излияние лирического субъекта»? Может ли, по вашим наблюдениям, диалог быть «передающей формой» в лирике? Если да, приведите конкретные примеры.

2. Дайте свое понимание определения «предпосланная ситуация». Можете вы согласиться с тем, что именно на такой ситуации, на «единстве настроения и вариативных подходах к одной и той же теме, параллелизмах и т.п.» строится композиция лирического произведения? Аргументируйте свой ответ.
3. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что «разделение лирики производится с учетом темы и видов выраженных чувств»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свое мнение.

Е-90. «Под этим словом разумеют тот вид поэтического творчества, который представляет собою раскрытие, *выражение души* (тогда как *эпос* рассказывает, закрепляет в слове внешнюю реальность, события и факты, а *драма* делает то же самое не от лица автора, а непосредственной беседой, диалогом самих действующих лиц).... И эпос, и драма — лишь отверждение, кристаллизация первородного лиризма... Так как лирика является поэзией настроения и самое пленительное в ней, как и в музыке, это — ее тон, психологический и звуковой, то это и сближает ее, больше, чем другие виды поэзии, с музыкой именно» (Ю. Подольский).

1. Расскажите о своем понимании определения «первородный лиризм». Как вы понимаете образную мысль ученого о том, что эпос и драма — это «кристаллизация первородного лиризма»?
2. Можете вы согласиться с тем, что лирика — это «выражение души» и что она «является поэзией настроения»? Обоснуйте свой ответ.
3. Что вы понимаете под «психологическим» и «звуковым» тоном лирики? Насколько, по вашему мнению, справедливо утверждение, что «самое пленительное» в лирике — «ее тон, психологический и звуковой»? Аргументируйте свое мнение.

Е-91. «...Самонаблюдение и глубоко личная трактовка переживания становятся у лирика основным методом художественной выразительности; в этом заключается и сила, и слабость его позиции как способа утверждения своей личности. Решающую роль здесь играет глубина поэтического мировоззрения, без которого невозможно создание значительных лирических произведений. Не касаясь отдельных лирических жанров (многие из которых устарели), лирику XIX и XX вв. можно условно подразделить на четыре основные тематические категории: философскую, гражданскую, пейзажную и любовную» (А. Квятковский).

1. Как проявляются в лирике «самонаблюдение и глубоко личная трактовка переживания»? Приведите конкретные примеры.

2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что самонаблюдение и глубоко личная трактовка переживания «становятся у лирика основным методом художественной выразительности», в чем, в свою очередь, «заключается и сила, и слабость его позиции как способа утверждения своей личности»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ.
3. Насколько справедливо, на ваш взгляд, разделение лирики на философскую, гражданскую, пейзажную и любовную?

Е-92. «...Выраженное в лирике состояние характера приобретает приметы художественного образа, и мы говорим об образе-переживании как об индивидуализированной и типической картине духовного мира человека. Изображение характера в его отдельном состоянии придает лирике черты, отличающие ее от других жанров... Непосредственное переживание как бы отодвигает на второй план жизненные ситуации, поступки, действия. В лирике перед нами живая взволнованная человеческая речь, художественно организованная в целостную выразительную систему языка — стихотворную речь... Виды лирики устанавливаются чаще всего в зависимости от конкретного содержания, выраженного в них душевного движения. Таковы политическая, пейзажная, философская, любовная лирика, лирика дружбы и т.д.» (Л. Тодоров).

1. Расскажите о своем понимании мысли ученого о том, что «выраженное в лирике состояние характера приобретает приметы художественного образа», приведите примеры «образа-переживания».
2. Можете вы согласиться с тем, что в лирике «непосредственное переживание как бы отодвигает на второй план жизненные ситуации, поступки, действия»? Аргументируйте свое мнение конкретными примерами. Не служат ли опровержением данного утверждения такие, к примеру, стихи, как «Я вас любил...» или «Выхожу один я на дорогу...»? Поразмышляйте на эту тему.
3. Какие приемы в лирике служат организации человеческой речи «в целостную выразительную систему языка — стихотворную речь»?

Е-93. «Лирика... литературный род, характеризующийся особым типом построения художественного образа, представляющего собой образ-переживание, тогда как в *эпосе* или *драме* в основе образа лежит многостороннее изображение человека в его деятельности, сложных взаимоотношениях с людьми в жизненном процессе... Лирический образ — это образ-переживание,

но переживание — общественно значимое, в котором индивидуальный духовный мир поэта, не теряя своей индивидуальности и автобиографичности, получает обобщенное выражение, тем самым уже выходя за пределы его личности. ...В связи с этим в последнее время все чаще выдвигается понятие лирического героя, которое позволяет точнее осмыслить соотношение индивидуального и обобщенного, автобиографичности и вымысла в лирике» (Л.И. Тимофеев).

1. Что такое «образ-переживание»? Можете вы согласиться с тем, что такой образ характерен только для лирики? Может ли, на ваш взгляд, лирическое произведение давать «много-стороннее изображение человека в его деятельности, сложных взаимоотношениях с людьми в жизненном процессе»? Аргументируйте свое мнение.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что в лирике переживание носит общественно значимый характер? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ конкретными примерами.
3. В чем, по Л.И. Тимофееву, заключается роль лирического героя? Можете вы согласиться с таким пониманием ее? Почему?

Е-94. «Обстоятельства... служат созданию целостного образа-переживания, представляют собой то, что можно назвать лирической ситуацией... В отличие от эпоса и драмы, лирика не связана с сюжетностью как конструктивным признаком, хотя не исключает в частных случаях простейшей сюжетной организации, пунктирно намеченной событийной линии.

...Лирика как литературный род представляет собой сложную систему лирических видов... Существующая классификация либо строится на малопродуктивном тематическом принципе... или же механически объединяет те или иные исторически сложившиеся названия некоторых частных видов (элегия, стансы, послание и т.п.)» (Л.И. Тимофеев).

1. Расскажите, что вы понимаете под лирической ситуацией. Приведите конкретные примеры.
2. Можете вы согласиться с тем, что, «в отличие от эпоса и драмы, лирика не связана с сюжетностью как конструктивным признаком»? Приведите примеры частных случаев «простейшей сюжетной организации» в лирическом произведении. Чему служит в приведенных вами примерах такая «простейшая сюжетная организация»?
3. Что вы знаете о жанровой классификации лирики? Можете вы согласиться с тем, что тематический принцип такой классификации «малопродуктивен»? Аргументируйте свое мнение.

Е-95. «В лирическом стихотворном тексте особое значение имеет его интонационно-мелодическая оформленность, создающаяся при помощи ритма, метра, рифмы, аллитераций, ассонансов и т.д... Интонация смещает текст из области «чистого» смысла в акустическую сферу, сближая лирическое произведение с музыкальным. Смысл каждого отдельного слова как бы стирается в разлитой по всему произведению интонации. Но вместе с этим в лирике налицо и противоположная тенденция — к повышению значимости каждого минимального элемента» (А.М. Песков).

1. Покажите на конкретных примерах, как создается в лирическом тексте «интонационно-мелодическая оформленность»? Как вы думаете, что сообщает, какой характер придает лирическому тексту смещение «из области «чистого» смысла в акустическую сферу», сближение его с музыкальным произведением?
2. Можете вы согласиться с тем, что для лирического текста характерны и стирание смысла «каждого отдельного слова», и повышение «значимости каждого минимального элемента»? Если да, проиллюстрируйте конкретными примерами наличие отмеченной особенности.

Е-96. «Конкретный лирический текст — в известном смысле всегда фрагмент, адекватное понимание которого невозможно без учета того лирического фонда, который существует в памяти творца или воспринимающего» (А.М. Песков).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что лирический текст — «в известном смысле всегда фрагмент»? Если согласиться с этим утверждением, то фрагмент чего?
2. Как вы понимаете сущность определения «лирический фонд»? Не получается ли, что отсутствие такого фонда может вообще лишить «воспринимающего» адекватного понимания лирического текста? Поразмышляйте на эту тему.

Е-97. «...В основании лирики — единство антитетичных начал: «единственность» переживания лирического субъекта и общечеловеческий смысл этого переживания; эстетическая «самодостаточность» текста и важность знания его внетекстовых связей; повышенное смысловое значение каждого слова и его включенность в общую словесно-музыкальную массу произведения; завершенность и целостность и — принципиальная... фрагментарность» (А.М. Песков).

1. Что вы понимаете под «единственностью» переживания лирического субъекта? Что, на ваш взгляд, придает переживаниям лирического субъекта «общечеловеческий смысл»?

2. Раскройте сущность определения «самодостаточность» лирического текста. Можно ли, на ваш взгляд, такую «самодостаточность» считать отличительным признаком лирики? Разве эпос или драма не обладают таким свойством? Поразмышляйте на эту тему.
3. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой «в основании лирики — единство антитетичных начал».

Е-98. «Произведение лирического рода есть такое произведение, в котором весь текст принадлежит одному *субъекту речи*. Такова схема *формально-субъектной организации* лирического произведения. Весь текст лирического произведения организуется субъектом сознания с обязательной *прямо-оценочной точкой зрения*. Такова схема субъектно-объектных отношений лирического произведения» (Б.О. Корман).

1. Как вы понимаете мысль о том, что в лирическом произведении «весь текст принадлежит одному субъекту речи»? Можете вы с этим согласиться? Разве лирический текст не знает монологов и полилогов или наличие таковых не меняет сущности явления? Поразмышляйте на эту тему.
2. Что представляет собой «обязательная прямо-оценочная точка зрения» в лирическом тексте? Какова роль такой точки зрения в лирике?

Е-99. «Заметьте, что я беру только мгновение: птица погружается в воду; я вижу ее окраску, ее легкость, капли воды, которые она разбрызгивает на солнце, и т.д. Здесь искусство поэта бессильно» (Э. Делакруа).

1. В чем, на ваш взгляд, видит принципиальную разницу между художником и поэтом Э. Делакруа?
2. Можете вы согласиться с тем, что в воссоздании изображенного художником «искусство поэта бессильно»? Если да, то с чем это связано? Если вы не согласны с мнением Э. Делакруа, приведите примеры, которые бы опровергали его мнение.

Е-100. «Лирика проявляет себя как монологическое самовыражение «я». При этом за автором остается право решить, хочет ли он сделать лирическую речь выражением своего собственного непосредственного «я», либо вложить ее в уста определенной фигуры. Стихотворения, которые предстают как высказывания определенного персонажа, называют **ролевыми стихотворениями**. ...История литературы рассматривала как выражение «я» средневековые, а также и более поздние стихотворения, которые в действительности были задуманы и являлись ролевыми» (В. Кайзер).

1. Приведите примеры лирических стихотворений, когда лирическая речь является «выражением своего собственного «я» поэта и когда она вложена «в уста определенной фигуры». Как вы думаете, с чем в каждом конкретном случае связан такой выбор?
2. Отличается ли, по вашему мнению, характер лирического героя (субъекта) ролевых стихотворений от таких, в которых лирическая речь является выражением лирического «я» поэта? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Е-101. «Ныне признаком лирики считают субъективное. И без оснований, потому что понятие субъективного всегда направляет внимание на субъект, возможно, на реальный субъект речи, который как таковой вообще не принадлежит лирическому произведению. И в конечном счете понятие затемняется, потому что в лирическом нет недостатка в предметности — уже потому, что поэзия создает ситуацию, из которой возникает весть. Но предметность в лирике — это не только основа для субъективной вести. Она не остается неподвижной: в лирическом мир и «я» сливаются, взаимопроникают, и все это в ходе возбуждения настроения, которое есть, собственно, самораскрытие. Духовное пропитывает предметность, и она одухотворяется. Одухотворение всего предметного в этом сиюминутном волнении есть сущность лирического» (*В. Кайзер*).

1. Что такое, по вашему мнению, «реальный субъект речи»? Как вы понимаете мысль ученого о том, что этот субъект «как таковой вообще не принадлежит лирическому произведению»? Можете вы с этим согласиться? Обоснуйте свой ответ.
2. Что, на ваш взгляд, представляет собой «предметность» лирического текста? Можете вы согласиться с тем, что «предметность в лирике — это не только основа для субъективной вести»? Если да, то чему еще служит предметность лирического текста?
3. Как вы поняли, в чем В. Кайзер видит сущность лирического? Можете вы согласиться с таким пониманием? Аргументируйте свое мнение.

Е-102. «Читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах» (*А.С. Пушкин*).

1. Прокомментируйте то, в чем А.С. Пушкин видел разницу между эпическим и лирическим произведением? Можете вы

согласиться с таким пониманием различия между двумя литературными родами? Если да, проиллюстрируйте свое понимание этой разницы обращением к произведениям самого Пушкина.

2. Соответствуют ли современные представления о родовых признаках эпоса и лирики тому, как их понимал А.С. Пушкин? Если да, то в чем?

Е-103. «...Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Именно историк и поэт отличаются [друг от друга] не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться» (*Аристотель*).

1. Расскажите, как вы поняли, в чем заключается предмет поэзии, если судить по утверждению Аристотеля? Насколько такое понимание ее предмета представляется вам логичным и оправданным для поэзии, современной Аристотелю и Геродоту, а также для поэзии более поздних эпох (к примеру, XIX или XX века)?
2. Всегда ли, по вашему мнению, поэзия говорит лишь «о том, что могло бы случиться»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным примерам.

Е-104. «Жизнь есть одно, поэзия есть другое... Давайте не смешивать одного с другим! Поэт начинается там, где человек кончается. Определить первого — провести его жизненную линию; призвание второго — найти то, что не существует. Так оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает мир. Он прибавляет к действительности, которая существует через самое себя, воображаемый континент» (*Х. Ортега-и-Гассет*).

1. Прокомментируйте мысль ученого о том, что «поэт начинается там, где кончается человек». Как вы ее понимаете и можете ли с нею согласиться? Почему?
2. Расскажите о своем понимании мысли Х. Ортеги-и-Гассета, согласно которой призвание поэта — «найти то, что не существует». Чем в таком случае, по Ортеге-и-Гассету, является лирика?
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «поэт умножает мир»? Разве можно «умножать мир» тем, «что не существует»? Поразмышляйте на эту тему.

Е-105. «В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными.

...Лирический герой — единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует отождествлять с *характером*. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи» (Л.Я. Гинзбург).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы о том, что о лирическом герое можно говорить лишь тогда, когда личность поэта «облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными»? Приведите примеры таких черт в лирике А. Пушкина или М. Лермонтова, Ф. Тютчева или А. Блока.
2. Как вы понимаете определение «сюжетная характеристика» применительно к лирическому герою? Приведите примеры таких характеристик?
3. Как вы понимаете мысль о том, что лирический герой — это «единство личности», стоящей за текстом, которую, однако, «не следует отождествлять с характером»? Можете вы с этим согласиться? Аргументируйте свое мнение.

Е-106. «Лирический герой двупланен. Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника. Речь идет не о читательском произволе, но о двойном восприятии, заложенном в художественной системе данного поэта. Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта» (Л. Я. Гинзбург).

1. Расскажите, как вы понимаете «двуплановость» лирического героя. Что представляет собой и чем вызвано «двойное восприятие» лирического субъекта художественного текста? Для ответа обратитесь к конкретным примерам.
2. Как вы понимаете мысль Л.Я. Гинзбург о том, что в лирике «реальная личность является в то же время «идеальной» личностью»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

Е-107. «Лирический герой — образ поэта в *лирике*, один из способов раскрытия авторского сознания. Лирический герой —

художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика (хотя никогда не достигает пластической завершенности *литературного героя* в повествовательных и драматических жанрах)» (И.Б. Роднянская).

1. Какие способы «раскрытия авторского сознания» в лирике вы знаете? Какова роль лирического героя в этом процессе?
2. Приведите примеры цикла, книги стихов, лирической поэмы или лирики в целом, где бы лирический герой выступал «как четко очерченная фигура», как «жизненная роль», как «лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы» или «чертами пластического облика».
3. Можете вы согласиться с тем, что лирический герой «никогда не достигает пластической завершенности литературного героя в повествовательных и драматических жанрах»? Если да, то с чем это, по вашему мнению, связано?

Е-108. «...Гомер в его собственном роде не был поэтом, зависевшим от правил, но сам был причиной правил, которыми пользуются лица, способные скорее подражать, чем творить; и они заимствуют эти правила у того, кто вовсе не был поэтом, а ушел лишь выбирать правила одного рода, а именно гомеровской поэзии, чтобы обслуживать того, кто желал бы стать не каким-либо иным поэтом, а только Гомером, и не с собственной музой, но с обезьяной чужой музы» (Д. Бруно. Диалог «О героическом энтузиазме»).

1. Как вы понимаете мысль Д. Бруно о том, что Гомер «не был поэтом, зависевшим от правил, но сам был причиной правил»?
2. Какую особенность, отличительную черту поэтического творчества отмечает мыслитель эпохи Возрождения? Можете вы согласиться со справедливостью такого мнения? Почему?

Е-109. «...Поэзия меньше всего рождается из правил, но, наоборот, правила происходят из поэзии; поэтому существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов» (Д. Бруно).

1. Как вы понимаете мысль Д. Бруно о том, что не поэзия «рождается из правил», а «правила происходят из поэзии»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. О каком характере поэтического творчества, на ваш взгляд, свидетельствует утверждение мыслителя эпохи Возрождения

о том, что «существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов»? Насколько справедливо такое утверждение в наши дни? Аргументируйте свой ответ.

Е-110. «Я думаю, что первое пиитическое творение было не что иное, как изливание томно-горестного сердца, то есть что первая поэзия была элегическая. Человек веселящийся бывает столько занят предметом своего веселья, своей радости, что не может заниматься описанием своих чувств; он наслаждается и ни о чем более не думает. Напротив того, горестный друг, горестный любовник, потеряв милую половину души, любит думать и говорить о своей печали, изливать, описывать свои чувства, избирает всю природу в поверенные грусти своей; ему кажется, что журчащая речка и шумящее дерево соболезнуют о его утрате; состояние души его есть уже, так сказать, поэзия; он хочет облегчить свое сердце и облегчает его — слезами и песнию. Все веселые стихотворения произошли в позднейшие времена, когда человек стал описывать не только свои, но и других людей чувства; не только настоящее, но и прошедшее; не только действительное, но и возможное или вероятное» (*Н.М. Карамзин. «Нечто о науках, искусствах и просвещении», 1794*).

1. Как вы думаете, с чем, с каким характером лирики как литературного рода связана мысль Н.М. Карамзина о том, что «первое пиитическое творение было не что иное, как изливание томно-горестного сердца, то есть что первая поэзия была элегическая»? Насколько, по вашему мнению, справедливо такое утверждение?
2. Можете вы согласиться с тем, что «все веселые стихотворения произошли в позднейшие времена»? Можно ли, на ваш взгляд, относить «веселые стихотворения» к лирическому роду? Обоснуйте свое мнение.

Е-111. «В одном из наших журналов сказано, что VII глава не могла иметь никакого успеха, ибо наш век и Россия идут вперед, а стихотворец стоит на прежнем месте.

Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, но поэзия остается на одном месте. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими, — произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны» (*А.С. Пушкин. «Проект предисловия к последним главам «Евгения Онегина»*).

1. Как вы понимаете мысль А.С. Пушкина о том, что «поэзия остается на одном месте», «цель ее одна, средства те же»? Что, на ваш взгляд, мог иметь в виду поэт? Насколько справедливой представляется вам его мысль сегодня?
2. Как вы думаете, мысли Пушкина о «свежих и вечно юных» произведениях истинного поэта можно распространить на литературу вообще или они имеют отношение только к лирике? Обоснуйте свое мнение. Если только к лирике, то каким вам видится представление поэта о своеобразии лирического текста?

Е-112. «Все произведения поэта, как бы ни были разнообразны и по содержанию и по форме, имеют общую всем им физиономию, запечатлены только им свойственной особенностью, ибо все они истекли из одной личности, из единого и нераздельного «я». Таким образом, приступая к изучению поэта, прежде всего должно уловить, в многообразии и разнообразии его произведений, тайну его личности, т. е. те особенности его духа, которые принадлежат только ему одному» (*В.Г. Белинский о Пушкине*).

1. Расскажите, как вы понимаете мысль В.Г. Белинского? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. Как вы думаете, каким образом «тайна личности» поэта, «особенности его духа» отражаются во всех принадлежащих ему произведениях?
3. Соответствует ли, по вашему мнению, высказанное В.Г. Белинским мнение современным представлениям о таком понятии, как «лирический герой»? Если да, то в чем?

Е-113. «Лирика — это поэзия субъективного решения темы (причем этот субъективизм может быть как индивидуальным, так и коллективным), в которой четко определен говорящий субъект, принадлежащий к внелитературной деятельности и возникающий в восприятии; слово воздействует главным образом своей эмоциональной и фонетической стороной и может соединяться с музыкой; третьим средством выражения может служить танцевальное движение» (*Ю. Кляйнер*).

1. Расскажите о своем понимании лирики как «субъективного решения темы»? Можете вы согласиться с таким определением? Почему? Как вы понимаете мысль ученого о том, что субъективизм лирического текста «может быть как индивидуальным, так и коллективным»? Если да, приведите примеры разных видов лирического субъективизма.
2. Каков характер «говорящего субъекта» в лирическом произведении, по Ю. Кляйнеру? Как вы понимаете мысль о том, что

этот субъект принадлежит «к внелитературной деятельности»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Обоснуйте свое мнение.

3. Как вы думаете, что имел в виду ученый, говоря о том, что в лирике слово «воздействует главным образом своей эмоциональной и фонетической стороной»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ.

Е-114. «Цель поэзии... познание мира и общение между людьми, самопознание, самопостроение человеческой личности в процессе познания и общественных коммуникаций. В конечном итоге цель поэзии совпадает с целью культуры в целом. Но эту цель поэзия реализует специфически, и понимание этой специфики невозможно, если игнорировать ее механизм, ее внутреннюю структуру» (*Ю.М. Лотман*).

1. Расскажите, как вы поняли такие «цели» поэзии, как «познание мира и общение между людьми»?
2. Как вы понимаете «самопознание» и «самопостроение человеческой личности» в качестве «целей» поэзии? О чем «самопознании» и «самопостроении» (поэта или его читателя) может идти в данном случае речь? Правомерно ли вообще говорить о каких-то «целях» в связи с лирическим художественным текстом? Проиллюстрируйте свое понимание этой мысли Ю.М. Лотмана обращением к конкретным произведениям.

Е-115. «Содержанием лирического произведения не может быть развитие объективного действия в его взаимосвязях, расширяющихся до полноты мира. Содержанием здесь является отдельный субъект и тем самым обособленность ситуации и предметов, а также способа, каким вообще при таком содержании доводит себя до сознания душа с ее субъективным суждением, с ее радостями, изумлением, болью и чувством» (*Г.В. Ф. Гегель*).

1. Насколько, по вашему мнению, справедливо утверждение Гегеля о том, что «содержанием лирического произведения не может быть развитие объективного действия»? Аргументируйте свое мнение конкретными примерами.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что содержанием в лирике является и «отдельный субъект», и «обособленность ситуации и предметов», и способ, которым доводит до сознания читателя душа поэта «с ее субъективным суждением, с ее радостями, изумлением, болью и чувством»? Проиллюстри-

руйте на примере конкретных лирических произведений то, как в них отражаются, проявляются все, отмеченные Гегелем, виды содержания.

Е-116. «Элемент тематизма присущ всякой человеческой речи как таковой. Каждое слово, употребляемое поэтом, есть уже тема и может быть развернуто в художественный мотив. Каждое предложение, которым нечто высказывается, есть зародыш развития поэтического сюжета» (В.М. Жирмунский).

1. Раскройте сущность понятия «мотив». Можете вы согласиться с тем, что «каждое слово, употребленное поэтом, есть уже тема и может быть развернуто в художественный мотив»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение обращением конкретным лирическим текстам.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что «каждое предложение, которым нечто высказывается, есть зародыш развития поэтического сюжета»? Если да, покажите на примере любого предложения разговорной или письменной (эпистолярной) речи то, как из него может быть развернут поэтический сюжет.

Е-117. «Так называемая субъективность *лирики* является следствием иного обращения с темой (содержанием), чем то, какое мы обнаруживаем в эпике... В *лирике* временной последовательности нет. Время лирики — настоящее время, но отнюдь не актуальное настоящее... это время без признаков его течения... В силу неподвижности времени из эпики ближе всего к лирике стоят так называемые описательные пассажи (изображение) (Я. Мукаржовский).

1. Можете вы согласиться с тем, что лирика по-иному, нежели эпика, обращается с темой (содержанием)? Если да, то в чем принципиально эта разница заключается?
2. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, что «в лирике временной последовательности нет», а есть только «не актуальное настоящее», есть «время без признаков его течения»? Аргументируйте свое мнение и обоснуйте его конкретными примерами.

Е-118. «...Поскольку мотивы лирического стихотворения не связаны во времени, лирические темы внутренне значительно менее спаяны, чем эпические; нередко ради опыта можно перегруппировать строфы и даже отдельные строки лирического стихотворения без ущерба для его смысла. Следствием... является то, что отдельные мотивы... вступают в непосредственный контакт с творческим субъектом (поэтом), угадываемым за произведением;

отсюда ощущение субъективности лирики как черты, отличающей ее от эпики. Поэтому также лирическая тема производит впечатление постоянного возврата к началу. ...Создается впечатление взаимной смысловой синонимичности следующих друг за другом отдельных мотивов...» (Я. Мукаржовский).

1. Что такое «мотив лирического стихотворения»? Приведите примеры. Можете вы согласиться с тем, что «мотивы лирического стихотворения не связаны во времени»? Если да, приведите наиболее показательные примеры.
2. Вы встречали такие лирические стихотворения, строфы которых или отдельные строки «можно перегруппировать... без ущерба для смысла»? Если да, то о каком характере лирического текста такая особенность свидетельствует?
3. Расскажите о своем понимании мысли исследователя, согласно которой отдельные мотивы лирического текста «вступают в непосредственный контакт с творческим субъектом (поэтом)». Приведите примеры таких контактов.
4. Как вы понимаете мысль Я. Мукаржовского о том, что «лирическая тема производит впечатление постоянного возврата к началу»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Аргументируйте свой ответ.

Е-119. «Внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром ее семантической структуры является момент постижения лирическим героем... того или иного явления или события, составляющего определенную веху в поэтической биографии.

Лирическое стихотворение — как тематически, так и в своем построении — отражает при этом особое, предельно напряженное состояние лирического героя, которое мы назовем «состоянием лирической концентрации» и которое уже в силу своей природы, «по заданию», не может быть длительным» (Т.И. Сильман).

1. Что представляет собой, по вашему мнению, «момент постижения лирическим героем... того или иного явления или события, составляющего определенную веху в поэтической биографии»? Приведите конкретные примеры таких событий, обратившись к лирике И.В. Гете или Ф.И. Тютчева.
2. Можете вы согласиться с тем, что любое лирическое стихотворение отражает «особое, предельно напряженное состояние лирического героя»? Если да, то каким образом это состояние выражается «как тематически, так и в своем построении»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Е-120. «...Попавшие в стихотворение скупо отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не

столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отражено, через переживания героя, который, с точки зрения перспективы изображения, находится в некоей пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации.

Назовем эту точку сюжетного развития стихотворения «основной точкой отсчета». ...Поэт ...изображая различные события, предметы, различных людей в настоящем, прошедшем и будущем со своей формально не сдвигаемой, фиксированной точки зрения, проявляет стремление каждый раз после изображения тех или иных фактов или явлений возвращаться к «себе», т.е. к «теперь», к «здесь», к своему собственному «я», к однажды намеченной им для данного стихотворения точке отсчета.

Поэтому, хотя «точка отсчета» для каждого поэта и для каждого стихотворения глубоко индивидуальна, общий принцип подвижного соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отсчета все же может считаться для лирики постоянным» (*Т.И. Сильман*).

1. Что представляют собой «эмпирические факты и подробности», включенные в лирический текст? Как вы понимаете мысль о том, что в лирическом стихотворении эти факты и подробности «возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности..., сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения...»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы поняли мысль литературоведа о разворачивании лирического сюжета и «некоей пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свой ответ.
3. Расскажите о своем понимании определения «точка отсчета» относительно лирического текста. Можете вы согласиться с тем, что таковая присутствует в каждом лирическом тексте? Как вы понимаете мысль о том, что такая «точка отсчета» «для каждого поэта и для каждого стихотворения глубоко индивидуальна», а «общий принцип соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отсчета» в лирике постоянен? Аргументируйте свой ответ.

Е-121. «Поэзия, быть может, не является, как некогда считали, «абсолютной действительностью», но эта «абсолютная действительность» составляет ее главное стремление, и поэзия максимально приближается к этой «абсолютной действительности», к тому крайнему пределу соучастия, когда действительность начинается как бы познавать самое себя в поэзии. Благодаря мышлению по аналогии и символическому мышлению, благодаря озарению посредника-образа, благодаря игре соответствий, зависящих от импульсов и необычных ассоциаций, наконец, благодаря щедрости языка, посредством которого передается движение Бытия, поэт одаряется сверхдействительностью, которая не может быть сверхдействительностью науки. Существует ли вообще волнующая диалектика, сильнее увлекающая человечество? Когда философы отходят от метафизики, поэт может заменить метафизика, и тогда поэзия, а не философия, даже по словам не доверявшего искусству древнего мыслителя, является как подлинная «дочь удивления» (*Сен-Жон Перс, лауреат Нобелевской премии, 1960 г.*).

1. Какое содержание вы вкладываете в понятие «абсолютная действительность»? В какие культурные эпохи таковую считали поэзию? Как вы понимаете мысль поэта о том, что «абсолютная действительность» составляет «главное стремление» поэзии? Можете вы согласиться с таким мнением? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы поняли мысль Сен-Жон Перса о «сверхдействительности», которой «поэт одаряется», и о том, за счет чего происходит такое «одарение»? Почему, на ваш взгляд, «сверхдействительность поэзии» не является тем же самым, что и «сверхдействительность науки»? В чем заключается принципиальная разница между ними?
3. Как вы думаете, в чем заключается «диалектика поэзии»? Чем эта диалектика увлекает человечество? Ответьте самостоятельно на вопрос, поставленный поэтом относительно какой-либо другой диалектики, которая так же увлекала бы человечество.

Е-122. «У лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» (*Л.Я. Гинзбург*).

1. Расскажите о своем понимании «парадокса лирики», о котором писала Л.Я. Гинзбург.
2. Можете вы согласиться с тем, что у лирики действительно есть отмеченный литературоведом парадокс? Если да, то за счет чего, на основе чего он возникает именно в лирическом тексте?

Е-123. «...Принципом лирики, в отличие от эпической широты, становятся *стянутость*, сжатость, и вообще лирика призвана воздействовать внутренней глубиной выражения, а не пространностью описаний и внешнего раскрытия» (Г.В. Ф. Гегель).

1. Можете вы согласиться с тем, что «принципом лирики, в отличие от эпической широты, становится *стянутость*, сжатость»? Если да, проиллюстрируйте справедливость этого утверждения, сравнив эпическое и лирическое произведение.
2. Как вы понимаете мысль Гегеля о том, что «лирика призвана воздействовать внутренней глубиной выражения»? Покажите свое понимание, обратившись к конкретным примерам. Разве для лирики не характерны «пространственность описаний» и «внешнее раскрытие»? Обоснуйте свой ответ.

Е-124. «...По-настоящему конкретные лирические произведения представляют субъект и в его внешней ситуации и потому вбирают в себя также природу, место действия и т.д. ...Но тогда не реальная объективность и ее пластическое живописание составляют собственно лирический элемент, а созвучие внешнего и души, возбужденное им настроение, сердце, как оно чувствует себя в таком окружении...» (Г.В. Ф. Гегель).

1. Как вы понимаете мысль о том, что «конкретные лирические произведения представляют субъект и в его внешней ситуации»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что лирический текст «вбирает в себя также природу, место действия и т.д.»? Обоснуйте свой ответ.
3. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, что «не реальная объективность и ее пластическое живописание составляют собственно лирический элемент»? Можете вы согласиться с тем, что «лирический элемент» — это «созвучие внешнего и души, возбужденное им настроение»? Если да, расскажите о том, как вы это понимаете.

Е-125. «...Образы лирика, напротив, не что иное, как *он* сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить *Я*; но только это *Я* не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически реального человека, а представляет собою единственное вообще истинно сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей» (Ф. Ницше).

1. Как вы понимаете мысль Ф. Ницше о том, что «образы лирика» — это «он сам и только как бы различные объективации его самого»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свое мнение.
2. Расскажите о своем понимании мысли, согласно которой «я» лирического произведения «не сходно с Я бодрствующего эмпирически реального человека». Насколько такое понимание соответствует современным представлениям о поэте и лирическом герое?

Е-126. «Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем *учит синтезировать* поэтические впечатления, отыскивать я поэта, т. е. наше, только просветленное я в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» (И. Ф. Анненский).

1. Как вы думаете, что означает «синтезировать поэтические впечатления»? Каким образом, по каким признакам читатель или слушатель может «отыскивать я поэта»?
2. Что такое «внешнее», «биографическое» я поэта и «его истинное неразложимое я»? В чем заключается принципиальная разница между ними? Каким образом эти два «я» соотносятся с понятием «лирический герой»?

Е-127. «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом* герое и говорят сейчас. ...Когда говорят о его поэзии, почти всегда за его поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*.

...Этот лирический образ стремился втесниться в замкнутый предел стихотворных новелл.

Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*» (Ю.Н. Тынянов).

1. Как вы понимаете мысль Ю. Тынянова о том, что «Блок — самая большая лирическая тема Блока»?
2. Как вы понимаете мысль литератора о том, что эмоциональные нити, идущие от поэзии Блока, «приводят к человеческому лицу за нею»?
3. Как вы думаете, что мог иметь в виду Ю. Тынянов, говоря о том, что современники Блока «полюбили лицо, а не искусство»?

ство»? Можно ли согласиться с таким утверждением? Почему? Изменилось ли отношение к Блоку, «его лицу» и «искусству» в наше время? Если да, то с чем это, на ваш взгляд, связано?

Е-128. «Как ритмическое членение есть очевидная и общепризнанная основа *знаковой* стороны лирики, так кратность, осложненность — существенный признак ее *семантической* стороны» (Б.А. Ларин).

1. Что представляет собой «знаковая сторона» лирики? Можете вы согласиться с тем, что основой этой знаковой стороны является «ритмическое членение»? Аргументируйте свой ответ.
2. Что такое «кратность» и «осложненность» лирического текста? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что кратность и осложненность лирического текста — это «существенный признак ее семантики»? Обоснуйте свое мнение.

Е-129. «...Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многорядные (кратные) смысловые эффекты; эти ряды значений не равно отчетливы и не одинаково постоянны. Потенциальность этих семантических рядов (возможное отсутствие некоторых элементов ряда в данном восприятии лирической пьесы) и дает повод к утверждениям о неограниченной, произвольной множественности толкований ее. ...За фактами произвольного понимания нельзя упускать из виду потенциально-полного толкования сложных смысловых рядов, предуказанных в стихотворении. ...Как же предуказаны пути разгадки многозначимой поэтической речи? Более всего — традиционной *условностью словоупотребления* и вообще поэтического стиля; затем — *контекстом* (обязательной знаменательностью данной совокупности речевых элементов, взаимодействием слов); наконец — в несколько меньшей мере — *ожиданием новизны*, устремлением мысли к тем возможным способам представления, которые противостоят привычному, известному; иначе говоря, третий момент действует неразлучно с первым, мы разделяем их лишь в теории. *Без новизны — и знаковой, и семантической — нет ощущения поэтической действительности речи*» (Б.А. Ларин).

1. Дайте свое определение понятия «смысловой эффект» относительно лирического произведения. Как вы понимаете мысль ученого о том, что лирика дает «многорядные (кратные) смысловые эффекты»? Если вы согласны с таким утверждением, проиллюстрируйте его справедливость конкретными примерами.

2. Насколько справедливыми представляются вам утверждения о возможности «неограниченной, произвольной множественности истолкований» лирического текста? Обоснуйте свое мнение.
3. Расскажите о своем понимании сущности определения «традиционная условность словоупотребления»? Что такое контекст лирического произведения? Как вы поняли мысль ученого об «ожидании новизны», а также о том, что без этой новизны («и знаковой, и семантической») «нет ощущения поэтической действенной речи»?
4. Насколько справедливым представляется вам выделение Б.А. Лариным трех путей «разгадки многозначимой поэтической речи»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным лирическим произведениям.

Е-130. «Художник слова изображает прежде всего не облик людей и вещей, но их взаимодействие, проявляющееся во внешних и внутренних движениях. В этом — а вовсе не только в языковой, словесной форме — состоит глубокое своеобразие поэзии как вида искусства» (*В.В. Кожин*).

1. Расскажите о своем понимании мысли В.В. Кожина о своеобразии «поэзии как вида искусства». Можете вы согласиться с таким пониманием? Почему?
2. Как вы думаете, можно ли определения «поэзия» и лирика» рассматривать в качестве синонимов? Аргументируйте свой ответ.

Е-131. «Ритм и рифма — это оковы, но в то же время и маска, которую поэт надевает для того, чтобы под покровом ее высказать то, чего иначе он не мог бы сообщить нам: это-то нам и приятно. Поэт только вполнину ответственен за то, что он говорит; за другую половину ответственны размер и рифма» (*А. Шопенгауэр*).

1. Как вы понимаете образную мысль философа о том, что ритм и рифма — это «оковы» и «маска», без которых поэт не может сообщить читателю то, что хотел бы? Как вы думаете, почему Шопенгауэр считал, что такие «оковы» и «маска» приятны читателю? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
2. Расскажите о своем понимании утверждения Шопенгауэра, согласно которому «поэт только вполнину ответственен за то, что говорит», а «за другую ответственны размер и рифма». Как характеризует такое понимание лирику как род литературы?

Е-132. «Если бы можно было проникнуть в таинственные мастерские поэтов, то мы бы узнали, что мысль в десять раз чаще приискивается к рифме, чем наоборот, и даже в последнем случае дело не обходится без некоторой уступки со стороны мысли» (А. Шопенгауэр).

1. Как вы поняли мысль философа о том, что «мысль в десять раз чаще приискивается к рифме, чем наоборот»? Насколько, по вашему мнению, справедливо такое утверждение?
2. Как вы думаете, о какой особенности лирического текста свидетельствует сделанное (возможно, и не бесспорное) А. Шопенгауэром заключение? Говорит ли оно о каком-то принципиальном отличии лирики от эпоса или это исключительно своеобразие взгляда на лирику самого философа? Поразмышляйте на эту тему.

Е-133. А. Шопенгауэр отмечал, что «обаяние ритма и рифмы до того могущественно и приманка, скрывающаяся в них, до того привлекательна, что стихотворение везде и всегда пользовалось сочувствием публики... Даже тривиальные мысли становятся как будто значительными, если облечь их в ритм и рифмы, подобно тому, как девушки с обыкновенной наружностью кажутся красивее, когда одеты со вкусом и в блестящем наряде».

1. Можете вы согласиться с тем, что у рифмы и ритма есть свое «обаяние» и «могущественная приманка»? Если да, расскажите о том, как вы это понимаете?
2. Верно ли, что «даже тривиальные мысли становятся как будто значительными, если облечь их в ритм и рифмы»? Вы встречали в лирике такие «тривиальные мысли», ставшие «как будто значительными»? Если да, приведите примеры.

Е-134. «У каждого размера есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях и о покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движенье, напряженье человеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия. Различные размеры этих метров тоже разнятся по их свойствам...» (Н. Гумилев).

1. Прокомментируйте мысль поэта. Можете вы согласиться с тем, что у каждого стихотворного размера «есть свои особенности и задачи»? Если да, расскажите о том, как вы это понимаете.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с теми характеристиками, которые дает Гумилев стихотворным размерам? Обоснуйте свое мнение. Не сужает ли поэт возможности сферы применения стихотворных размеров, когда находит, что ямб «прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли», утверждает, что область хореев — «пение», дактиль определяет как предназначенный говорить «о стихиях и о покое, о деяниях богов и героев»..? Если вы согласны с таким мнением, проиллюстрируйте мысль поэта конкретными примерами.

Е-135. «Фабульные мотивы редки в лирической поэзии. Гораздо чаще фигурируют статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды. Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, событии, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного разрешения. Действия и события фигурируют в лирике так же, как явления природы, не образуя фабульной ситуации» (*Б.В. Томашевский*).

1. Что представляют собой «фабульные мотивы» в лирической поэзии? Приведите примеры. Можете вы согласиться с тем, что такие мотивы «редки в лирической поэзии»? Если да, то с чем это, по вашему мнению, связано?
2. Расскажите, как вы представляете себе «статические мотивы» в лирике. Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
3. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что мотив действия в лирическом произведении «не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного разрешения»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.

Е-136. «Лирическое стихотворение типично этой неподвижностью темы, даваемой в различных вариациях, вводимой все в новые и новые ассоциации.

Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме» (*Б.В. Томашевский*).

1. Можете вы согласиться с тем, что лирическое стихотворение характеризуется «неподвижностью темы»? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.

2. Как вы поняли мысль Б.В. Томашевского о развитии темы в лирическом произведении? Насколько справедливо, по вашему мнению, такое утверждение? Аргументируйте свой ответ.

Е-137. «Типично трехчастное построение лирических стихотворений, где в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения...» (*Б.В. Томашевский*).

1. Расскажите, как вы понимаете сущность «типично трехчастного» построения лирических произведений. Приведите конкретные примеры такого построения.
2. Что такое, на ваш взгляд, «эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения» в лирическом тексте? Является ли такое «эмоциональное заключение» обязательным элементом лирического произведения? Обоснуйте свой ответ.
3. Может ли, по вашим наблюдениям, лирическое произведение быть иного, нежели только «трехчастное», построения? Если да, приведите конкретные примеры такого построения.

Е-138. «Лирика — несюжетный жанр. Лирика передает чувства поэта; элементы рассказа, действия, сюжета растворены здесь в эмоциональном переживании.

...События, факты являются в лирическом стихотворении только поводом для переживаний поэта, и они целиком растворены в этих переживаниях. ...Погружение поэта в свои эмоциональные переживания, в лирическое состояние позволяет сократить сюжет до минимума, даже, в сущности, его полностью исключить, — имеется только ситуация, в которой зарождаются такие-то мысли, такие-то чувства» (*В.М. Жирмунский*).

1. Как вы понимаете мысль В.М. Жирмунского о том, что «лирика — несюжетный жанр»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Почему?
2. Какие «элементы рассказа, действия, сюжета» вы встречали в лирических произведениях? Можете вы согласиться с тем, что эти элементы только «растворены здесь в эмоциональном переживании»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Приведите примеры лирических произведений, в которых сюжет или сокращен до минимума, или полностью исключен. Что в таком случае представляет собой та «ситуация, в которой зарождаются такие-то мысли, такие-то чувства»?

Е-139. «Поэтические сюжеты отличаются значительно большей степенью обобщенности, чем сюжеты прозы. Поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману» (Ю.М. Лотман).

1. Расскажите, как вы представляете себе, что такое «поэтический сюжет». Можете вы согласиться с тем, что «поэтические сюжеты отличаются большей степенью обобщенности, чем сюжеты прозы»? Если да, проиллюстрируйте свой ответ примерами.
2. Как вы понимаете мысль Ю.М. Лотмана о том, что поэтический сюжет претендует быть «рассказом о Событии — главном и единственном»?
3. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой «поэзия ближе к мифу, чем к роману». Как вы думаете, чем может быть вызвано такое утверждение?

Е-140. «...Поэтический сюжет подразумевает предельную обобщенность, сведение коллизии к некоторому набору элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению. В дальнейшем сюжет стихотворения может конкретизироваться, сознательно сближаясь с наиболее непосредственными житейскими ситуациями. Но эти ситуации берутся в подтверждение или в опровержение какой-нибудь исходной лирической модели, но никогда не вне соотношения с ней.

...Другое отличительное свойство поэтического сюжета — наличие в нем некоторого ритма, повторяемостей, параллелизмов. В определенных случаях с основанием говорят о «рифмах ситуаций» (Ю.М. Лотман).

1. Что вы понимаете под «предельной обобщенностью» поэтического сюжета? Чем, на ваш взгляд, такая обобщенность в лирическом тексте вызвана?
2. Расскажите, как вы понимаете такое отличительное свойство поэтического сюжета, как «наличие в нем некоторого ритма, повторяемостей, параллелизмов». Разве могут ритм, повторы, параллелизмы считаться особенностью сюжета? Поразмышляйте на эту тему. Как вы понимаете сущность определения «рифмы ситуаций»? Проиллюстрируйте свое понимание примерами.

Е-141. «Поэзия, прости Господи, должна быть немного глуповата. Проза же требует мыслей и мыслей» (А.С. Пушкин).

1. Прокомментируйте данное высказывание А.С. Пушкина. Как его, по вашему мнению, можно понимать?

2. Как вы думаете, почему «поэзия должна быть немного глуповата», а проза требует «мыслей и мыслей»? Можете вы согласиться с таким мнением? Почему?

Е-142. «Я вообще считаю, что слово, служащее выражением мысли, истины, проявления духа, есть такое важное дело, что примешивать к нему соображения о размере, ритме и рифме и жертвовать для них ясностью и простотой есть кощунство и такой же неразумный поступок, каким был бы поступок пахаря, который, идя за плугом, выделял бы танцевальные па, нарушая прямоту и правильность борозды» (Л.Н. Толстой).

1. Какое отношение к образности вообще и образному строю лирического текста, в частности, демонстрирует данное утверждение писателя? Насколько оно представляется вам справедливым?
2. Может быть, Л.Н. Толстой, если верить А.С. Пушкину, просто спутал поэзию с прозой (см. предыдущее задание)? Поразмышляйте на эту тему.

Е-143. «Лирические произведения в различные эпохи делились на различные жанры. И по отношению к лирике XIX в. сыграл ту же роль, что и по отношению к другим родам: жанры смешались, и их строгие когда-то границы распались. Тем не менее жанры эти, перестав являться в чистом виде, не исчезли. ...К началу XIX в. сохранялся только один вид оды — ода торжественная, лирическое стихотворение на значительную тему... имитирующее ораторскую речь. ...В конце XVIII в. с одой боролась за преимущественное значение *элегия*, разрабатывавшая интимную тематику в соответствующем эмоциональном плане (типичны любовные элегии, распространены были элегии, окрашенные эмоциями печали, горести, уныния; эти последние и создали типичное представление об элегии как о печальном стихотворении)» (Б.В. Томашевский).

1. Какие жанры лирики вы знаете? Каковы принципы разделения лирических произведений на жанры?
2. Что вы знаете о жанрах оды и элегии? В чем они близки и в чем принципиально различаются? Приведите конкретные примеры.
3. Как вы понимаете мысль Б.В. Томашевского о том, что «в конце XVIII в. с одой боролась за преимущественное значение элегия»? В чем, по вашим наблюдениям, эта «борьба» проявлялась?

Е-144. «Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каж-

дое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе — для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс. ...Витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос об ее интонационной организации: ораторское, с установкою произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интонационного богатства. Самая десятистрочная строфа оды представляла сложную и податливую канву для особого синтактико-интонационного строя» (Ю.Н. Тынянов).

1. Расскажите, как вы поняли сущность двух «взаимоисключающих начал», на основе которых складывался жанр оды. Как проявляются в известных вам произведениях этого жанра отмеченные начала? Для ответа обратитесь к конкретным текстам.
2. Как вы понимаете сущность определения «витийственное начало оды»? Покажите присутствие этого начала на примере конкретных текстов.

Е-145. «На пушкинскую эпоху в русской поэзии выпадают едва ли не самые интересные страницы в истории литературных жанров. В эту пору наиболее продуктивные из них — ода, элегия и послание — завершают цикл своего развития, и лирика вырывается на просторы свободного мышления. Но, приближаясь к закату, жанр, как убеждает нас в этом пушкинская лирика, вспыхивает необыкновенно ярко... Пока жанр движется в колее стереотипов, экспрессивная энергия его элементов постепенно угасает, но она разгорается с неожиданной силой всякий раз, когда чей-либо стиль смещает его перспективу. Привычное в структуре жанра оживает для восприятия, освещается как бы новым светом, и «новизна» высвечивает «старину».

...Но и державинская традиция, художественные возможности, заключенные в ней, были не в силах продлить существование одического жанра. Не случайно возможности эти подхватил и расширил другой жанр — дружеское послание, выдвинутое временем на роль своеобразного жанра-разведчика» (В.А. Грехнев).

1. Что, по вашим наблюдениям, характерно для жанров оды, элегии и послания в пушкинскую эпоху?
2. Расскажите, как вы определяете для себя «привычное в структуре жанра» и проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

3. Что такое «державинская традиция» в жанре оды? Как эта традиция развивалась и преодолевалась в пушкинскую эпоху?

Е-146. «Нет, пожалуй, менее изученной области в современной науке о жанрах, чем теория лирических жанров. ...Представление о жанрах как о мировоззренчески насыщенных типах структур, являющихся продуктом коллективного опыта, совмещающих устойчивое и динамическое, общее и индивидуальное в потоке литературного развития, — это представление меньше всего укоренилось в изучении лирики. Здесь все еще в ходу наивно-тематический принцип членения» (В.А. Грехнев).

1. Расскажите в самых общих чертах о том, какой представляется вам современная теория лирических жанров. Что представляет собой «наивно-тематический принцип членения» произведения на жанры?
2. Как вы думаете, что означает «представление о жанрах как о мировоззренчески насыщенных типах структур»? Как вы понимаете мысль о том, что жанровые структуры являются «продуктом коллективного опыта», которые совмещают в себе «устойчивое и динамичное, общее и индивидуальное»? Прокомментируйте принципы, которые предлагаются ученым для жанровой классификации.

Е-147. Ф. Ницше о лирическом поэте: «Он вначале как дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого первоединого как музыку... Но затем эта музыка становится для него как бы зримой в *символическом сновидении* под аполлоническим воздействием сна. Прежнее, лишённое образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера. ...Я лирика звучит, таким образом, из бездн бытия: его «субъективность» в смысле новейших эстетиков — одно воображение».

1. Расскажите о том, как вы поняли мысль Ф. Ницше о дионисическом начале в процессе творчества лирического поэта. Как вы представляете себе момент, «когда художник воспроизводит образ этого первоединого как музыку»?
2. Прокомментируйте образную мысль философа о «символическом сновидении», которым становится для поэта его музыка.
3. Как понимал Ф. Ницше сущность и функции «Я лирика» в создании поэтического текста? Насколько это понимание соответствует вашему представлению о лирике как жанре литературы и об авторе лирического текста? Порассуждайте на эту тему.

Драма

Е-148. «Отсюда, говорят иные, — отмечал Аристотель, — и сама драма называется «действом», ибо подражает <лицам> действующим».

1. Как проявляется, на чем строится «действие» в драме? В чем его принципиальное отличие от действия в эпосе и лирике?
2. Как, посредством каких приемов характеризуются действующие лица драмы? Для ответа обратитесь к драматическим произведениям, современным Аристотелю.

Е-149. Говоря о драме, Гегель отмечал, что это — «*третий* способ изобретения соединяет, наконец, оба первых в новую целостность, где нам предстает как объективное развертывание, так и его истоки в глубинах души индивида, так что теперь все *объективное* представляется принадлежащим *субъекту* и, наоборот, все субъективное созерцается, с одной стороны, в своем переходе к реальному выявлению, а с другой стороны, в той участи, к которой как к необходимому результату своих деяний приводит страсть. Здесь, как и в *эпосе*, перед нами широко развернуто действие с его борьбой и исходом, духовные силы выражают себя и оспаривают друг друга, входит запутывающий дело случай, и человеческая активность соотносится с воздействием все определяющего рока или с воздействием провидения, направляющего и царящего в мире».

1. Как вы понимаете мысль Гегеля о том, что в драме перед нами «предстает как объективное развертывание, так и его истоки в глубинах души индивида»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, то за счет чего в драме происходит такой синтез?
2. Какие, на ваш взгляд, изобразительные и выразительные средства драмы создают эффект, когда «все объективное представляется принадлежащим субъекту и, наоборот»?
3. Можете вы согласиться с утверждением Гегеля, что в драме, «как и в эпосе, перед нами широко развернуто действие»? Если вы согласны с мнением Гегеля, попытайтесь выяснить, чем отличается действие в драме от действия в эпосе? Или между ними нет принципиальных отличий? Обоснуйте свое мнение.

Е-150. Гегель отмечал, что действие в драме «происходит перед нашим внутренним взором не только в своей внешней форме как нечто реально происходившее в прошлом и оживающее только в рассказе, но мы воочию видим перед собою, как оно свершается особой волей, проистекая из нравственности или безнравственности индивидуальных характеров, которые благо-

даря этому становятся средоточием всего в *лирическом* смысле. Одновременно индивиды являют себя не только со своей *внутренней* стороны как таковой, но выступают в осуществлении своей страсти и ее целей, и тем самым по образцу эпической поэзии, выделяющей все субстанциальное в его устойчивости, они измеряют ценность этих страстей и целей объективными обстоятельствами и разумными законами конкретной действительности, чтобы принять свою судьбу по мере этой ценности и по мере тех обстоятельств, в условиях которых индивид остается непоколебленным в своей решимости пролагать себе путь. Эта объективность, идущая от субъекта, и это субъективное, которое изображается в своей реализации и объективной значимости, есть дух в его целостности; будучи *действием*, он определяет форму и содержание *драматической* поэзии».

1. Расскажите, как вы поняли мысль Гегеля о действии в драме, которое происходит «не только в своей внешней форме», но и «становится средоточием всего в лирическом смысле». Можете вы согласиться с ее справедливостью? Аргументируйте свой ответ обращением к драматургическим произведениям, современным Гегелю.
2. Как вы думаете, справедливо ли утверждение Гегеля о том, что именно в драме человек (индивид) являет себя не только «со своей внутренней стороны», но и выступает «по образцу эпической поэзии», т. е. во внешнем проявлении? Обоснуйте свой ответ конкретными примерами.
3. Как вы поняли гегелевскую диалектику отношений объективного и субъективного в драме как роде литературы? На чем, по вашему мнению, эта диалектика основывается?

Е-151. «...Действие есть исполненная воля, которая вместе с тем *осознается* как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата. То, что получается из деяния, обнаруживается и для самого индивида, оказывая обратное воздействие на субъективный характер и его состояние. ...Драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний» (Г.В. Ф. Гегель).

1. Расскажите о своем понимании мысли Гегеля о том, что действие в драме «есть исполненная воля», которая осознается «как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата».
2. Как вы поняли мысль философа о том, что «драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний»? Справедливо ли такое утверждение относительно современной драмы или оно применимо только к драме эпохи Гегеля? Обоснуйте свой ответ.

Е-152. «...Цель и содержание действия драматичны лишь постольку, поскольку благодаря своей определенности цель эта... в других индивидах вызывает иные, противоположные цели и страсти.

...Эти духовные силы в качестве пафоса индивидов *противостоят* в драматической сфере друг другу... драма есть разрешение односторонности этих сил, обретающих свою самостоятельность в индивидах...» (Г.В. Ф. Гегель).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «драматичность» целей и содержания в драме основывается на том, что действие индивида в ней «в других индивидах вызывает иные, противоположные цели и страсти»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли Гегеля, согласно которой «драма есть разрешение односторонности» сил разных индивидов, включенных в действие драмы. Проиллюстрируйте эту мысль ученого конкретными примерами.
3. Как вы думаете, не устарели ли мысли Гегеля относительно родовой специфики драмы для нашего времени? Аргументируйте свое мнение. Какие, на ваш взгляд, произведения драматического рода предшествующих культурных эпох и современной Гегелю эпохи могли дать ему основания для приведенных утверждений (см. также задания Ж-150 — 152)?

Е-153. «...Эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем.

...Эпическая поэма изображает преимущественно ограниченную личность *деятельность*, трагедия — ограниченная личность *страдания*; эпическая поэма человека, *действующего* вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятия, обуславливающие известную чувственную пространственность; трагедия — человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни, а потому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства» (И.В. Гете).

1. Как вы понимаете мысль Гете о том, что эпический поэт переносит действие в прошедшее, а драматический «изображает его как совершающееся в настоящем»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, проиллюстрируйте свое мнение конкретными примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли Гете о том, что эпос изображает «ограниченную личность *деятельность*», а драматургия — «ограниченные личность *страдания*». Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?

3. Справедливо, на ваш взгляд, утверждение Гете о том, что драма, по сравнению с эпосом, «требует лишь небольшого пространства»? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным произведениям, желательно таким, которые могли быть известны Гете.

Е-154. «...Зритель пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за мимом; его фантазия ввергнута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, что пересказывается, должно сценически воздействовать на зрителя» (*И.В. Гете*).

1. Каким образом, с помощью каких приемов в драме создаются такие условия, при которых «зритель пребывает в постоянном чувственном напряжении»? Можете вы согласиться с тем, что при этом «он не смеет возвыситься до раздумья», а «его фантазия ввергнута в полное молчание»? Если да, то с чем, с какими особенностями драмы такая особенность связана?
2. Что может, по вашим наблюдениям, «пересказываться» в драме? Как вы понимаете мысль Гете о том, что в драме «даже то, что пересказывается, должно сценически воздействовать на зрителя»? Какие средства имеются в арсенале для сценического воздействия на зрителя?

Е-155. «Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим» (*Ф. Шиллер*).

1. Какие «повествовательные» формы вы знаете? Дайте краткую характеристику наиболее распространенным. Можете вы согласиться с тем, что «все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее»? Проиллюстрируйте свой ответ.
2. Верно ли, что «все драматические» формы «делают прошедшее настоящим»? Если да, то за счет чего это происходит в драматических произведениях? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

Е-156. «...Сцена — это картина человеческих страстей, оригинал которой — во всех сердцах; но если бы художник не позаботился о том, чтоб этим страстям польстить, их изображение скоро оттолкнуло бы зрителей, так как им было бы тягостно узнать самих себя в таком позорном виде. Если же он и рисует некоторые страсти отвратительными, то лишь те, которые составляют удел немногих и сами по себе вызывают естественную ненависть. Так что и тут автор удовлетворяет желанию публики; отталкивающие страсти всегда служат для оттенения других,

если не более законных, то по крайней мере более привлекательных. Человек, лишенный страстей или всегда над ними господствующий, никому не интересен, и уже замечено, что стоик в трагедии был бы несносен, а в комедии — самое большое смешон» (*Ж.Ж. Руссо*).

1. Как вы думаете, можно ли считать отличительным родовым признаком драмы то, что это — «картина человеческих страстей, оригинал которой — во всех сердцах»? Разве к эпосу и лирике такая характеристика не применима или не была применима в эпоху Руссо? Аргументируйте свой ответ.
2. Как вы считаете, это обязательные условия драматического произведения — польстить зрителю при изображении человеческих страстей, изображать отталкивающие страсти «для оттенения других, если не более законных, то по крайней мере более привлекательных»? Отвечают ли такому требованию известные вам драматические произведения, современные Ж.Ж. Руссо? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

Е-157. «Пусть же не приписывают театру изменять чувства и нравы: он в состоянии лишь следовать им и украшать их. ...Из этих замечаний следует, что театральное зрелище укрепляет национальный характер, усиливает естественные склонности и придает большую энергию всем страстям. С этой точки зрения можно было бы думать, что раз это воздействие только углубляет, но не изменяет установившиеся нравы, драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей. Но даже и тут в первом случае надо бы еще проверить, не перерождается ли страсть, при чрезмерном ее раздражении, в порок.» (*Ж.Ж. Руссо*).

1. В чем заключается, по Руссо, влияние театра на человека? Согласны ли вы с этой точкой зрения? Порассуждайте об этом.
2. Какому утверждению о влиянии театра на «чувства и нравы» противопоставляет свое мнение Ж.Ж. Руссо?

Е-158. «Для возникновения драмы, помимо способности главного действующего лица к единому, т. е. упорно развивающемуся, цельному и страстному действию, необходимы еще обстоятельства... Такие ситуации и столкновения с другими лицами, которые, с одной стороны, ставят герою драмы чрезвычайные препятствия, угрожают ему всевозможными бедствиями, а с другой стороны, сулят ему удовлетворение, внушают надежды...

Единое действие развивается в непрерывной драматической борьбе. Каждая сцена в драме есть «поединок»...» (*В. Волькенштейн*).

1. Что вы понимаете под способностью главного действующего лица драмы «к единому, т.е. упорно развивающемуся и страстному действию»? Как и чем могут быть представлены в драме обстоятельства, в которых развивается «единое действие» главного персонажа?
2. Расскажите о своем понимании мысли литературоведа о роли «ситуаций и столкновений» в драматургическом изображении судьбы и характера героя? Насколько приведенное утверждение, по вашему мнению, справедливо? Аргументируйте свой ответ примерами.
3. Как вы понимаете мысль о том, что «каждая сцена в драме есть «поединок»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?

Е-159. «Там, где мир драматичен, прекращается всякое спокойное созерцание, всякое широкое видение, всякая любовь к каждой отдельной точке пестрой полноты бытия, характерные для эпического восприятия мира. Там конечный смысл высказывания не в вести о слиянии и не в изображении жизни другого, — там язык вызывает действие, там слово провоцирует нечто, чего до сих пор не было, там «я» чувствует себя постоянно приглашаемым к разговору, востребываемым, атакуемым, там все стремится навстречу будущему. Даже если уже устроенный мир непосредственно переживается как таковой, драматическое стремится к драме, в которой больше нет никакого прошедшего и никакого рассказчика» (*В. Кайзер*).

1. Можете вы согласиться с тем, что для «эпического восприятия мира» характерны «спокойное созерцание», «широкое видение», «всякая любовь к каждой отдельной точке пестрой полноты бытия»? Если да, покажите, как эти особенности эпического рода проявляются в конкретных произведениях. Верно ли, что отмеченные особенности отсутствуют в мире драмы? Обоснуйте свой ответ.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «конечный смысл высказывания» в драме — «не в вести о слиянии и не в изображении жизни другого»? Можете вы согласиться с этим утверждением? Почему?
3. Расскажите о своем понимании утверждений В. Кайзера, согласно которым язык в драме «вызывает действие», «слово провоцирует нечто, чего до сих пор не было», а человеческое «я» чувствует себя постоянно приглашаемым к разговору, востребываемым, атакуемым». Можете вы согласиться с тем,

что все эти особенности характерны для произведений драматического рода? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

4. Как вы думаете, на чем основаны утверждения В. Кайзера, согласно которым в драме «все стремится навстречу будущему» и «нет никакого прошедшего и никакого рассказчика»? Можно ли, на ваш взгляд, полностью согласиться с такими утверждениями? Почему?

Е-160. «Драма принадлежит одновременно театру и литературе: являясь первоосновой спектакля, она вместе с тем воспринимается и в чтении.

...Большинство драм построено на едином внешнем *действии*, с его *перипетиями* (что соответствует принципу единства действия, который восходит к Аристотелю), связанном, как правило, с прямым противоборством героев.

...Однако в хрониках У. Шекспира и в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина единство **внешнего** действия ослаблено, а у А.П. Чехова отсутствует вовсе... Нередко в драме преобладает действие **внутреннее**, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряженно размышляют» (В.Е. Хализев).

1. Какие особенности драмы как рода литературы связаны, на ваш взгляд, с тем, что она «принадлежит одновременно театру и литературе»? В чем заключается своеобразие восприятия драмы «в чтении»?
2. Расскажите, как вы понимаете «единое внешнее действие» в драме. Что такое перипетия и «прямое противоборство героев»? Приведите конкретные примеры.
3. Можете вы согласиться с тем, что в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» «единство внешнего действия ослаблено», а в пьесах А.П. Чехова оно «отсутствует вовсе»? Если да, то за счет чего это происходит?

Е-161. «В драме решающее значение имеют высказывания персонажей, которые знаменуют их волевые действия и активное самораскрытие, повествование же... является подчиненным, а то и вовсе отсутствует; произнесенные действующими лицами слова составляют в тексте сплошную непрерывную линию. Речь в драме и театре имеет адресацию двойного рода: персонаж-актер вступает в диалог со сценическими партнерами и монологически апеллирует к зрителям...

Театр и драма нуждаются в ситуациях, где герой высказывается перед публикой (кульминации «Ревизора» и «Грозы», опорные эпизоды комедий Маяковского), а также в театрализирующей

гиперболе: драматическому персонажу нужно больше громких и внятно произносимых слов, нежели того требуют изображаемые положения (напр., публицистически яркий монолог одиноко катающего детскую коляску Андрея в 4-м акте «Трех сестер» Чехова)...» (В.Е. Хализев).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что в драме высказывания персонажей «знаменуют их волевые действия»? Можете вы согласиться с тем, что повествование в драме «является подчиненным, а то и вовсе отсутствует»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение, что «речь в драме и театре имеет адресацию двоякого рода»? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.
3. Как вы думаете, с чем связано то, что «театр и драма нуждаются в ситуациях, где герой высказывается перед публикой» и в «театрализирующей гиперболе»? Приведите свои примеры таких высказываний и таких гипербол.

Е-162. А.Н. Островский утверждал: «Только при сценическом исполнении драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью».

1. Как вы думаете, в силу каких особенностей драмы как литературного рода «драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму» и производит необходимое «моральное действие»?
2. Не следует ли из сказанного драматургом, что чтение драмы, по сравнению с чтением рассказа или лирической поэмы, занятие если не бесполезное, то мало продуктивное? Обоснуйте свое мнение.

Е-163. «Драматическая литература характеризуется приспособленностью для сценической интерпретации. Основным ее признаком является назначение ее для театрального спектакля. Отсюда явствуют невозможность полной изоляции в изучении драматического произведения от изучения условий театральной его реализации, а также постоянная зависимость его форм от форм сценической постановки.

Постановка спектакля слагается из игры артистов и из окружающей их сценической обстановки (декораций). Игра артистов слагается из речей и движений. Речь на сцене мы делим на монологическую и диалогическую» (Б.В. Томашевский).

1. Как проявляется в драме ее «приспособленность для сценической интерпретации»?

2. Как вы понимаете мысль ученого о «невозможности полной изоляции в изучении драматического произведения от условий театральной реализации»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, то чем такая особенность вызвана и не получается ли, что чисто литературоведческое изучение драмы в принципе невозможно? Поразмышляйте на эту тему.

Е-164. «В драме объем произведения, ограничиваемый кратким временем театрального представления, диктует более скупой отбор и большую концентрированность действия... Одни авторы пытались при этом соблюсти, более или менее строго, требование единства не только действия, но и времени и места, другие стремились порвать, в той или иной мере, с этими требованиями. Эти две тенденции привели к кристаллизации двух типов драматической *композиции* — замкнутой и открытой. Классические образцы замкнутой композиции можно найти у П. Корнеля, открытой — у У. Шекспира, но каждый из них испытывал непреодолимое тяготение к противоположной и, казалось бы, противопоказанной ему композиционной системе...» (Е.Г. Холодов).

1. Как проявляются, сказываются в драме «более скупой отбор» и «большая концентрированность действия»? Проиллюстрируйте свое понимание этой особенности конкретными примерами.
2. Кто из известных вам драматургов пытался соблюсти «требование единства не только действия, но и времени и места»? Как это конкретно проявляется в тексте драмы? Что представляет собой замкнутый тип драматической композиции? Обоснуйте свой ответ конкретными примерами.
3. В творчестве каких драматургов наиболее последовательно проявляется стремление порвать с требованием единства действия? Какие новые особенности драма получает в связи с таким стремлением? Приведите примеры драматической композиции открытого типа.

Е-165. «Действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно — оно протекает как бы с постоянной «оглядкой» на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) предстанет уже в снятом (т. е. так или иначе разрешенном) виде» (М.С. Кургинян).

1. Что вы понимаете под «ретроспективностью» и «перспективностью» развития действия в художественном тексте? Проиллюстрируйте ответ конкретными примерами?
2. Расскажите, как вы понимаете мысль исследователя о том, что «действие драмы... не перспективно, а ретроспективно».

Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему? Всегда ли, по вашему мнению, действие эпоса «перспективно», а драмы «ретроспективно»?

Е-166. «Элементарные единицы действия — высказывания, движения, жесты, мимические акты персонажей, выражающие их эмоции, мысли, главное же — намерения. Действие может быть преимущественно *внешним*, основанным на *перипетиях*, что, например, характерно для У. Шекспира, либо главным образом *внутренним*, при котором, как это бывает у А.П. Чехова, переменам подвержены более умонастроения героев, нежели их практически-жизненное положение» (В.Е. Хализев).

1. Приведите примеры «элементарных единиц действия» в драматическом произведении. Покажите, как через них выражаются эмоции, мысли, намерения персонажей.
2. Расскажите о своем понимании внешнего и внутреннего действия драматического произведения. Приведите конкретные примеры.

Е-167. «Завязка — начало противоречия (конфликта), составляющего основу *сюжета*, исходный эпизод, момент, определяющий последующее разворачивание действия художественного произведения. Завязка может быть глубоко мотивированной предшествующим изложением *экспозиции*, и в этом виде она сообщает повествованию логическую последовательность и ясность. ...Но завязка может быть и внезапной, неожиданной... и тогда она придает особую остроту развитию действия» (А.И. Ревякин).

1. Насколько исчерпывающей, полной представляется вам данное определение завязки? Приведите примеры других определений. Есть какие-либо особенности у завязки драматического произведения?
2. В чем заключается принципиальное отличие завязки от экспозиции? Приведите примеры «мотивированной» и «внезапной» завязок. Как вы думаете, с чем связан выбор той или другой?

Е-168. «По определению Аристотеля, перипетия — это «превращение действия в его противоположность», один из важных элементов усложнения действия. ...Перипетия может носить не только трагический или драматический характер. Перипетия может служить разрядке драматизма сюжета, поворота к лучшему (эпизод с внезапным переходом Мортимера на сторону Марии Стюарт в одноименной трагедии Шиллера и др.). Совершенно иной характер перипетия приобретает в произведениях комического характера, где она играет роль своего рода *qui pro quo* (лат., букв. «кто вместо кого») — недоразумения, заключающегося в том, что одно лицо, понятие или вещь приняты за другие» (А. Чернышев).

1. Расскажите, как вы поняли сущность и функции перипетии в драматическом произведении. Приведите примеры трагической и драматической перипетии. Есть ли между ними принципиальные отличия? Если да, то в чем они?
2. Отличается ли, на ваш взгляд, комическая перипетия от трагической и драматической? Если да, то чем? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Е-169. «Развязка... это эпизод трагедии или комедии, который окончательно устраняет конфликты и противоречия. Нормативная поэтика (Аристотель, де Воссюс, д'Обиньяк или Корнель) настаивает на правдоподобии, естественности и емкости развязки... Зритель должен получить ответ на все вопросы, поставленные им относительно судьбы героев и завершения действия. «Открытая» драматургия (эпическая или абсурдистская, например), напротив, отказывается придавать действию вид окончательной и однозначной схемы» (П. Пави).

1. Можете вы согласиться с трактовкой развязки как композиционного элемента, «который окончательно устраняет все конфликты и противоречия»? Обоснуйте свое мнение.
2. Раскройте сущность определения «нормативная поэтика». Можете вы согласиться с тем, что нормативная поэтика «настаивает на правдоподобии, естественности и емкости развязки»? Аргументируйте свой ответ примерами. Всегда ли драматургия открытой поэтики в развязке дает зрителю ответы «на все вопросы, поставленные им относительно судьбы героев и завершения действия»?
3. Каковы принципиально важные особенности «открытой» драматургии? Приведите наиболее показательные примеры.

Е-170. «Развязка — исход событий, решение противоречий (конфликта) сюжета. Развязка определяется завязкой. Но по воле автора развязка может быть и естественным, логическим выражением завязки, мотивированным всем ходом развивающегося конфликта, и ложной, привнесенной извне. ...Развязка может быть внезапной, неожиданной, совершенно механистически прерывающей развитие действия... В связи с этим возник термин *Deus ex machina*¹...» (А.И. Ревякин).

¹ Бог из машины (лат.) — о неожиданном разрешении трудной ситуации, которое не вытекает из естественного хода событий, является чем-то искусственным, вызванным вмешательством извне. В античной трагедии драматургический прием: божество внезапно появлялось на сцене (при помощи механических приспособлений) и разрешало все конфликты.

1. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что «развязка определяется завязкой»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Приведите примеры драматических произведений, в которых развязка оказывается «ложной, привнесенной извне». Как вы считаете, есть ли какая-либо закономерность в обращении автора драматургического текста к различным типам развязки? Если да, то в чем вы увидели такую закономерность?

Е-171. «Выделение композиции текста пьесы включает в себе описание *точки зрения* (или *перспективы*), которую избирает драматург, чтобы организовать события пьесы и распределить текст между персонажами. Затем следует поиск изменения точки зрения, самой техники изменения намерений и речи персонажей, а также структурных принципов подачи действия: предстает ли оно единым блоком и как органическое возрастание? Или же оно раздроблено на куски и представляет собой монтаж эпических эпизодов? Перебивается ли действие лирическими интермедиями или комментариями? Есть ли внутри акта простые и кульминационные моменты?

...Поиск композиции включает в себя также проблемы обрамления (*рамки*) фабулы, закрытия или открытия представления, развития перспективы и фокусировки» (*П. Пави*).

1. Что, по вашим наблюдениям, представляет собой точка зрения, «которую избирает драматург, чтобы организовать события пьесы и распределить текст между персонажами»? Покажите свое понимание сущности «структурных принципов подачи действия» в драме.
2. Встречались ли вам в драматических произведениях лирические интермедии или комментарии? Если да, то какова их роль в композиции драмы? Расскажите, как вы представляете себе «внутри акта простые и кульминационные моменты».
3. Насколько полной, исчерпывающей представляется вам та характеристика композиции драмы, которую дает французский ученый? Не нуждается ли такая характеристика в дополнениях, уточнениях? Если да, сделайте их.

Е-172. «Особенность фабульного развертывания драматического произведения состоит в том, что действие проходит перед зрителями, т. е. наиболее ответственные моменты фабулы развиваются с законченной полнотой, причем в развитии их автор стеснен местом и временем... Драматическая фактура совершенно исключает возможность отвлеченного повествования, что значительно сужает круг тем, разрабатываемых в драме, и придает

специфический характер вводимым мотивам... вместо последовательного развития мотивов драматическая фактура часто прибегает к параллельному ведению сложной фабулы» (Б.В. Томашевский).

1. Какие требования налагает на драматическое произведение тот факт, что развитие его действия «проходит перед зрителем» и автор при этом «стеснен местом и временем»?
2. Как вы понимаете смысл определения «отвлеченное повествование»? Можете вы согласиться с тем, что «драматическая фактура исключает возможность» такого повествования? Обоснуйте свой ответ.
3. Приведите примеры «параллельного ведения сложной фабулы».

Е-173. «При всяком анализе построения драмы следует задаться вопросом, как автор очертил и оформил экспозицию, т. е. расположение персонажей и обстоятельств, вместе с предысторией, от которой действие берет свое начало. Затем следует пронаблюдать **инициирующие моменты**, которым противостоят **ретардирующие моменты**, которые стимулируют или предотвращают катастрофу. ...Далее следует учесть при построении, какие сцены главные, какие побочные, как складывается и подготавливается кульминация, как построены акты» (В. Кайзер).

1. Какова роль экспозиции в развитии драматического действия?
2. Что такое «инициирующие моменты» в драме? Приведите конкретные примеры. Что представляют собой «ретардирующие моменты» драматического произведения? Можете вы согласиться с тем, что их функция ограничивается стимуляцией или предотвращением катастрофы? Может быть, по вашим наблюдениям, ретардирующие моменты имеют более широкое значение? Аргументируйте свой ответ.
3. По каким признакам в драме определяются «главные» и «побочные» сцены, выясняется то, «как складывается и подготавливается кульминация»? Ответ проиллюстрируйте конкретными примерами.

Е-174. «У нас принято переводить термин «драма» словом «дран». В отличие от других глаголов, обозначающих действие как направленное к определенной, конкретной, практической цели, глагол «дран», от которого происходит слово «драма», обозначает действие как проблему, охватывает такой отрезок времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор» (В.Н. Яхром).

1. Можете вы согласиться с тем, что драма понимает «действие как проблему»? Если да, расскажите, в чем заключается эта проблема в известных вам драмах.
2. Расскажите о своем понимании своеобразия драмы как отрезка времени, в который «человек решается на действие, выбирает линию поведения» и «принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор»? Можете вы согласиться с таким пониманием своеобразия драмы как рода литературы? Разве эпические произведения не обращаются к проблеме способностей и возможностей человека «на действие», к проблеме выбора «линии поведения» и ответственности «за сделанный выбор»? Поразмышляйте на эту тему.

Е-175. «Они долго и много толковали и наконец пришли к такому выводу: в романе, как и в драме, мы видим человека и действие. ...В романе должны быть преимущественно представлены мысли и события, в драме — характеры и поступки. Роману нужно разворачиваться медленно, и мысли главного героя должны любым способом сдерживать, тормозить стремление целого к развитию. Дrame же надо спешить, а характер главного героя должен сдерживаться извне в своем стремлении к концу. Герою романа надо быть пассивным, действующим лишь в малой дозе; от героя драмы требуются поступки и деяния. ...В драме герой ничего с собой не сообразует, все ему противится, а он либо сдвигает и сметает препятствия со своего пути, либо становится их жертвой. Все согласились с тем, что в романе допустима игра случая, однако направляет его и управляет им образ мыслей героев; зато судьба, толкающая людей без их участия, силой не связанных между собой внешних причин к непредвиденной катастрофе, вводится только в драму» (*И.В. Гете. «Годы учения Вильгельма Мейстера»*).

1. Как вы понимаете мысль о том, что драме «надо спешить, а характер главного героя должен сдерживаться извне в своем стремлении к концу»? Какими средствами драма может сдерживать такое стремление характера главного героя?
2. Расскажите о своем понимании мысли, согласно которой «в драме герой ничего собой не сообразует, все ему противится...» Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ.
3. Насколько справедливо, по вашему мнению, приведенное понимание роли судьбы в создании образов персонажей драматического произведения? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

4. Насколько убедительным представляется вам определение различий между романом и драмой, к которым пришли герои И.В. Гете? Сохранились ли эти отличия в современной литературе?

Е-176. «Драма — это поэзия субъективного слова объективированных, обособленно выступающих говорящих субъектов; слово воздействует как своим значением, так и эмоциональной и фонетической сторонами, причем в драме слово — лишь одно из средств выражения» (Ю. Кляйнер).

1. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что «драма — это поэзия субъективного слова объективированных, обособленно выступающих говорящих субъектов»? Насколько, по вашему мнению, справедливо такое определение драмы? Обоснуйте свой ответ.
2. Можете вы согласиться с тем, что в драме «слово воздействует как своим значением, так и эмоциональной и фонетическими сторонами»? Если да, проиллюстрируйте свой ответ примерами.
3. Насколько справедливо утверждение Ю. Кляйнера о том, что слово в драме — «лишь одно из средств выражения»? Если вы согласны с таким мнением, то какие еще «средства выражения» вы можете отметить в драматическом произведении?

Е-177. «...Трагедия обычно старается уложиться в круг одного дня или выходить из него лишь немного, эпопея же временем не ограничена, в том и разница; впрочем, первоначально и это в трагедиях и эпосах делалось одинаково. Части же трагедии иные общие с эпопеею, а иные свойственны только ей: поэтому кто понимает разницу между хорошей и плохой трагедией, поймет ее и между эпосами, — ибо что есть в эпопее, то <все> есть и в трагедии, но что есть в трагедии, то не все есть в эпопее.

...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (Аристотель).

1. Расскажите, как вы поняли, в чем, по Аристотелю, заключается разница между эпопеей и трагедией. Как вы понимаете, к примеру, утверждение философа, согласно которому, «что есть в эпопее, то <все> есть и в трагедии, но что есть в трагедии, то не все есть в эпопее»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему? В чем такое понимание эпопеи и трагедии устарело, а в чем осталось актуальным и для нашего времени?

2. Что такое «важное и законченное» действие в трагедии? Как вы поняли мысль Аристотеля о том, что очищение от страстей в трагедии совершается «посредством сострадания и страха»? Можете вы с этим согласиться? Почему?
3. Как и чем может быть «услашена» речь трагедии в различных ее частях? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Е-178. «Как мог Аристотель, который всегда говорил о предметном, а здесь уже совсем специально трактует о построении трагедии, иметь в виду воздействие, и притом отдаленное, которое трагедия сможет оказать на зрителя? Ни в коем случае. Здесь он говорит вполне ясно и правильно: когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей.

Под катарсисом он понимает именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений.

В трагедии такая завершенность достигается путем некоего человеческого жертвоприношения. Это заклятие может совершаться на самом деле или же благодаря вмешательству благосклонного божества, быть замененным известным суррогатом...» (*И.В. Гете*).

1. В чем И.В. Гете не согласен с Аристотелем? Чья позиция представляется более логичной, оправданной? Почему?
2. Как, посредством чего совершается в трагедии «гармоническое примирение» страстей? Раскройте сущность понятия «катарсис». Можете вы согласиться с тем, что трагедия приводит читателя и зрителя к катарсису «путем некоего человеческого жертвоприношения»? Нет ли у нее других возможных путей приведения к «умиротворяющей завершенности», катарсису? Поразмышляйте на эту тему. Вы встречали в известных вам трагедиях те разновидности «заклания», о которых пишет Гете? Если да, расскажите подробнее об их сущности и предназначении.

Е-179. «...Искупление и примирение необходимо для завершения трагедии, в противном же случае ей не стать совершенным поэтическим произведением.

...В комедии же обычным разрешением всех затруднений, возбуждавших в нас, говоря по правде, весьма умеренные опасения и надежды, является брак, которым хотя и не заканчивается наша жизнь, но который, бесспорно, составляет в ней значительный и важный перелом. Никто не хочет умирать, все

хотят вступить в брак — вот полусхотливое, полусерьезное различие между трагедией и комедией в реалистической эстетике» (И. В. Гете).

1. Можете вы согласиться с тем, что без искупления и примирения в финале трагедии последняя не может «стать совершенным поэтическим произведением»? Аргументируйте свое мнение.
2. Насколько логичным и обоснованным представляется вам разница между трагедией и комедией, о которой говорит Гете? Можете вы согласиться с тем, что поэт дает исчерпывающее объяснение различий между двумя драматическими жанрами? Может быть, отмеченные различия были характерны только для драмы, современной Гете, а для нашего времени они уже не существенны? Поразмышляйте на эту тему.

Е-180. Н. Буало призывал:

Писать отточенно, изящно, вдохновенно,
Порою глубоко, порою дерзновенно
И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
Они оставили на много дней и лет, —
Вот в чем Трагедии высокая идея.
Еще возвышенней, прекрасней Эпопея.
Она торжественно и медленно течет,
На мифе зиждется и вымыслом живет.
Чтоб вас очаровать, нет выдумке предела.
Все обретает в ней рассудок, душу, тело.

1. Расскажите, как вы поняли жанровое определение трагедии, предлагаемое Н. Буало. Как вы думаете, почему именно трагедию надо «писать отточенно, изящно, вдохновенно»? Почему именно она как жанр должна оставлять «в умах свой след... на много дней и лет»? Разве другие драматургические жанры не должны обладать такой способностью? Почему?
2. В чем видел Н. Буало принципиальные отличия трагедии от эпопеи? Насколько такое видение, по вашему мнению, справедливо? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям, которые знал и к которым мог апеллировать мыслитель эпохи классицизма.

Е-181. «...Трагедия есть воспроизведение ряда событий, действий. Она воссоздает не только чувства и аффекты действующих лиц, но и события, из которых они проистекли и по причине которых выражаются...

...Необходимо целесообразное слияние в одно целое ряда объединенных причинной связью явлений. Если мы не будем чувствовать, что при подобных обстоятельствах мы сами бы страдали и сами так же бы поступали, — мы не испытаем никакого сострадания.

...Наиболее совершенной будет трагедия, в которой сострадание возбуждается не столько материалом, сколько наилучшим применением трагической формы» (Ф. Шиллер).

1. Как вы понимаете мысль Ф. Шиллера о том, что «воссоздает» трагедия? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ. Разве другие драматические жанры (комедия, например) не изображают «чувства и аффекты», а также «события, из которых они проистекли и по причине которых выражаются»?
2. За счет каких средств, приемов трагедия вызывает у зрителя и читателя чувство сострадания?
3. Какие жизненные явления, по вашим наблюдениям, чаще всего служат материалом для трагедии? Дайте краткую характеристику тому, что Ф. Шиллер называет «трагической формой».

Е-182. У Иосифа Бродского есть стихотворение «Портрет трагедии». Перед вами несколько отрывков из нее:

Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,
ее горбоносый профиль, подбородок мужчины.
Услышим ее контральто с нотками чертовщины:
хрипящая ария следствия громче, чем писк причины.
Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали.
Привет, оборотная сторона медали.
Рассмотрим подробно твои детали.

Заглянем в ее глаза! В расширенные от боли
зрачки, выведенные карим усилием воли
как объектив на нас — то ли в партере, то ли
дающих, наоборот, в чьей-то судьбе гастроли.
Добрый вечер, трагедия с героями и богами,
с плохо прикрытыми занавесом ногами,
с собственным именем, тонушим в общем гаме.

.....
Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны,
к грубой доске с той стороны иконы,
с катящейся по скуле, как на Восток вагоны,
звездою, облюбовавшей околыши и погоны.

Здравствуй, трагедия, одетая не по моде,
с временем, получающим от судьбы по морде.
Тебе хорошо на природе, но лучше в морге.

Вдохнуть ее смрадный запах! Подмышку и нечистоты
помножить на сумму пятых углов и на их квоты.
Взвизгнуть в истерике: «За кого ты
меня принимаешь!» Почувствовать приступ рвоты.
Спасибо тебе, трагедия, за то, что непоправима,
что нет аборта без херувима,
что не проходишь мимо, что пробуешь пыром вымя.

Лицо ее безобразно! Оно не прикрыто маской,
ряской, замазкой, стыдливой краской,
руками, занятыми развязкой,
бурной овацией, нервной встряской.
Спасибо тебе, трагедия, за то, что ты откровенна,
как колуном по темени, как вскрытая бритвой вена,
за то, что не требуешь времени, что — мгновенна.

Раньше, подруга, ты обладала силой.
Ты приходила в полночь, махала ксивой,
цитировала Расина, была красивой.
Теперь лицо твое — помесь тупика с перспективой,
Так обретает адрес стадо и почву — дерево.
Всюду маячит твой абрис — направо или налево.
Валяй, отворяй ворота хлева.

1. Прокомментируйте «портрет трагедии», нарисованный И. Бродским. На каком понимании трагедии, к примеру, настраивает обозначение ее как «оборотной стороны медали» или характеристика зрачков («расширенные от боли»), замечание, что она «одетая не по моде» или обозначение места («Тебе хорошо на природе, но лучше в морге») и т. п.?
2. Можно ли, по вашему мнению, по этому «портрету» обнаружить признаки трагедии как жанра? Если да, то какие именно признаки трагедии видны в этом «портрете»?
3. Как вы думаете, есть ли в «портрете трагедии» И. Бродского черты, которые привнес в нее XX век, т. е., которых трагедия не знала в другие исторические эпохи? Если да, то каковы эти черты?
4. Насколько «портрет трагедии» И. Бродского соотносится с тем, как жанр трагедии понимает современной литературоведение?

Е-183. «В отличие от трагедии, комедия с самого начала строилась на вымышленных, а не исторических сюжетах. Фабула комедии, большей частью вплетенная в обыденную жизнь, как раз и основана на исключительном и случайном. Как мы помним, комедия тоже начинала с изображения подлинных, исторически существовавших личностей — Сократа, Еврипида, Ламаха. Однако вскоре она отбросила подлинных персонажей и в своих наиболее зрелых и законченных образах никогда больше к ним не возвращалась. Характер комедии — вымышленный персонаж. Он ближе к среднему человеку, в нем есть нечто массовидное, распространенное, родовое» (А.Л. Штейн).

1. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что фабула комедии чаще всего вплетена в обыденную жизнь? Можете вы с этим согласиться? Аргументируйте свой ответ примерами.
2. Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение, согласно которому фабула комедии «основана на исключительном и случайном»? Обоснуйте свое мнение.
3. Какие известные вам произведения античной литературы свидетельствуют о том, что «комедия тоже начинала с изображения подлинных, исторически существовавших личностей»? С какой целью, на ваш взгляд, в этот период комедия обращается именно к исторически существовавшим личностям? Не встречались ли вам в комедии более поздних литературных эпох исторические личности? Если да, то какой была их роль в конкретном художественном тексте?
4. Можете вы согласиться с тем, что комедия, по сравнению с трагедией, «ближе к среднему человеку»? Если да, покажите на конкретных примерах эту особенность данного жанра.

Е-184. «В отличие от трагедии, возвышающей действительность до напряженного столкновения борющихся сил, а потому безразличной к деталям быта и даже национальному своеобразию, в комедии нужна эта детализация, сильнее бытовой колорит, больше жанровых и национальных черт» (Л.А. Штейн).

1. Насколько, по вашему мнению, справедлива мысль ученого о том, что трагедия обязательно возвышает «действительность до напряженного столкновения борющихся сил», а потому она безразлична даже к «национальному своеобразию»? Если вы согласны с таким утверждением, проиллюстрируйте его справедливость конкретными примерами.
2. Можете вы согласиться с тем, что комедии как жанру «нужна детализация», для нее важен «бытовой колорит» и национальные черты? Если да, аргументируйте свое мнение обращением к конкретным художественным текстам.

3. Как вы думаете, что мог иметь в виду литературовед, говоря о том, что в комедии «больше жанровых... черт»?

Е-185. «Неприспособленность действующего лица к обществу и нечувствительность зрителя — вот, в общем, два существенных условия начала комедии» (А. Бергсон).

1. Расскажите, как вы представляете себе «неприспособленность действующего лица к обществу»? Встречалась ли вам такая «неприспособленность» в комедии? Если да, приведите примеры и расскажите, чем такая «неприспособленность» вызвана. Могут ли другие жанры драматического рода использовать конфликт «неприспособленности»? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Расскажите о своем понимании сущности определения «нечувствительность зрителя». Можете вы согласиться с тем, что такая «нечувствительность» в сочетании с «неприспособленностью действующего лица к обществу» есть «два существенных условия начала комедии»? Может быть, такое наблюдение справедливо только для комедии, современной А. Бергсону, и в наше время оно потеряло свою правомочность? Поразмышляйте на эту тему.

Е-186. По мнению В.Г. Белинского, предмет комического «не есть исправление нравов или осмеяние каких-нибудь пороков общества; нет, комедия должна живописать несообразность жизни с целью, должна быть плодом горького негодования, возбуждаемого унижением человеческого достоинства, должна быть сарказмом, а не эпиграммою, судорожным хохотом, а не веселою усмешкою, должна быть написана желчью, а не разведенною солью, словом, должна обнимать жизнь в ее высшем значении, то есть в ее вечной борьбе между добром и злом, любовью и эгоизмом».

1. Можете вы согласиться с тем, что комическое не ставит своей целью «исправление нравов или осмеяние каких-нибудь пороков общества»? Может быть, приведенное замечание критика было актуально для современной ему литературы, а сегодня оно потеряло свой смысл и значение? Обоснуйте свое мнение.
2. Прокомментируйте то, что, по мысли В.Г. Белинского, «должна живописать» и чем «должна быть» комедия. Как, к примеру, вы поняли то, что она «должна быть сарказмом, а не эпиграммою, хохотом, а не веселою усмешкою» и т.д.? Вы встречали произведения комедийного жанра (не обязательно только в современной критике литературы), которые бы отвечали таким требованиям? Если да, то удастся ли этим комедиям «обнимать жизнь в ее высшем значении»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

Е-187. «Уже древние рассматривали комедию как пародию на трагедию. Эта пародийность заключена в том, что вместо необходимости и объективности трагедии в комедии торжествует случайность и субъективность, в противовес богам и героям действуют обыкновенные люди, частные лица, буржуа и мешане, чиновники и купцы, в противовес высокому строю чувств героев трагедии следование своим материальным, чувственным интересам, вместо трагической гибели счастливый финал и примирение.

Но пародирование высокого входит порой и в саму комедию. В «Лягушках» Аристофан пародирует Эсхила и Еврипида, в «Пасквине» Фильдинг, изображая репетицию трагедии «Жизнь и смерть здравого смысла», пародирует этот жанр, так же как Островский в «Талантах и поклонниках» представляет трагика Эраста Громилова, чьи благородные порывы не что иное, как пародия на героя трагедии. Подобного рода пародирование было одним из важных элементов театральной игры» (Л.А. Штейн).

1. Можете вы согласиться с тем, что в комедии «вместо необходимости и объективности... торжествует случайность и субъективность»? Если да, проиллюстрируйте данную особенность конкретными примерами.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение, согласно которому в комедии «в противовес высокому строю чувств» наблюдается «следование своим материальным, чувственным интересам», а «вместо трагической гибели» комедия изображает «счастливый финал и примирение»? Разве для комедийного жанра не характерен «высокий строй чувств героев»? Аргументируйте свое мнение.
3. Какие особенности произведений комедийного жанра, названных исследователем, свидетельствуют, на ваш взгляд, о пародировании в них трагедии? Для ответа обратитесь к одному из названных Л.А. Штейном произведений.

Е-188. Н. Буало писал:

Уныния и слез смешное вечный враг,
С ним тон трагический несовместим никак,
Но унизительно Комедии серьезной
Толпу увеселять остротою скабресной.
В Комедии нельзя разнузданно шутить,
Нельзя запутывать живой интриги нить,
Нельзя от замысла неловко отвлекаться
И мыслью в пустоте все время растекаться.
Порой пусть будет прост, порой — высок язык,
Пусть шутками стихи сверкают каждый миг,

Пусть будут связаны между собой все части
И пусть сплетаются в клубок искусной страсти!
Природе вы должны быть верными во всем,
Не оскорбляя нас неверным шутовством.
Пример Теренция¹ тут очень помогает;
Вы сцену помните: сына отец ругает
За безрассудную — на взгляд отца — любовь,
А сын, все выслушав, бежит к любимой вновь.
Пред нами не портрет, не образ приближенный,
А подлинный отец и подлинный влюбленный.

1. Как вы понимаете смысл требований, которые Н. Буало предъявлял комедии, к примеру, «В Комедии нельзя разнужданно шутить» и «Нельзя запутывать живой интриги нить», «Нельзя от замысла неловко отвлекаться» и т. д.? Насколько справедливы, по вашему мнению, такие требования? Соответствуют известные вам комедии, современные Н. Буало, тем требованиям, которые предъявлял им последний? Если да, то в чем? Насколько соответствуют требованиям Буало известные вам комедии XIX и XX века?
2. Какие жанровые признаки комедии, по мнению Н. Буало, являются самыми важными, определяющими? Насколько эти признаки соответствуют современным представлениям о жанре комедии?

Е-189. Гораций писал:

Нравы советую я изучать наблюдением жизни,
Из нее почерпать и правдивое их выраженье.
Часто комедия, местности блеском и верностью нравов,
Хоть и чуждая вкуса и чуждая силы искусства,
Больше народ забавляет и больше его занимает,
Нежели скудная действием, звучно блестя пустяками.

1. Как характеризуют комедию слова поэта о «местности блеске» и «верности нравов»? Встречались ли вам в произведениях данного жанра такие особенности? Если да, приведите конкретные примеры и поразмышляйте над тем, каково предназначение «местности блеска» и «верности нравов» в комедии.
2. Каким, по Горацию, должно быть действие в комедии? Как понимал поэт античности задачи комедийного жанра? Соответствуют ли этим задачам комедии, современные Горацию?

¹ Варон Марк Теренций (116—28) — римский писатель, ученый-энциклопедист, автор сочинений исторического, философского и литературного характера, большинство из которых утрачено.

Е-190. Роман английского писателя Джорджа Мередита «Эгоист» в жанровом отношении определен как «Комедия для чтения», что поясняется такой характеристикой: «Определенная ситуация и группа лиц — вот чем занят гений Комедии; отвергая аксессуары, он сосредоточивает внимание на лицах и словах, которые эти лица произносят...

Есть на свете некая большая книга, самая большая книга на земле: книга эгоизма. Ее с успехом можно было бы назвать книгой земли, ибо в ней представлена вся земная мудрость».

1. Как вы считаете, подходит ли такая характеристика эпического произведения для определения комедии как драматического жанра? Что в данной характеристике, по вашему мнению, соответствует драме и что противоречит ей как литературному роду?
2. Как вы думаете, какое отношение к жанру комедии могут иметь слова писателя о «самой большой книге на земле»?

Е-191. Ю.В. Манн считает, что в «Женитьбе» Н.В. Гоголя «как произведении драматическом, не допускающем авторских пояснений, интроспекции, возможность психологических интерпретаций особенно широка».

1. Раскройте сущность понятия «интроспекция» относительно литературного текста. Можете вы согласиться с тем, что драматическое произведение не допускает интроспекций? Если да, то с чем это, на ваш взгляд, связано?
2. Расскажите о своем понимании определения «психологическая интерпретация» относительно драматического произведения. С чем, на ваш взгляд, связана «возможность психологических интерпретаций» в «Женитьбе» Н. В. Гоголя? Можно ли, по вашему мнению, распространить эту возможность на жанр комедии вообще и еще шире — на драму как род литературы? Аргументируйте свое мнение.

Е-192. «Текст драмы членится на сценические эпизоды, называемые картинами или сценами. Это относительно самостоятельные части драматического действия, осуществляемые в замкнутых границах пространства и времени. ...Количество сценических эпизодов в драме невелико. Оно, как правило, не превышает двух-трех десятков.

В пределах сценического эпизода действие происходит в каком-либо определенном месте, адекватном пространству сцены, и на протяжении промежутка времени, более или менее соответствующего времени чтения или просмотра данного эпизода. Изображаемое время (время действующих лиц, сю-

жетное, условно говоря, реальное) здесь имеет ту же протяженность, что время исполнения и восприятия произведения (актерское, зрительское, читательское). ...Изображаемое время в пределах сценического эпизода не сжимается и не растягивается, оно фиксируется текстом с максимальной достоверностью» (В.Е. Хализев).

1. Чем определяется «относительная самостоятельность» картин или сцен драматического действия?
2. Какие требования на драму налагает обязательность протекания действия в «определенном месте, адекватном пространстве сцены»? Проиллюстрируйте конкретными примерами, как это происходит.
3. Как реализуется в пределах драматургического текста необходимость изображения действия «на протяжении промежутка времени, более или менее соответствующего времени чтения или просмотра эпизода»?

Е-193. «...Для классической восточной и средневековой европейской драматургии... характерно дробление действия на многочисленные и короткие сценические эпизоды, развертывающиеся в разное время и в различных местах. ...Краткость сценических эпизодов как бы напоминает читателям и в особенности зрителям, что они имеют дело не с реальностью, а с вымыслом, игрой, представлением.

...Естественно, что установке на достоверность изображаемого, на его жизнеподобие сопутствует сосредоточение действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и во времени. Именно это свойственно преобладающим формам европейского (в том числе русского) театральнo-драматического искусства последних столетий» (В.Е. Хализев).

1. Как вы думаете, с чем связана необходимость дробления драматического действия «на многочисленные и короткие сценические эпизоды, развертывающиеся в разное время и в различных местах»?
2. Можете вы согласиться с тем, что для драмы характерна установка «на достоверность изображаемого, на его жизнеподобие»? Проиллюстрируйте конкретными примерами, как действие в драме сосредоточивается «в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг другу в пространстве и во времени».

Е-194. «Слово в драме действенно. ...Реплика и контрреплика есть удар и контрудар (парирование удара)...

Драматический диалог строится как обмен речами, воздействующими на партнера, иногда это воздействие прямое, прямой приказ, просьба или вопрос; такую реплику можно назвать действенной по преимуществу. Там же, где драматическая реплика принимает характер речи убеждающей, насыщенной, в целях убедительности, образами, сравнениями и сентенциями, — она является речью риторической» (*В. Волькенштейн*).

1. Как вы понимаете мысль о том, что «слово в драме действенно». Проиллюстрируйте свое понимание.
2. Приведите примеры прямого и риторического воздействия драматической речи. В каких случаях, с какими целями эти разные виды воздействия используются?

Е-195. «Диалог... — форма устной речи, разговор между двумя или несколькими лицами. В драме диалог — основное средство развития драматического действия, основной способ изображения характеров. В классицистской и романтической драматургии диалог и монолог занимали равнозначное положение. В реалистической драме диалог получил преобладающее место...» (*А. Чернышев*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «в драме диалог — основное средство развития драматического действия» и «основной способ изображения характеров»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы думаете, с чем связано то, что в драме классицизма и романтизма «диалог и монолог занимали равнозначное положение», а «в реалистической драме диалог получил преобладающее место»?

Е-196. «Диалог... — особая форма устной речи, представляющая собой разговор двух или нескольких лиц. Для диалога характерно более или менее быстрое чередование реплик и определенное их строение, отличное от строения монологической речи...; ему свойственны не только лаконичность и эллиптичность реплик, что является признаком разговорной речи вообще, но и специфическая особенность — взаимо-обусловленность синтаксической структуры реплик собеседников, объединяющая диалог в единое речевое целое» (*М.О. Руднева*).

1. В чем заключается основное отличие построения диалога от монологической речи?
2. Можете вы согласиться с тем, что диалогу в драме свойственны «лаконичность и эллиптичность»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.

3. Расскажите, как вы понимаете «взаимообусловленность синтаксической структуры реплик собеседников». Если согласиться с наличием такой «взаимообусловленности», то не получается ли, что герои драмы обречены говорить единообразно? Поразмышляйте на эту тему.

Е-197. «Монолог отличается от *диалога* отсутствием обмена репликами и значительной продолжительностью тирады, выделяющейся на фоне конфликта и диалога. *Контекст* не изменяется с начала до конца монолога, а смысловые сдвиги (свойственные диалогу) сводятся к минимуму, что обеспечивает тематическое единство *высказывания*... Монолог непосредственно обращен ко всему социуму: в театре вся сцена целиком выполняет роль собеседника, для которого произносится монолог. В конечном счете монолог адресован непосредственно зрителям, призванным в качестве сообщников и «подслушивающих» (П. Пави).

1. Как вы понимаете мысль о том, что в монологе «контекст не изменяется с начала до конца», а поэтому для него характерно «тематическое единство высказывания»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли, согласно которой «монолог непосредственно обращен ко всему социуму», «адресован непосредственно зрителям»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему? Какова роль монолога в развитии драматического действия?

Е-198. «Монологом называется речь... одного из действующих лиц драмы, либо в виде длинной реплики драматического диалога, не прерываемой контррепликами других действующих лиц (явная часть диалога), либо в виде отдельной драматической сцены. По динамической своей структуре хорошо написанный монолог, развивающийся в виде отдельной сцены, есть тот же диалог — только с незримым партнером. Это либо обращение к отсутствующему: «Ты заснешь надолго, Моцарт...»; либо обращения к силам природы, к богу, к судьбе и т.п., как, например, тирады короля Лира в степи, взывающие к ветрам и т.п., или восклицания Карла Моора «О ты, триединый бог» и т.д.; либо репетиция воображаемого диалога, как, например, мечты Хлестакова в «Ревизоре»: «К дочери какой-нибудь хорошенькой подойдешь... Сударыня, как я...» и т. п.; либо монолог есть борьба с самим собой... Таковы, например, монологи Гамлета: «Что ей Гекуба...», «А я...» и т.п.» (В. Волькенштейн).

1. Что такое «реплика» в драматическом произведении? Можете вы согласиться с пониманием монолога в качестве «длинной реплики драматического диалога»? Обоснуйте свое мнение примерами.
2. Расскажите о своем понимании мысли, согласно которой монолог может выступать «в виде отдельной драматической сцены». Являются ли такими отдельными драматическими сценами приводимые примеры монологов? Если да, то какова роль, функция этих сцен в общем развитии действия?

Е-199. «Монолог... в литературном произведении — речь действующего лица, обращенная к самому себе или к другим, но, в отличие от диалога, не зависящая от их реплик. В драме в некоторых случаях — обращение персонажа непосредственно к зрителям. ...В драме в монологе раскрывается душевная жизнь персонажа, показывается сложность его характера. Монолог знакомит зрителя с обстоятельствами действия, которые не получили сценического воплощения, с душевным состоянием героя и т. д. Иногда в монологе выражается кульминация действия... Особый вид краткого и условного монолога — т. н. *á part*, высказывания в сторону...» (А. Чернышев).

1. Можете вы согласиться с тем, что монолог персонажа драматического произведения, в отличие от диалога, не зависит от реплик других персонажей? Аргументируйте свое мнение обращением к конкретным примерам.
2. Найдите в известных вам драматических текстах те виды монолога, которые упоминает ученый. С чем, по вашим наблюдениям, связано обращение автора драмы к тому или иному типу? Может ли монолог в драме выполнять повествовательную функцию? Если да, то в каких случаях это происходит? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Е-200. «Монолог... особая форма построения устной или письменной речи, представляющая собой развернутое высказывание одного лица, изолированное от реплик других лиц. Монолог — в известной мере условная, искусственная форма устной речи, в обычных условиях, как правило, выливающаяся в форму *диалога*. ...В драме монолог — речь персонажа, обращенная им к самому себе или к окружающим, однако целиком обособленная от реплик других действующих лиц...» (М. О. Чудакова).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы о том, что монолог — это «высказывание одного лица, изолированное от реплик других действующих лиц»? Можете вы согласиться с пониманием монолога как изолированного высказывания?

Если да, то что в таком случае необходимо понимать под изолированностью, обособленностью монолога «от реплик других действующих лиц»?

2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что «монолог — в известной мере условная, искусственная форма устной речи»? Остается ли монолог этой условной, искусственной формой в драматическом произведении? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.

Е-201. П. Пави считает, что реплика в драме — это «факт ответа на предшествующий дискурс, немедленного парирования аргумента или возражения («...нет приданого? Что делать?» — *Мольер. «Скупой», 1, 5*).

...Минимальное единство смысла и положения образуется парами: реплика/контрреплика, слово/контрслово, действие/реакция. Зритель не следит за нитью слитного и монологического текста: он интерпретирует каждую реплику в изменяющемся контексте высказываний... Реплика всегда питает диалектику вопросов и ответов, продвигающих действие вперед».

1. Можете вы согласиться с понимаем реплики в качестве ответа, «немедленного парирования аргумента или возражения»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы поняли мысль о том, что «реплика всегда питает диалектику вопросов и ответов»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.
3. Расскажите, как вы поняли сущность реплики как элемента драматического действия и в чем заключается ее роль в этом действии.

Е-202. «Реплика... фраза, которую один персонаж произносит в ответ на слова другого; в широком смысле — любое компактное высказывание персонажа драмы. Известны, например, реплики *á part* (в сторону)... Значение реплики возросло по мере уклонения драмы от монологической риторики и упрочения в ней разговорной диалогической речи. В драме нового времени реплика тяготеет к афористичности» (*В.Е. Хализев*).

1. Для драмы какой культурной эпохи (эпох) характерно преобладание монологической риторики? С чем, на ваш взгляд, такое преобладание было связано?
2. В какой период, в какую культурную эпоху происходит упрочение в драме «разговорной диалогической речи»? С какими особенностями этой культурной эпохи отмеченный процесс связан?

3. Что вы понимаете под «драмой нового времени»? Можете вы согласиться с тем, что в этой драме «ремарка тяготеет к афористичности»? Если да, приведите наиболее показательные, выразительные примеры.

Е-203. «Ремарка (от франц. *remarque* — замечание, примечание) — пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе. Ремарки могут пояснять возраст, внешний облик, одежду действующих лиц, а также их душевное состояние, поведение, движения, жесты, интонации. В ремарках, предпосылаемых акту, сцене, эпизоду, дается обозначение, иногда описание места действия, обстановки. Характер, форма ремарки определяются жанром и стилем драматургического произведения...» (А. Богуславский).

1. Приведите примеры ремарок, поясняющих «внешний облик, одежду действующих лиц», «их душевное состояние, поведение» и т. д. Какую роль выполняет ремарка в общей структуре драмы? С каким родом литературы сближает ремарка драму?
2. Как вы понимаете мысль о том, что «характер, форма ремарки определяются жанром и стилем драматургического произведения»? Можете вы с этим согласиться? Если да, то не получается ли, что комедия не может иметь ремарки, которые используются в драме или трагедии? Поразмышляйте на эту тему и аргументируйте свое мнение конкретными примерами.

Е-204. «Ремарка... замечание автора пьесы (обычно в скобках), поясняющее обстановку действия, а также внешность и поведение действующих лиц: их уход, приход, передвижение по сцене, поступки, жесты, интонации. Иногда ремарки дополняют сведения о персонажах: их точный возраст, черты характера, детали биографии (у Г. Гауптмана, Б. Шоу и др.). Встречаются т. н. беллетризованные ремарки...» (Г.Е. Бен).

«Ремарка... указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия... Для многих пьес XX в. характерна развернутая, беллетризованная ремарка...» (В.Е. Хализев).

1. Что такое «беллетризованная ремарка»? Приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры. Какова роль, функция такой ремарки в развертывании драматургического действия?
2. Как вы думаете, почему именно для драмы XX века «характерна развернутая, беллетризованная ремарка»? Какие особенности культуры отмеченная тенденция отражает в реалистической или модернистской драме?

Е-205. «Речь на сцене мы делим на монологическую и диалогическую. Монологом называется речь актера в отсутствие других персонажей, т. е. речь, ни к кому не обращенная. Однако в сценической практике монологом также называют развитую и связную речь, даже если она произносится в присутствии других лиц и обращена к кому-нибудь. В таких монологах заключаются душевные излияния, повествования, сентенциозная проповедь и т. п.

Диалог — это словесный обмен между двумя играющими. Содержание диалога — вопросы и ответы, споры и т. д. В то время как обращенный монолог... всегда несколько отвлекается от личности слушателя и обычно обращен не к одному, а к нескольким слушателям, диалог имеет в виду непосредственное столкновение двух собеседников.

Понятие диалога распространяется и на перекрестный разговор трех или более лиц, что типично для новой драмы. В старой драме преимущественно культивировался чистый диалог — разговор именно двух лиц.

Отдельные краткие речи собеседников, составляющие диалог, именуются *репликами*. Развитая реплика уже граничит с монологом, так как неперебиваемая речь уже предполагает пассивного слушателя, только слушающего, и строение речи приближается к монологическому, т. е. такому, в котором тематика речи развивается самостоятельно, а не из скрещивания мотивов, выдвигаемых собеседниками, участниками диалога» (Б.В. Томашевский).

1. Можете вы согласиться с определением монолога как речи «в отсутствие других персонажей», как речи ни к кому не обращенной? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что «обращенный монолог... всегда отвлекается от личности слушателя»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ примерами.
3. Какой круг художественных явлений, по вашему мнению, охватывается понятием «новая драма»? Приведите примеры «перекрестного разговора», характерного для этой драмы.
4. Расскажите о своем понимании определения «развитая реплика». Приведите примеры. Как вы понимаете мысль Б.В. Томашевского о том, что «развитая реплика уже граничит с монологом»? Можете вы согласиться с таким мнением? Обоснуйте свой ответ.

Е-206. «Характер в драме — всегда односторонняя фиксация черт персонажа, рельефных признаков не лица, но характеристической темы; лицо — схема, лицо — тип» (С. Балухатый).

1. Можете вы согласиться с тем, что «характер в драме — всегда односторонняя фиксация черт персонажа»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что лицо в драме — это «схема», «тип»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, покажите на конкретных примерах, как вы это понимаете.

Е-207. «Поэтика драмы требует единства, собранности, цельности черт характера, как условие последовательного и отсюда сценически убедительного хода драматического действия. Драма осуществляет особые принципы *характеросложения*» (С. Балухатый).

1. Что вы понимаете под «единством», «собранностью» и «цельностью» черт характера? Почему именно драма «требует», чтобы изображенный в ней характер обладал указанными качествами? Разве для эпического произведения они не обязательны? Поразмышляйте на эту тему.
2. Какими средствами в драме достигается убедительность «хода драматического действия»? В чем, на ваш взгляд, заключаются «особые принципы характеросложения» в драме? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

УИ. ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ (АВТОРСКОЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ, ПАФОСА)

Ж-1. «Именно в пафосе, в живой мысли и сильном чувстве художника, воплощенных в его произведении, — источник важнейшей особенности художественной формы как таковой, ее экспрессивности. Сатирическое отрицание и героическое утверждение, горький сарказм и романтическое воодушевление, определяя эмоциональную тональность отдельных образов, сцен и звучание произведения в целом, оказывают самое непосредственное и явное воздействие не его стиль.

Воздействие пафоса столь значительно, что порой именно он обуславливает наиболее характерные, существенные черты стиля. Так определенного рода экспрессивность (сатирическая, трагическая, сентиментальная, романтическая и т.п.) выступает в качестве доминирующего признака стиля, а пафос — в качестве ведущего звена в системе стилеобразующих факторов» (Е.Г. Руднева).

1. В чем заключается пафос¹ художественного произведения, если судить по рассуждениям исследовательницы?
2. Как вы думаете, отличаются ли «характерными, существенными чертами стиля сатирический, трагический, сентиментальный и т.д. типы художественного содержания (пафоса)?
3. Расскажите о своем понимании мысли Е.Г. Рудневой о том, что пафос выступает «в качестве ведущего звена в системе стилеобразующих факторов». Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

Ж-2. «Зависимость пафоса от темы приводит к тому, что даже в пределах одного произведения нередко встречаются разные виды пафоса, звучат драматические и сатирические, романти-

¹В теории литературы пафос также может определяться как тип художественного содержания или авторской эмоциональности (А.С. и В.С.).

ческие и трагические ноты, образуя каждый раз неповторимое в своем сочетании единство (в «Евгении Онегине» и «Севастопольских рассказах», «Доме с мезонином», «Врагах» и т.д.). Чем разнообразнее и противоречивее характеры, исследуемые и оцениваемые художником, чем шире тематическая основа произведения, тем полифоничнее его пафос, отражающий это разнообразие и широту» (Е.Г. Руднева).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы о «зависимости пафоса от темы»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами произведений с героическим или трагическим, этологическим или сентиментальным типом художественного содержания.
2. О сочетании каких типов художественного содержания можно говорить, на ваш взгляд, в связи с теми произведениями, которые перечисляет Е.Г. Руднева? Приведите свои примеры произведений, в которых «встречаются разные виды пафоса».
3. Можете вы согласиться с тем, что «полифоничность пафоса» художественного произведения зависит от разнообразия и противоречивости характеров, которые исследует художник? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Ж-3. «Сама жизнь, созданные ею трагические, комические, героические и пр. характеры и ситуации возбуждают соответствующее отношение у тех писателей, которые в силу своих идейных убеждений проявляют интерес именно к этим сторонам действительности. Искра пафоса вспыхивает не в умозрительных построениях отвлеченной мысли, а при столкновении идеалов писателя с реальностью, разжигая желание изменять существующее положение вещей, побуждая к творчеству и освещая пламенем любви и ненависти произведения. Активное волевое начало пафоса, направленное на преобразование окружающего мира, действительно в меру своей связи с конкретной реальностью, в меру осмысления художником ее объективных закономерностей, опоры на них» (Е.Г. Руднева).

1. Расскажите, как вы поняли, в чем, по Е.Г. Рудневой, заключаются истоки той или иной пафосности художественного произведения. Приведите показательные, на ваш взгляд, примеры из русской и мировой литературы.
2. Как вы поняли мысль о том, что «искра пафоса вспыхивает не в умозрительных построениях отвлеченной мысли, а при столкновении идеалов писателя с реальностью»? По возможности, проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.

3. Можете вы согласиться с тем, что в типе художественного содержания (в пафосе) присутствует «активное волевое начало, направленное на преобразование окружающего мира»? Если это так, покажите на примере «Евгения Онегина» или «Дома с мезонином» (произведения, упоминаемые самой исследовательницей — см. задание Ж-2), как это «активное волевое начало» проявляется.

Героическое

Ж-4. «В героическом состоянии общества субъект, оставаясь в непосредственной связи со всей сферой своих действий и свершений, целиком отвечает за все последствия своих действий» (Гегель).

1. Расскажите о том, что вы понимаете под «героическим состоянием общества». Приведите в пример литературные произведения, изображающие такое состояние.
2. Как вы понимаете мысль Гегеля о непосредственной связи героя (субъекта) «со всей сферой своих действий» и о том, что он «целиком отвечает за все последствия своих действий»? Как эта особенность проявляется в известных вам литературных произведениях героического содержания?

Ж-5. «Героическое в литературе — изображение и поэтизация мужества, бесстрашия, стойкости, самопожертвования ради достижения высоких общественных и нравственных целей. Героическое, утверждающее величие человека, его духовную силу и благородство, неотделимо от *возвышенного*» (Ю.Б. Смирнов).

1. Что понимается в литературе под «высокими общественными и нравственными ценностями»?
2. Какие произведения русской и зарубежной литературы, на ваш взгляд, наиболее полно воплотили сущность героического содержания? Как в этих произведениях утверждаются «величие человека», его «духовная сила и благородство»? Есть ли какие-либо особые приемы, средства, пути создания героического содержания? Если да, расскажите об их сущности.
3. Расскажите о такой эстетической категории, как возвышенное. Каким образом, по вашему мнению, эта категория связана с героическим типом художественного содержания?

Ж-6. «Борьба героя с грозными, нередко превосходящими силами всегда таит в себе возможность трагического исхода, в особенности, когда борьба за осуществление идеала совершается в исторически еще не созревших для этого условиях. Поэтому героическое часто связано с *трагическим*» (Ю.Б. Смирнов).

1. Какие из известных вам произведений русской и мировой литературы изображают героическое как борьбу героя «с превосходящими силами»? Какую особенность в таком случае (кроме отмеченного ученым трагического начала) приобретает героическое содержание произведения?
2. В каких из известных вам произведений героическая борьба изображается в условиях «исторически еще не созревших»? Каким в таком случае выступает герой, ведущий эту борьбу? Можете вы согласиться с тем, что в отмеченной Ю.Б. Смирновым ситуации поведение и судьба героя наполняются трагическим содержанием? Аргументируйте свое мнение конкретными примерами.

Ж-7. «Изображение в литературе мужества и даже самопожертвования личности приходит в противоречие с героическим, если они служат реакционным целям или историческому заблуждению; в таких случаях героическое нередко переходит в трагикомическое, а иногда в комическое» (Ю. Б. Смирнов).

1. Вы встречали в произведениях русской и мировой литературы такое изображение «мужества и даже самопожертвования», когда это изображение «приходит в противоречие с героическим»? Если да, то вследствие чего возникает такое противоречие? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Назовите произведения в литературе XIX — XX веков, в которых, по вашему мнению, мужество и самопожертвование «служат реакционным целям или историческому заблуждению». Можете вы согласиться с тем, что в этих, известных вам произведениях, героическое «переходит в трагикомическое, а иногда в комическое»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Ж-8. «Источником героического может быть борьба против социальной несправедливости, защита национальных интересов, верность гражданскому долгу, поиски правды, истины, чувство любви и дружбы, покорение природы и пр. Образцами воплощения героического в литературном произведении могут служить «Спартак» Р. Джованьоли, «Овод» Э.Л. Войнич, «Как закалялась сталь» Н.А. Островского и др.» (И.В. Трофимов).

1. Вспомните известные вам произведения, в которых источником героического являются «борьба против социальной несправедливости, защита национальных интересов, верность гражданскому долгу» и т.д. Расскажите, как герои этих произведений понимают свой долг перед социальными и национальными интересами, верность гражданскому долгу и т.д.

2. Какие источники героического содержания в литературе вы можете добавить к тем, которые перечисляет литературовед?
3. Что, на ваш взгляд, служит источником героического содержания в книгах, названных И.В. Трофимовым?

Ж-9. В связи с повестью Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» литературовед В.И. Тюпа отмечает, что «героично само патетически гиперболизированное и в сущности хоровое слово этого текста, где речевая инициатива авторства неотделима от риторической позы излагателя народного предания».

1. Можете вы согласиться с характеристикой слова повести «Тарас Бульба» как «патетически гиперболизированного»? Если да, то какими средствами, какими приемами создается эта «гиперболизированная патетика»? Проиллюстрируйте свой ответ примерами из текста повести.
2. Как представлен в повести Гоголя образ автора? Можно ли, на ваш взгляд, утверждать, что в «Тарасе Бульбе» ощущается поза «излагателя народного предания»? Если да, то в чем эта особенность проявляется? Как вы понимаете мысль ученого о том, что в повести Гоголя «речевая инициатива авторства неотделима от риторической позы излагателя народного предания»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?

Ж-10. «Итак, благодаря «персональной» повествовательной ситуации наиболее значимый выход за пределы замкнутого на себе героического мировосприятия осуществляется не в исторических комментариях повествователя, а в *самосознании героя*. И в полном соответствии с законами исторической эстетики внутренний кризис героики (расхождение между целью героя и его внеличным назначением) порождает трагизм. Героическому миру, который осознал, что вечный пир должен быть закончен, ничего не остается, как устроить по себе пышные поминки» (Н.Д. Тамарченко о повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба»).

1. Какую роль в повести Гоголя играют «исторические комментарии повествователя»? Как выражено в повести «самосознание героя»?
2. Как вы понимаете мысль ученого, согласно которой «героическое мировосприятие» повести «Тарас Бульба» «осуществляется не в исторических комментариях повествователя, а в самосознании героя»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Обоснуйте свой ответ.
3. Расскажите, как вы поняли мысль ученого о «внутреннем кризисе героики», якобы запечатленном в повести «Тарас Бульба». Можете вы согласиться с тем, что такой кризис там действительно присутствует? Аргументируйте свое мнение.

Ж-11. В одном из эпизодов романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» так рассказывается о восприятии героического:

«Корчагин придвинул к огню седло, уселся на него и развернул на коленях небольшую толстую книжку.

— Эта книга, товарищи, называется «Овод». Достал я ее у военкома батальона. Очень действует на меня эта книжка. Если будете сидеть тихонько, буду читать. <...>

Дочитав последние страницы, Павел положил книгу на колени и задумчиво смотрел на пламя.

Несколько минут никто не проронил ни слова. Все находились под впечатлением гибели Овода. <...>

— Тяжелая история, — прервал молчание Середа. — Есть, значит, на свете такие люди. Так человек не выдержал бы, но как за идею пошел, так все у него это и получается. <...>

Андрощук, подвинув палочкой котелок ближе к огню, убежденно произнес:

— Умирать, если знаешь за что, особое дело. Тут у человека и сила появляется. Умирать даже не обязательно надо с терпением, если за тобой правда чувствует. Отсюда и геройство получается».

1. Как понимают герои романа Н.А. Островского героическое? Какую концепцию человека такое понимание героического представляет?
2. Каким образом характеризует героическое замечание одного из героев по поводу услышанного: «Тяжелая история»?
3. Может ли, на ваш взгляд, героическое быть связанным не обязательно с «тяжелой историей»? К примеру, является ли героическим содержание романа А. Дюма «Три мушкетера» или героическое — это обязательно «тяжелое»? Поразмышляйте на эту тему.

Этологический тип художественного содержания

Ж-12. Противопоставляя «героическим эпохам» «прозаические», Гегель утверждал, что в последних, «с одной стороны, вновь выступает во всей полноте богатство и разносторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует изначально поэтическое состояние мира, из которого вытекает настоящий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже прозаически упорядоченную действительность, на почве которой он в своем кругу при такой предпосылке утраченного ею права — как с точки зрения жизненности собы-

тий, так и с точки зрения индивидов и их судьбы. Поэтому одна из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий — это конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайность жизненных обстоятельств».

1. Можете вы согласиться с тем, что в истории человечества, в истории культуры бывают эпохи героические и эпохи прозаические, которым соответствуют произведения с преимущественно героическим и прозаическим содержанием? Если да, приведите примеры.
2. Как выступают в произведениях этологического типа художественного содержания «богатство и разносторонность интересов, состояний, характеров» и т.д.?
3. Можете вы согласиться с тем, что в этологии «отсутствует изначально поэтическое состояние мира», а роман с этологическим типом художественного содержания «предполагает уже упорядоченную действительность»? Аргументируйте свой ответ, обратившись к «Обломову» или «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова.
4. Верно ли, что наиболее подходящий, «обычный» конфликт романа этологического типа художественного содержания — «это конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений»? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным произведениям русской и зарубежной литературы.

Ж-13. Г.Н. Пospelов для обозначения произведений нраво-описательного характера предлагает «удобный термин — «*этологические*» (греч. *etos* — нрав и *logos* — слово, рассказ, т.е. изображение нравов)...

«Этологическая» литература заключает в себе, следовательно, осмысление гражданско-нравственного уклада социальной жизни, *состояния* общества и отдельных его слоев и выражает идейно-эмоциональное отношение к этому состоянию, часто углубляющееся до пафоса. Но как совершенно различно может быть состояние общества, так глубоко различным может быть и пафос произведений, порожденных осмыслением этого состояния».

1. В каких произведениях русской и зарубежной литературы вы встречали «осмысление гражданско-нравственного уклада социальной жизни, состояния общества и отдельных его слоев»?
2. Как вы думаете, в чем и как может выражаться пафос в произведениях этологического типа художественного содержания? Приведите конкретные примеры «различного пафоса» этологических произведений.

Ж-14. «Чехов весь в бытовании, в быту и среди быта... Он отстраняется на мелочах, частностях, случайностях, не задевая общественно-политической жизни, вызывающих конфуз, смущение, но не борьбу, разрыв. Но эти поверхностные, мгновенные, случайные, бесследные эпизоды он разрабатывает с детальным и тщательным вниманием к местному колориту, лексике, строю мыслей, психике и обстановке» (И.И. Иоффе, 1933).

1. Можете вы согласиться с тем, что «Чехов весь в бытовании, в быту и среди быта»? Обоснуйте свой ответ.
2. Насколько, по вашему мнению, соответствует этологическому типу художественного содержания внимание к мелочам, частностям, случайностям, «к местному колориту, лексике, строю мыслей, психике и обстановке»? А произведения других типов художественного содержания (к примеру, героического) не отличаются вниманием к тем же сторонам окружающей реальности? Какую роль внимание к мелочам, частностям, случайностям и т.д. играет в произведениях с этологическим типом художественного содержания?

Ж-15. «Перед нами совсем иной мир по сравнению с миром «Илиады». И задачи поэмы другие — не прославление героев и руководящих их национально-исторической борьбой богов, но разоблачение дурных социальных нравов в своем обществе и в своем времени, стремление осознать и обосновать моралистически добрые нравы. И хотя поэма написана в форме увещевания, обращенного поэтом к своему брату Персу, который вел с ним тяжбу о наследстве, ни тот, ни другой не выступают «ведущими характерами» в сюжете произведения, их тяжба — только повод для изображения социальных нравов среды и эпохи. Иначе говоря, «Труды и дни» — не национально-историческая и не романтическая поэма, а поэма нравоописательная» (Г.Н. Поспелов о поэме Гесиода «Труды и дни»).

1. Можете вы согласиться с тем, что в поэме Гесиода «Труды и дни» «совсем иной мир по сравнению с миром «Илиады»? Если да, то в чем вы отметили основные различия?
2. Верно ли, что задачи поэмы Гесиода «Труды и дни» другие, нежели «Илиады» Гомера? Если да, то каким образом эта разность задач проявилась в манере повествования, в обрисовке явлений и характеров?
3. Как вы понимаете определение «ведущий характер»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что в поэме Гомера присутствуют такие «ведущие характеры»? Если да, то что отличает их в первую очередь? Вы согласны с тем, что в поэме Гесиода «Труды и дни» «ведущие характеры» отсутствуют? Аргументируйте свое мнение.

Ж-16. «... Произведения «этологические» по своему жанровому содержанию интересуются изображаемыми социальными характерами прежде всего со стороны их постоянно повторяющихся нравственных свойств — отрицательных или положительных или тех и других в их противоречивом единстве. Если все эти произведения изображают какие-либо происшествия в жизни своих персонажей, какие-то однажды возникшие отношения между ними, то по преимуществу для того, чтобы выявить таким путем в характерах персонажей эти постоянно существующие нравственные (или безнравственные) свойства. Поэтому события, изображаемые в «этологических» произведениях, имеют обычно вспомогательный характер. И хотя те или иные персонажи могут быть на вид главными, могут занимать большое место на авансцене произведения, все же они не являются в сюжете таких произведений ведущими персонажами, и события, составляющие такой сюжет, не заключают в себе эволюцию этих характеров» (Г.Н. Пospelов).

1. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что произведения этологического типа художественного содержания «интересуются изображаемыми социальными характерами прежде всего со стороны их постоянно повторяющихся нравственных свойств»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, проиллюстрируйте данное утверждение конкретными примерами.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение Г.Н. Пospelова о том, что события в этологических произведениях «имеют обычно вспомогательный характер»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что в этологических произведениях персонажи могут быть только «на вид главными», но при этом не являются «ведущими персонажами» и «не заключают в себе эволюцию этих характеров»? Можно ли согласиться со справедливостью такого утверждения? Если да, приведите конкретные примеры таких произведений и таких персонажей.

Ж-17. «В этологическом типе художественного содержания индивид выступает как конкретное выражение существенных особенностей жизни своей среды, как ее индивидуальный представитель, ее средний индивид, в конечном счете полностью лишенный своей личной самооценности. Художественное создание такого типа персонажа впечатляюще прослеживается в рассказе Чехова «Ионыч». Здесь все сводится к тому, как жизненная среда, в которой находится герой рассказа, поглощает его и превра-

щает в непосредственное выражение своей узкосоциальной сущности. И чаще всего такие узкосоциальные характеры предстают в художественных произведениях как уже готовые, вполне сложившиеся типы, например, мелкопоместные помещики в «Мертвых душах» Гоголя, чиновники в его «Ревизоре», градоначальники в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина» (И.Ф. Волков).

1. Как отразились в героях, которых исследователь приводит в качестве примеров воплощения этологического типа художественного содержания, «существенные особенности жизни своей среды»?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что в произведениях этологического типа художественного содержания индивид выступает как «полностью лишенный своей личной самооценности»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что такой «личной самооценности» лишены упоминаемые И.Ф. Волковым герои произведений А.П. Чехова, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина? Обоснуйте свое мнение.

Ж-18. «Систематическое противопоставление Чернышевским обычного старого и нового позволяет выделить в названных произведениях¹ нравоописательное (этологическое) жанровое содержание. Нравописание было органичным для Чернышевского, страстного пропагандиста новых революционных понятий», размышлявшего над тем, «как много сходства... развивается между двумя людьми внутреннее сходство направления»² (Л.В. Чернец).

1. Можете вы согласиться с тем, что в романе «Что делать?» Чернышевский противопоставляет обычное старое и новое? Если да, то в чем прежде всего такое противопоставление выражается? Как вы понимаете мысль ученого о том, что именно в таком противопоставлении проявляется нравоописательное (этологическое) содержание? Проиллюстрируйте свое понимание.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, связывать тип художественного содержания (в данном случае этологический) с жанровой природой художественного текста? Аргументируйте свой ответ.

Ж-19. «...При установлении связей нравоописательного жанрового содержания и стиля неизбежен избирательный подход

¹ Произведения, написанные в Петропавловской крепости («Что делать?», «Алферьев», «Повести в повести», «Мелкие рассказы»).

² Из дневника Н.Г. Чернышевского.

к стилю. Многие его признаки, не связанные непосредственно с нравописанием, не должны быть предметом исследования» (Л.В. Чернец).

1. Насколько справедливо, по вашему мнению, связывать тип художественного содержания с жанровыми признаками художественного произведения? Обоснуйте свой ответ.
2. Расскажите, что представляют собой признаки стиля, «не связанные непосредственно с нравописанием», и наоборот. Можете вы согласиться со справедливостью мысли литературоведа об избирательном характере анализа стиля художественного произведения в связи с типом художественного содержания? Обоснуйте свой ответ.

Интеллектуальность как тип художественного содержания

Ж-20. И.Ф. Волков считает, что «первоисточником» интеллектуальности как типа художественного содержания «является одна из сторон внутренней жизни людей, а именно: интеллект, разум, который художественно осваивается как существенная, во многих случаях как высшая, основная ценность человеческого бытия, как наиболее действенное средство избавления людей от пороков общественной жизни и как наиболее верное средство утверждения гармонических отношений между людьми».

1. Какие из известных вам произведений художественной литературы «художественно осваивают» интеллект, разум в качестве высшей, основной ценности человеческого бытия?
2. Как в произведениях интеллектуального типа художественного содержания понимается человек, его возможности и обязанности? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Ж-21. «В качестве одного из основных типов художественного содержания интеллектуализм утвердился в литературе классицизма и Просвещения. Например, в «Горации» Корнеля суть характера главного героя целиком заключена в осознании долга перед своим государем, во имя чего он идет на бой, подавляя в себе все прочие обязанности и чувства — и собственноличные, и кровно-родственные, и чувство ответственности перед мнением народа («Все чувства прочие да сгинут в тот же миг»). В «Монахиня» Дидро, очень характерном произведении европейского Просвещения XVIII века, героиня романа во всем руководствуется осознанием своей естественной добродетели как высшей ценности своей жизни и жизни человечества в целом. Благодаря этому она являет пример бескорыстия в среде алчных родствен-

ников, неприступности — в условиях полной извращенности, героической стойкости — во время пыток, неколебимости в своей воле к свободе» (И.Ф. Волков).

1. Можете вы согласиться с тем, что в «Горации» Корнеля представлен интеллектуальный тип художественного содержания? Нельзя ли в данном случае, на ваш взгляд, говорить о героическом типе художественного содержания? Обоснуйте свой ответ.
2. Справедливо ли, по вашему мнению, определять «Монахиню» Дидро в качестве примера интеллектуального типа художественного содержания? Насколько убедительными представляются вам при этом доводы И.Ф. Волкова?
3. Для каких известных вам произведений классицизма или Просвещения характерен интеллектуализм содержания?

Ж-22. «Преимущественно интеллектуальный тип художественного содержания составляет пафос романа Чернышевского «Что делать?» Сущность характеров новых людей составляет осознанное поведение в духе идей разумного эгоизма, в которых для них заключен высший смысл общественного бытия. Все здесь держится на сознании, на уверенности в правоте этих идей и стремлении практически утвердить их своей жизнедеятельностью» (И.Ф. Волков).

1. Можете вы согласиться тем, что «сущность характеров новых людей» в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» «составляет осознанное поведение в духе идей разумного эгоизма»? Если да, то как конкретно это проявляется? Аргументируйте свой ответ примерами.
2. Верно ли, что в романе все «держится на сознании», «на уверенности в правоте» собственных идей? Если да, проиллюстрируйте правомерность такого утверждения конкретными примерами.
3. Есть ли в литературе, современной Н.Г. Чернышевскому, еще произведения с ярко выраженным интеллектуальным типом художественного содержания? Если вы знаете такие, расскажите, чем и как этот интеллектуализм проявляется?

Ж-23. «...XX век выработал типы небывало сознательного, рефлексивного, интеллектуалистического отношения к мифу (отчасти в противовес экзальтации эпигонов позднего романтизма): так, Т. Манн в период работы над тетралогией «Иосиф и его братья» основательно изучает фрейдистско-юнгианскую теорию мифологии...; Т. Элиот находит нужным комментировать ветхозаветные мифологемы в собственном творчестве; в русской поэзии О. Мандельштам с редкой чуткостью к историко-куль-

турной феноменологии оперирует с первоэлементами античного мифологического сознания («Прими на память из моих ладоней», «Сестры — тяжесть и нежность», «На каменных отрогах Пиерии»)» (С.С. Аверинцев).

1. Как сделанное исследователем замечание характеризует интеллектуализм литературы XX века в качестве типа художественного содержания?
2. Проследите, как в конкретных (упоминаемых С.С. Аверинцевым) текстах проявляется интеллектуальное начало. К примеру, сделайте выводы о том, что характерно для персонажей и лирического героя.

Сентиментальность

Ж-24. «Сентиментальность легко отождествляется с сентиментализмом как литературным направлением, или, точнее, направлениями, возникшими в западноевропейских литературах в середине и во второй половине XVIII в., а в русской — в самом его конце. Именно в литературах сентиментализма был создан и назван впервые пафос сентиментальности. Но из этого не следует, что такой пафос никогда не возникал в литературных произведениях до возникновения сентиментализма или что он не мог в них существовать и после того, как направление сентиментализма уже ушло в историческое прошлое.

Сентиментализм надо отличать, с другой стороны, от простой чувствительности. Чувствительность может возникать у человека от раздражительности и слабости его нервов; она может проявляться у него в моменты какого-либо торжества или похвалы ему с чьей-то стороны, в минуту восторженности, вызванной гражданскими или личными обстоятельствами, и при каких-то тяжелых и печальных событиях и т. д. Сентиментальность — состояние более сложное, вызванное, в основном, *идейным* осмыслением определенной противоречивости в социальных характерах людей. Чувствительность — явление лично-психологическое, сентиментальность имеет обобщающе-познавательное значение» (Г.Н. Пospelов).

1. Кратко охарактеризуйте сентиментализм как тип культурного сознания (в определении Г.Н. Пospelова — литературного направления). Известны ли вам произведения, написанные «до возникновения сентиментализма» и после того, как он ушел «в историческое прошлое», в которых присутствует сентиментальное как тип художественного содержания? Если да, расскажите, в чем данное содержание проявляется.

2. Как вы поняли, чем отличается сентиментальное в литературе «от простой чувствительности»? Приведите примеры того и другого.
3. Как вы думаете, в чем заключается «обобщающе-познавательное значение» сентиментальности?

Ж-25. «Поэт, сказал я, либо сам — природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе — сентиментальным.

Дух поэзии бессмертен и неистребим в человеке и может исчезнуть лишь вместе с ним и с самими основами человечности. Если свобода фантазии и рассудка увлекает человека от простоты, правды и необходимости природы, то ведущая к ней тропа остается ему всегда доступной, а мощная и неутолимая жажда непрестанно влечет его обратно; и именно художественная способность состоит с этим влечением в теснейшем родстве. Она, таким образом, не утрачивается вместе с простотой, но лишь начинает действовать в новом направлении» (Ф. Шиллер).

1. Прокомментируйте то, как Ф. Шиллер понимает сущность и своеобразие сентиментального поэта. Как вы поняли его мысль о «свободе фантазии и рассудка», которая может увлекать человека «от простоты, правды и необходимости природы»?
2. Носит ли творчество самого Шиллера сентиментальный характер? Если да, то на основании чего вы пришли к такому выводу? Для кого из его современников или поэтов более позднего времени характерна сентиментальность как тип художественного содержания?

Ж-26. «Он размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы, и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении. Предмет становится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями — с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью, — и возбуждаемое им смешанное чувство всегда указывает само на двойственность своего источника» (Ф. Шиллер).

1. Расскажите, как вы поняли, что отличает сентиментального поэта. Как вы понимаете, к примеру, мысль, согласно которой в сентиментальной поэзии «предмет становится... в связь с идеей», на чем и «покоится сила поэзии»? Проиллюстрируйте свое понимание этой мысли конкретными примерами.

2. Может ли, на ваш взгляд, служить отличительным признаком сентиментального поэта то, что он имеет дело «с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как с бесконечностью»? Разве все другие поэты не имеют дело с тем же самым? Поразмышляйте на эту тему.

Ж-27. «Шиллер был неправ, полагая, что те свойства человеческой жизни, которые могут вызвать у людей сентиментальные настроения, должны были уже всецело уйти в историческое прошлое и в цивилизованном обществе могли осуществляться только в художественной идее. Но, придавая мыслям Шиллера расширительное значение, можно сказать, что сентиментальность возникла тогда, когда наивная и безыскусственная, обладающая нравственной цельностью и чистотой жизнь общества в целом или отдельных его слоев уже уходила в прошлое или же была оттеснена на периферию социальных отношений и находилась в пренебрежении» (Г.Н. Пospelов).

1. Как вы думаете, какие «свойства человеческой жизни... могут вызвать у людей сентиментальные настроения»? Можете вы согласиться с мыслью Г.Н. Пospelова о том, что «сентиментальные настроения» могут осуществляться не только на ранних стадиях развития, но и в цивилизованном обществе? Если да, то в каких произведениях литературы XIX и XX веков вы встречали сентиментальность как тип культурного сознания?
2. Как вы поняли, когда, по Г.Н. Пospelову (и Ф. Шиллеру), возникла сентиментальность? Какие литературные произведения, на ваш взгляд, могут свидетельствовать о ее возникновении? Могли бы вы, к примеру, согласиться с тем, что сентиментальность как тип художественного содержания присутствует в романе Лонга «Дафнис и Хлоя»? Аргументируйте свой ответ.

Ж-28. «Эпоха расцвета и культивирования сентиментальных и сентиментально-романтических переживаний в европейских литературах скоро прошла. Но условия, необходимые для возникновения этой разновидности пафоса, продолжали существовать, и сентиментальность нередко со всей силой проявлялась даже в произведениях реалистических направлений. Примером может служить повесть Достоевского «Бедные люди»...» (Г.Н. Пospelов).

1. В каких произведениях европейских литератур сентиментальные настроения отразились, по вашим наблюдениям, наиболее ярко?
2. Как вы думаете, что представляют собой условия, «необходимые для возникновения этой разновидности пафоса»?

3. Можете вы согласиться с тем, что повесть Ф.М. Достоевского «Бедные люди» может служить примером сентиментального типа художественного содержания в реалистическом произведении? Аргументируйте свой ответ обращением к тексту.

Ж-29. «Этот тип художественного содержания возникает как результат творческого освоения в искусстве другой, по сравнению с интеллектом, существенной стороны внутренней жизни человека — его чувства, жизни его сердца, сердечных отношений между людьми, которые художественно осваиваются как значительная духовная ценность, а в сентиментализме как литературном направлении и вообще как высшая ценность человеческого бытия, как наиболее верное средство избавления от порочных сторон жизни и достижения желаемой гармонии в отношениях человека к человеку» (И.Ф. Волков).

1. Как вы поняли, в чем заключается принципиальная разница между сентиментальностью как типом художественного содержания и сентиментализмом как типом культурного сознания (у И.Ф. Волкова — литературного направления)?

2. Приведите примеры наиболее показательных, на ваш взгляд, произведений, в которых на первом месте оказывается задача изображения «внутренней жизни человека — его чувства, жизни его сердца, сердечных отношений между людьми».

Ж-30. «В... примерах из раннего творчества Гете и Шиллера¹ сентиментальность составляет преимущественное содержание произведения, определяющее и художественную концепцию сущности жизни, и пафос, и особенности жанрового содержания этих произведений. Но как составная часть художественного содержания сентиментальность нередко присутствует и в произведениях за рамками сентиментализма как литературного направления — и в романтизме, например, в творчестве Жорж Занд, Гюго, и в реализме XIX — XX веков, например, в творчестве Диккенса, Достоевского, Л. Толстого, Шолохова» (И.Ф. Волков).

1. Как в названных произведениях Гете и Шиллера проявляется то, что сентиментальность составляет их «преимущественное содержание»? Можете вы согласиться с тем, что сентиментальность в «Страданиях юного Вертера» и в «Коварстве и любви» определяет не только «и художественную концепцию сущности жизни, и пафос» но даже и «особенности жанрового содержания этих произведений»? Аргументируйте свой ответ, выбрав для анализа одно из этих произведений.

¹ Роман И.В. Гете «Страдания юного Вертера» и трагедия Ф. Шиллера «Коварство и любовь».

2. В каких произведениях Ж. Занд и В. Гюго, по вашим наблюдениям, присутствует сентиментальность как тип художественного содержания? Можете вы согласиться с тем, что сентиментальное содержание характерно для произведений Диккенса, Достоевского, Л. Толстого и даже М. Шолохова? Если да, то в каких произведениях вы отметили такое содержание и как оно выражено?

Самоценно-личностный тип художественного содержания (романтика)

Ж-31. «Романтика, тип идейно-эмоционального (оценочного) отношения к жизни, в основе которого лежит глубоко личностное, напряженно-страстное стремление к возвышенному идеалу, неудовлетворенность сущим, невозможность довольствоваться повседневностью, прозаическим существованием, жажда иной, лучшей жизни. В этом смысле говорят о романтических сторонах самой действительности: о Романтике подвига и борьбы, вдохновенного труда и творческих открытий, о романтических картинах природы, романтической любви» (А.М. Гуревич).

1. Расскажите, как вы поняли, в чем заключается романтика как тип идейно-эмоционального отношения к жизни. Как вы думаете, в чем принципиальное отличие романтики от сентиментальности?
2. В произведениях каких авторов, на ваш взгляд, наиболее последовательно отразилась романтика как тип художественного содержания?

Ж-32. «В произведениях художественной литературы (как и других видов искусства) Романтика получает двойное воплощение. Она может выступать как грань авторской позиции, как определенная сторона авторского понимания и оценки изображаемого (в этом смысле сейчас все чаще употребляют термин «пафос»). Романтика может стать и непосредственно предметом изображения, сказаться в создании характера романтического героя, в раскрытии или самораскрытии его внутреннего мира» (А.М. Гуревич).

1. Как вы поняли мысль ученого о «двойном воплощении» романтики как типа художественного содержания?
2. Раскройте более подробно оба типа воплощения романтики в произведениях литературы. Подберите литературные тексты, в которых воплощены тот и другой типы воплощения романтики как типа художественного содержания. Есть ли среди них такие произведения, в которых совмещены оба типа? Если да, расскажите, как это совмещение происходит.

Ж-33. «Термин «романтика» очень подходит для обозначения романтического пафоса переживаний и пафоса выражающего их творчества. Наше современное литературоведение и критика уже усвоили этот термин в таком его значении. С этой точки зрения можно сказать, что романтизм как совокупность соответствующих литературных направлений есть нечто, *исторически конкретное* и неповторимое, а романтика как пафос переживаний, выражаемых в художественном творчестве, — это явление более общее, исторически повторяющееся, *типологическое* (Г.Н. Поспелов).

1. Расскажите, как вы понимаете сущность определения «романтический пафос переживаний». Приведите примеры того, как этот пафос отражается в конкретных литературных произведениях.
2. Как вы понимаете, в чем заключается принципиальная разница между романтизмом как «исторически конкретным» и романтикой как явлению более общего характера, исторически повторяющегося, типологического? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами того и другого.

Ж-34. «Романтика, как и сентиментальность, сравнительно позднее явление в историческом развитии общественного сознания. Романтические миросозерцания складывались на той же почве эмоциональной рефлексии, которая возникала в процессе нравственного и идейного самоопределения личности в авторитарном феодальном обществе при возникновении в нем прогрессивных буржуазных отношений. Но если сентиментальная рефлексия возбуждалась осознанием противоречия между нравственным достоинством личности и ее общественной униженностью, то для возникновения рефлексии романтической этого было недостаточно. Романтика требовала обращения личности, овладевшей эмоциональной рефлексией, к возвышенным, сверхличным идеалам.

Такова была, например, по своему пафосу любовная лирика Данте и Петрарки, в которой образ возлюбленной воплощал для поэтов их возвышенные религиозно-нравственные идеалы» (Г.Н. Поспелов).

1. Дайте свое понимание определения «эмоциональная рефлексия». Как вы поняли, в чем близки сентиментальность и романтика как типы художественного содержания и в чем заключается принципиальное различие между ними? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Можете вы согласиться с тем, что любовная лирика Данте и Петрарки является примером воплощения романтического

типа художественного содержания? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам. Для кого еще из современников упомянутых поэтов характерен романтический тип художественного содержания?

Ж-35. «Романтизм — принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства, и поэзии — в жизни... В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма; чувство есть проявление или действие романтизма, и поэтому всякий человек — романтик» (В.Г. Белинский).

1. Как вы поняли, в чем, по В.Г. Белинскому, заключается источник романтизма? Какие произведения, современные критику, а также более ранних периодов развития литературы могли послужить основанием для такого утверждения? Как в этих произведениях отразился «внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»?
2. Как вы понимаете мысль В.Г. Белинского о том, что «всякий человек — романтик»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, то не получается ли, что и «всякий» художник (писатель, например) тоже — романтик? Поразмышляйте на эту тему.

Ж-36. «Каждый человек в молодости своей пережил эпоху «гениальности», восторженной самонадеянности, дружеских сходов и кружков. Сбросив иго преданий, схоластики и вообще всякого авторитета, всего, что приходит к нему извне, он ждет спасения от самого себя... Он становится центром окружающего мира: он (сам не осознавая своего добродушного эгоизма) не предается ничему; он все заставляет себе предаваться, он живет сердцем, но одиноким, своим, не чужим сердцем, даже в любви, о которой он так много мечтает: он романтик — романтизм есть не что иное, как апофеоза личности. Он готов толковать об обществе, об общественных вопросах, о науке; но общество, так же как и наука, существуют для него — не он для них» (И.С. Тургенев).

1. Прокомментируйте характеристику, которую дает И.С. Тургенев романтическому восприятию себя и окружающего мира в молодости. Не получается ли, что такое восприятие присуще человеку только в молодости? Обоснуйте свое мнение.
2. Каким образом, по вашим наблюдениям, представления человека о самоценности его личности, даже абсолютизации

этой самооценности проявляются, сказываются в художественном освоении им жизни? Приведите наиболее выразительные, на ваш взгляд, примеры.

Ж-37. «...Самоценно-личностный тип художественного содержания представляет собой художественно освоенную в качестве значительной, существенной или даже высочайшей ценности жизни личную самооценку человека, в единстве его внутреннего мира и внешнего самовыражения, его чувств, мыслей, стремлений и свершений. В таком значении этот тип художественного содержания можно терминологически обозначить романтикой, если не отождествлять романтику с романтизмом, в котором романтика составляет существенную часть, но не равнозначна этому художественному образованию в целом, и если освободить термин «романтика» от многих других значений, в которых им пользуются в литературоведении» (*И.Ф. Волков*).

1. Прокомментируйте определение, которое дает самоценно-личностному типу художественного содержания И.Ф. Волков. Приведите примеры конкретных произведений, в которых художественно осваивается «в качестве значительной, существенной или даже высочайшей ценности жизни» личная самооценка человека.
2. Как вы считаете, какие признаки романтического типа художественного содержания не дают «отождествлять романтику с романтизмом» как типом культурного сознания? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Романическое как тип художественного содержания

Ж-38. «Для того, чтобы в литературе проявилось новое, романтическое жанровое содержание, необходимо было бы, чтобы у людей, приобщенных к художественному творчеству, пробудились новые идейные интересы – интересы к «личностному» началу и в себе самом, и в окружающем их обществе» (*Г.Н. Поспелов*).

1. В чем, по Г.Н. Поспелову, заключаются истоки романтического типа художественного содержания?
2. Для каких из известных вам произведений русской и мировой литературы характерен романтический тип художественного содержания? Каковы специфические особенности, приемы его воплощения?

Ж-39. Л.В. Чернец считает, что в целом ряде произведений Н.Г. Чернышевского («Что делать?», «Алферьев», «Повесть в повести») «нравоописательная антитеза «старого» и «нового» соче-

тается с романическим жанровым содержанием. Романическое связано здесь с идеей развития человека — развития, ведущего не от старого к новому типу личности, но дальнейшего развития нового человека, устремленного в светлое и прекрасное будущее. Это присутствующая в трех произведениях проблема гармоничного брака, способствующего наиболее полному развитию всех задатков личности, это и проблема становления характера «особенного» человека (Рахметов, Сырнева). Разработка данной проблематики требовала более глубокого, по сравнению с нравоописательным, уровня индивидуализации характеров. Здесь важно уже не сходство, а разнообразие новых людей (различие темпераментов, вкусов, привычек и т.п., «безжалостность до себя» «особенных» людей и счастье людей «обыкновенных»). Своеобразие этих произведений заключается в том, что в романических и нравоописательных проблемных конфликтах заняты часто одни и те же герои. Отсюда два уровня индивидуализации их характеров — как «европейцев» среди «китайцев» и среди «европейцев».

1. Можете вы согласиться с тем, что в романе «Что делать?» присутствует «нравоописательная антитеза «старого» и «нового»? Если да, то как эта антитеза выражена?
2. Что вы понимаете под «романическим жанровым содержанием»? Можете вы согласиться с тем, что таковое в романе Н. Г. Чернышевского присутствует? Аргументируйте свое мнение.
3. Как вы понимаете мысль исследовательницы о том, что «романическое» в произведении Чернышевского связано «с идеей развития человека — развития, ведущего не от старого к новому типу личности, но дальнейшего развития нового человека, устремленного в светлое и прекрасное будущее»?
4. Можете вы согласиться с тем, что роман «Что делать?» представляет собой сочетание «романических и нравоописательных» проблем и конфликтов, в разрешении которых «заняты часто одни и те же герои»? Если да, расскажите о том, какие конфликты вы относите к «романическим», а какие к «нравоописательным», а также о том, какие герои участвуют в разрешении тех и других.

Ж-40. «...Жанры как жанры, то есть как некие твердые формы для отливки художественного опыта... По сравнению с ними роман представляет существом иной породы. Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые жанры разлагаются... Роман — единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности» (М.М. Бахтин).

1. Как вы понимаете мысль М.М. Бахтина о том, что роман «плохо уживается с другими жанрами»? В чем, на ваш взгляд, проявляется такая «неуживчивость»?
2. Можете вы согласиться с тем, что на основании утверждений о своеобразии романа как жанра, а также о его способности «глубоко, существенно, чутко и быстро» отражать изменяющиеся явления действительности правомерно говорить о романическом как типе художественного содержания? Если да, дайте характеристику этому типу содержания.

Ж-41. «Художественная литература самым непосредственным образом общается с действительностью через личность творца и окружающие ее человеческие индивидуальности, поэтому романтический тип художественного содержания, ядром которого является личность и которое предполагает художественное освоение разнообразных связей личности со всем остальным миром, действительно является самым подвижным, разнообразным, неожиданно своеобразным, «незавершенным» по своему конкретному проявлению в литературе разных родов и жанров» (И.Ф. Волков).

1. Как вы поняли, что, по И.Ф. Волкову, представляет собой романтический тип художественного содержания?
2. Можно ли, на ваш взгляд, считать отличительными признаками этого типа художественного содержания то, что ядром его «является личность» и то, что он «предполагает художественное освоение разнообразных связей личности со всем остальным миром»? Если да, то чем тогда он отличается от сентиментальности или романтического типа?

Трагизм

Ж-42. «Меня увлекали театральные зрелища, полные картин моих бедствий и горячего вещества, разжигавшего мое пламя. Но почему же человек хочет так испытывать скорбь, видя печальное и трагическое, хотя сам не желал бы терпеть то же самое? И все-таки хочет зритель терпеть скорбь при виде этого и сама скорбь его есть наслаждение. Не жалкое ли это сумасбродство? Ведь всего более трогается чужими аффектами тот, кто сам не чужд подобным же аффектам. Разница в том, что когда он испытывает их сам, они называются страданием, а сочувствие к чужим называется состраданием. Но какое же может быть сострадание по отношению к вещам вымышленным? Зрителя здесь не призывают на помощь, а только приглашают к сочувствию, и для актера тем ценнее, чем более горюет зритель. И если человеческие бедствия, давно минувшие или вымышленные, изобра-

жаются так, что зритель не чувствует горести, то он уходит скупающий и недовольный; если же он испытывает горесть, то остается, следя со вниманием, и, радуясь, проливает слезы» (*Августин Блаженный*).

1. Какие «театральные зрелища» могли быть доступны Августину Блаженному? Как, за счет чего в этих произведениях создается трагический тип художественного содержания?
2. Прокомментируйте мысль философа о том, почему «человек хочет так испытывать скорбь, видя печальное и трагическое», запечатленное в произведении искусства. Не устарело ли такое понимание восприятия трагического для нашего времени? Аргументируйте свой ответ.

Ж-43. «...Герои действуют так потому, что таковы они и есть. Каждый убежден в своей правоте, верит, что достигнет своей цели, а если не достигнет — то сам будет виноват, что проиграл игру, каждый готов идти на эшафот, не сознавая предрешенности своей гибели. Трагическая коллизия и трагическая развязка возникают как результат столкновения полярных сил, представленных цельными и решительными характерами героев» (*В.С. Кеменов о трагедиях Шекспира*).

1. Можете вы согласиться с такой характеристикой героев трагедий Шекспира? Если да, в каких произведениях драматурга можно наиболее последовательно наблюдать отмеченное искусствоведом поведение героев?
2. В чем, если судить по трагедиям Шекспира, заключается источник трагического конфликта и каковы возможные пути его разрешения?

Ж-44. «В трагедиях Шекспира люди чаще всего гибнут потому, что они нарушили устоявшийся порядок мира, нарушили взаимосвязь и соподчиненность всех степеней: от кровных связей внутри семьи и рода до патриархальных связей феодала с его крепостными и, наконец, до многообразных отношений вассалов с их сюзереном — королем. Все эти связи, имеющие, по определению Маркса, «элемент *одушевленности*», играют важную роль в жизни феодального общества. Разложение этих связей и обозначил Шекспир знаменитой фразой Гамлета:

Век вывихнут, — о проклятое зло,
Что я рожден его вправить!»

(*В.С. Кеменов*)

1. В каких пьесах и как показывает Шекспир нарушение устоявшегося порядка мира, взаимосвязи и соподчиненности всех

степеней? Характерна ли отмеченная ученым особенность для поведения Гамлета? Если да, то в чем вы увидели ее проявление в этой трагедии драматурга?

2. Какой представляется причина трагического конфликта в трагедиях Шекспира В.С. Кеменову? Можете вы согласиться с таким пониманием сущности трагического? Почему?

Ж-45. «Печаль, порождаемая сознанием морального несовершенства, целесообразна, потому что соответствует чувству удовлетворения, сопровождающему сознание моральной правоты» (Ф. Шиллер. «О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами»).

1. В каких произведениях вы встречали «печаль, порождаемую сознанием морального несовершенства»? Могут ли в данном случае служить примерами произведения самого Ф. Шиллера или кого-либо из его современников? Если да, приведите наиболее выразительные, на ваш взгляд, примеры.
2. Как вы считаете, это обязательно, чтобы изображение трагического в литературном произведении вызывало «чувство удовлетворения»? Если да, то с какой природой трагического это связано? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Ж-46. «Тягостная борьба противоположных влечений или обязанностей, являющаяся для того, кто ее переносит, источником мучений, доставляет нам удовольствие, когда мы остаемся ее зрителями; с неизменно возрастающим наслаждением следим мы за развитием страсти вплоть до бездны, в которую она увлекает свою злосчастную жертву» (Ф. Шиллер. «О трагическом искусстве»).

1. Приведите примеры «тягостной борьбы противоположных влечений или обязанностей» в известных вам произведениях трагического типа содержания. Как в этих произведениях показано, что эта борьба является «для того, кто ее переносит, источником мучений»?
2. Можете вы согласиться с тем, что борьба, являющаяся источником мучений для героев произведения, обязательно доставляет удовольствие тому, кто следит за ней в качестве читателя или зрителя? Верно ли, что даже бездна, в которую страсть «увлекает свою злосчастную жертву», доставляет нам «неизменно возрастающее наслаждение»? Если да, то по какой причине это происходит? Проиллюстрируйте свое мнение конкретными примерами.

Ж-47. «...Наша моральная природа есть источник наслаждения, доставляемого нам изображением мучительных аффектов...

...Во всяком трагическом волнении имеется представление некоторой целесообразности, которое тем самым, что волнение должно доставить усладу, всегда ведет к представлению о некоторой высшей целесообразности» (Ф. Шиллер).

1. Как вы понимаете мысль о том, что «наша моральная природа» — это источник наслаждения, доставляемого изображением трагического? Можете вы с этим согласиться? Почему?
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что «всякое трагическое волнение» включает в себя представление о некоей целесообразности, которое и «должно доставить усладу»? Если да, проиллюстрируйте, как возникает это «представление некоторой целесообразности» в известных вам произведениях трагического типа художественного содержания.

Ж-48. «...Для того, чтобы сообщить нашим представлениям о страдании ту силу, которой требует высокое напряжение волнения, необходимы непосредственное присутствие и живое воплощение» (Ф. Шиллер).

1. Как вы понимаете мысль о том, что для сообщения «нашим представлениям о страдании» (т.е. о трагическом) определенной силы, высокого напряжения волнения «необходимы непосредственное присутствие и живое воплощение»? Можете вы согласиться таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
2. Если согласиться с мнением Ф. Шиллера о необходимости непосредственного живого присутствия и живого воплощения для сообщения представления о трагическом, то как быть с воплощением трагического содержания в тех произведениях, которые не предполагают ни непосредственного присутствия, ни живого воплощения? Не получается ли тогда, что эпический и лирический роды литературы не имеют достаточных средств для воплощения трагического типа художественного содержания? Поразмышляйте на эту тему.

Ж-49. «Первый закон трагического искусства — изображение страдающей природы. Второй — изображение нравственного сопротивления страданию» (Ф. Шиллер).

1. Как вы понимаете сущность определения «страдающая природа»? Приведите примеры изображения «страдающей природы».
2. Как в известных вам произведениях трагического типа художественного содержания изображается «нравственное сопротивление страданию»?
3. Можете вы согласиться с тем, как Ф. Шиллер определяет два закона «трагического искусства»? Аргументируйте свое мнение.

Драматизм

Ж-50. «Драматизм — свойство человеческого духа, пробуждаемое ситуациями, когда заветное или насущное для человека остается неосуществленным или оказывается под угрозой».

«Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой» (В.Е. Хализев).

1. Приведите примеры ситуаций из литературных произведений, «когда заветное или насущное для человека остается неосуществленным или оказывается под угрозой». Какие средства, художественные приемы используются при этом для раскрытия драматизма ситуации?
2. Какие противоречия наиболее характерны для литературного произведения? Существует ли разница в том, какого типа, характера противоречия используют разные роды и жанры литературы? Если да, расскажите о том, в чем эта разница заключается.
3. Какие средства, приемы выработала художественная литература (в разных родах и жанрах) для изображения, передачи взволнованности и тревоги? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Ж-51. «Персонажи, вовлеченные в ход событий, как правило, взволнованы, напряжены, испытывают неудовлетворенность чем-то, желание что-то приобрести, чего-то добиться либо сохранить нечто важное, претерпевают поражения или одерживают победы. Иначе говоря, сюжет не безмятежен, так или иначе причастен к тому, что называют *драматизмом*. Даже в произведениях идиллического «звучания» равновесие в жизни героев нарушается (роман Лонга «Дафнис и Хлоя»)» (В.Е. Хализев).

1. Как вы понимаете мысль о том, что в произведениях с драматическим типом содержания «сюжет не безмятежен»? Приведите примеры таких сюжетов. Каким образом, какими приемами в таких случаях создается ощущение «не безмятежности» сюжета?
2. За счет чего в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» происходит нарушение равновесия в жизни героев? Можете вы назвать такое нарушение драматическим? Почему? Какие «произведения идиллического «звучания» (кроме романа «Дафнис и Хлоя») вы знаете? Есть ли среди них такие, в которых присутствует драматизм как тип художественного содержания? Если да, расскажите, как и чем он выражается.

Ж-52. «...*Драматизм* в качестве модуса художественности (его не следует смешивать с драматургией) исходит из того, что

«ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг имеет значение для настоящей и будущей жизни». Так утверждает герой чеховской повести «Моя жизнь». Однако участие драматической личности в жизнесложении принципиально затруднено противоречием между внутренней свободой ее самоопределений и внешней (событийной) несвободой самопроявлений («Не дай мне Бог сойти с ума...» А.С. Пушкина). Онегин и Татьяна, Печорин, персонажи «Бесприданницы» А.Н. Островского, булгаковские Мастер и Маргарита, лирическая героиня М.И. Цветаевой страдают от неполноты самореализации; противоречие между «жизнью явной» и «личной тайной» свойственно героям рассказа «Дама с собачкой» и многих других произведений А.П. Чехова. Образец драматической ситуации — в стихотворении Пушкина «Воспоминание» (В.И. Тюпа).

1. Можете вы согласиться с тем, как ученый (с помощью слов героя чеховской повести) определяет истоки драматизма? Известны ли вам литературные произведения, в которых драматическое содержание проистекает из того, что «ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг имеет значение для настоящей и будущей жизни»? Если да, расскажите о них подробнее.
2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что в упоминаемых им произведениях «участие драматической личности в жизнесложении принципиально затруднено противоречием между внутренней свободой ее самоопределений и внешней»? Можете вы согласиться с справедливостью такого утверждения? Аргументируйте свой ответ.
3. Как вы думаете, почему ученый считает стихотворение А.С. Пушкина «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») образцом «драматической ситуации»? Насколько такое мнение справедливо? Обоснуйте свое мнение.

Ж-53. «Драматическая дисгармоничность близка к трагической, но между ними есть принципиальная разница: драматическое «я» противостоит в своей самооценности не миропорядку, другому «я». Наивное разграничение драматизма и трагизма по признаку доведенности/недоведенности конфликта до смерти героя не лишено некоторого основания, поскольку трагическое «я» есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же «я» в качестве виртуальной личности бессмертно, неустранимо как «реальная возможность... подавляемая... обстоятельствами»¹, но не устраняемая ими» (В.И. Тюпа).

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. С. 586 (примечание В.И. Тюпы).

1. В чем, на ваш взгляд, заключается близость «драматической дисгармоничности» к трагической?
2. Как вы поняли мысль ученого о том, в чем заключается принципиальная разница между трагическим и драматическим? Приведите примеры того, как в литературном произведении «я» персонажа «в своей самооценности» противостоит миропорядку и «другому «я»»?
3. Можете вы согласиться с тем, что «разграничение драматизма и трагизма по признаку доведенности/недоведенности конфликта до смерти героя не лишено некоторого основания»? Обоснуйте свое мнение. Как вы думаете, почему при этом такое разграничение ученый называет «наивным»?
4. Как вы понимаете мысль ученого об «избыточности» трагической личности для миропорядка и «бессмертии драматического «я»? Можете вы согласиться с таким пониманием? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Ж-54. «Драматический способ существования — одиночество, но в *присутствии* другого «я». Это не безысходное одиночество трагизма и элегизма. Поскольку внутреннее «я» шире любой своей внешней границы, то каждая встреча чревата разлукой (если не внешним, то внутренним отчуждением), а каждая разлука открывает путь к встрече (по крайней мере внутренней, как в стихотворении Пушкина «Что в имени тебе моем?...») (В.И. Тюна).

1. Как вы поняли мысль ученого о «драматическом способе существования»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы думаете, что имеет в виду исследователь, говоря о внутреннем «я», которое «шире любой своей внешней границы»? Покажите на конкретных примерах, как проявляется отмеченная особенность внутреннего «я» героев литературных произведений.
3. Можете вы согласиться с тем, что одиночество драматизма «не безысходно», по сравнению с одиночеством трагизма? Аргументируйте свой ответ сопоставлением произведений с трагическим и драматическим типом художественного содержания. Может ли, на ваш взгляд, служить одним из примеров «драматического способа существования» стихотворение А.С. Пушкина «Что в имени тебе моем?...»? Встречали ли вы в лирике поэта стихотворения с трагическим типом художественного содержания? Если да, расскажите, как конкретно воплощается этот тип.

Ж-55. «Ключевая драматическая ситуация — ситуация диалогической «встречи-разлуки» самобытного «я» с самобытным ты». Драматический хронотоп не знает идиллической замкнутости

«дома» и «дола», это хронотоп порога и пути. Однако в отличие от элегически бесцельного «странничества» драматический путь — это целеустремленный путь самореализации «я» в мире «других», а не пассивной его самоактуализации» (В.И. Тюна).

1. Как вы поняли мысль ученого о «ключевой драматической ситуации»? Можете вы согласиться со справедливостью данного утверждения? Почему? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, утверждение, согласно которому «драматический путь — это целеустремленный путь самореализации «я» в мире «других»? Если вы согласны с этой мыслью, проиллюстрируйте ее справедливость конкретными примерами. Может ли, на ваш взгляд, служить доказательством справедливости мысли ученого о «ключевой драматической ситуации» и «драматическом пути» стихотворение М.И. Цветаевой «Вчера еще в глаза глядел...»?

Комическое как тип художественного содержания

Ж-56. «Все подлинно великое должно включать в себя смеховой элемент» (М.М. Бахтин).

1. Как вы понимаете смысл определения «великое» относительно художественного произведения? Приведите примеры литературных произведений, в которых, на ваш взгляд, есть изображение «великого».
2. Можете вы согласиться с утверждением М.М. Бахтина о «подлинно великом» и «смеховом элементе»? Наблюдали ли вы названное ученым сочетание в тех произведениях, в которых присутствует изображение «великого»? Если да, приведите конкретные примеры.

Ж-57. По мнению Гегеля, в юморе «уничтожается всякая самостоятельность объективного содержания и в себе прочная, данная самой природой вещей связь облика. Изображение является лишь игрой с предметами, смещением материала, блужданием в разные стороны, плаванием без парусов и ветрил; оно выступает в форме субъективных высказываний, взглядов и приемов, из-за которых автор жертвует как собой, так и своими предметами».

1. Что вы понимаете под «самостоятельностью объективного содержания» художественного текста? Можете вы согласиться с тем, что в юмористическом произведении такая самостоятельность уничтожается? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что в юмористическом произведении «изображение является лишь игрой

с предметами, смещением материала» и т.д.? Если вы согласны с мнением Гегеля, проиллюстрируйте то, как в юмористических произведениях можно наблюдать и «игру с предметами», и «смещение материала», и «блуждание в разные стороны».

Ж-58. «Комическое должно ограничиваться тем, что все, что уничтожает себя, есть нечто ничтожное в самом себе, есть ложное и противоречивое явление, например, причуда, своенравие, каприз отдельного человека по сравнению с могучей страстью, или же оно есть мнимо прочное основоположение, мнимо твердая максима» (*Гегель*).

1. Как вы поняли мысль Гегеля о том, чем «должно ограничиваться» комическое? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Чему Гегель противопоставляет комическое? Насколько такое противопоставление, по вашему мнению, справедливо? Обсудите свой мнение.
3. Можно ли в произведениях комического типа художественного содержания, современных Гегелю, встретить «причуду», «своенравие», «каприз отдельного человека»? Если да, приведите примеры. Какие еще проявления комического вы знаете?

Ж-59. «...Комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что, если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его» (*Н.В. Гоголь*).

1. Как вы понимаете мысль Н.В. Гоголя о том, что «комизм кроется везде»? Можете вы с нею согласиться? Почему?
2. Не получается ли, по Гоголю, что комическое содержание не нуждается в каком-то его создании: достаточно художнику заметить то комическое, что другие не замечают в окружающей жизни, и перенести «его в искусство»? Или комическое нуждается в каких-то особых средствах, приемах создания? Аргументируйте свое мнение.

Ж-60. «...Когда безобразное не ужасно, оно пробуждает в нас совершенно другое чувство — насмешку нашего ума над своею нелепостью. Безобразное кажется нам нелепо только тогда, когда становится не на свое место, хочет казаться не безобразным, и только тогда оно возбуждает смех наш своими глупыми притязаниями, своими неудачными попытками. Собственно говоря, безобразно только то, что не на своем месте; иначе предмет будет некрасив, но не только тогда, когда усиливается казаться прекрасным; мы должны замечать это безуспешное

притязание, чтобы найти некрасивое безобразным, иначе некрасивое, оставаясь просто некрасивым, не войдет в область эстетики» (Н.Г. Чернышевский).

1. Изложите кратко свое понимание сущности такой эстетической категории, как «безобразное». В каких случаях в художественном произведении, по вашим наблюдениям, безобразное перестает быть ужасным?
2. Как вы поняли диалектику взаимоотношений, по Н.Г. Чернышевскому, между безобразным и комическим? Можете вы согласиться с таким пониманием природы комического? Аргументируйте свой ответ.

Ж-61. «Злое всегда так страшно, что перестает быть смешным, несмотря на все свое безобразие.

...Область всего безвредно-нелепого — область комического; главный источник нелепого — глупость, слабоумие. Потому глупость — главный предмет наших насмешек, главный источник комического» (Н.Г. Чернышевский).

1. Как вы понимаете мысль Н.Г. Чернышевского о диалектике взаимоотношений безобразного, смешного и злого? Можете вы согласиться с тем, что эта диалектика определена им верно? Аргументируйте свое мнение.
2. Насколько справедливо определяет, на ваш взгляд, Н.Г. Чернышевский то, в чем заключен «главный источник комического»? Дает ли современная ему литература основания для такого утверждения? Справедливо ли это утверждение критика для современной нам литературы? Аргументируйте свое мнение.

Ж-62. «Здесь часто путают *смешное* и собственно *комическое*. Смешон может быть всякий контраст существенного и его проявления, цели и средств, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в самом себе...

Глупости, нелепости, заблуждения сами по себе также далеко не комичны, как бы ни смеялись мы над ними» (Гегель).

1. Можете вы согласиться с тем, что нельзя путать «смешное и собственно комическое»? Если да, то каким образом вы их различаете?
2. Как вы думаете, могут являться источником не только смешного, но и комического (если вы согласны с мнением Гегеля) «контраст существенного и его проявления, цели и средств»? Если да, приведите в пример литературные произведения, в которых источником комического являются отмеченные противоречия?

Ж-63. «...В человеке только развивается стремление быть не тем, чем он может быть, развиваются неуместные, безуспешные

нелепые претензии. Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим, если не бывает страшным или пагубным» (Н.Г. Чернышевский).

1. В чем, по Н.Г. Чернышевскому, заключается источник комического? Не противоречит ли он в данном случае сам себе (см. предыдущее задание)? Справедливо такое понимание источника комического для современной литературы? Обоснуйте свой ответ.
2. Как проявляется, какими средствами в художественном тексте создается «страшное и пагубное»? Как вы считаете, может ли это «страшное и пагубное» выглядеть в литературном произведении комически? Если да, приведите конкретные примеры.

Ж-64. «В комедии нам приятно то, что мы так проницательны, что постигаем, что безобразное — безобразно, смеясь над ним, мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким он должен был быть, чтобы не быть глупцом, — следовательно, я каюсь себе в это время много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства...» (Н.Г. Чернышевский).

1. Можете вы согласиться с тем, что читатель или зритель, который постиг, «что безобразное — безобразно», становится «выше его»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным литературным произведениям.
2. Можете вы согласиться с тем, что «комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства»? Насколько убедительны те доводы, которые приводит Н.Г. Чернышевский в доказательство справедливости своей мысли?
3. На каком источнике, какой природе комического настаивает Н.Г. Чернышевский? Насколько это, по вашему мнению, справедливо?

Ж-65. «В царстве комического получает полный простор произвол случая, неожиданность, невероятность. Это господство иррационального случая имеет то значение, что таким образом дается как бы щелчок разумной стройности мироздания, строгой закономерности событий. На весь законный порядок вещей ложится колеблющийся, насмешливый отблеск» (И. Фолькельт).

1. Можете вы согласиться с тем, что «в царстве комического получает полный простор произвол случая, неожиданность, невероятность»? Если да, то о какой природе, каком характере комического данная особенность свидетельствует?
2. Как и чем представлены в произведениях с комическим типом художественного содержания «разумная стройность и мироздания» и «строгая закономерность событий»? Приведите наиболее выразительные, по вашему мнению, примеры. Как вы

считаете, какова конечная цель того, чтобы в комическом произведении дать щелчок «разумной стройности мироздания...»?

Ж-66. «Шутка не знает другой цели, кроме собственного существования. Поэтический цветок не колет своими шипами, и удар поэтической прозы не чувствителен» (*Жан-Поль Рихтер*).

1. Дайте определение шутке как разновидности комического. Приведите примеры шуток и как отдельно взятого текста, и являющихся частью литературного произведения.
2. Можете вы согласиться с тем, что «шутка не знает другой цели, кроме собственного существования»? Обоснуйте свой ответ.
3. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что «поэтический цветок не колет своими шипами, и удар поэтической прозы не чувствителен», если иметь в виду, что этот «цветок» и эта «проза» имеют отношение к комическому типу художественного содержания»?

Ж-67. «Лишая комический рассказ его идейности, целеустремленности, он возвышает его до эстетической литературной обработки» (*И.И. Иоффе о Чехове*).

1. Можете вы согласиться с тем, что комическое у Чехова лишено «идейности, целеустремленности»? Обоснуйте свое мнение. Вообще целесообразно ли, на ваш взгляд, говорить об идейности и целеустремленности в связи с комическим как типом художественного содержания? Поразмышляйте на эту тему.
2. Как вы понимаете определение «эстетическая литературная обработка»? Можете вы согласиться с тем, что таковая присутствует в комических рассказах А.П. Чехова? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.

Ж-68. «Сатира создается тогда, когда появится писатель, который сочтет несовершенной текущую жизнь и, негодуя, приступит к художественному обличению ее. Полагаю, что путь такого художника будет весьма и весьма труден» (*М.А. Булгаков*).

1. Какие формы обличения «несовершенной текущей жизни» знает сатира? Как вы думаете, негодование — это обязательное условие создания сатирического произведения? Аргументируйте свое мнение.
2. Обращается ли к обличению «несовершенной текущей жизни» юмористическая литература? Если да, то чем такое обличие отличается от сатирического? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

Ж-69. «Сатира. Литературное произведение, высмеивающее легко распознаваемые предметы реальной жизни, с целью таким образом вызвать у читателя презрение к ним» (*С. Барнет, М. Берман, У. Бурто*).

1. Можете вы согласиться с тем, что сатира высмеивает «легко распознаваемые предметы»? Если да, приведите наиболее показательные, по вашему мнению, примеры.
2. Обязательно ли сатирические произведения призваны к тому, чтобы «вызывать у читателя презрение к ним»? Если да, то какими средствами, какими приемами сатирические произведения вызывают чувство презрения к изображаемым предметам реальной жизни? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

Ж-70. «Сатира редко выдвигает самостоятельные идеи. Вместо этого она придает привычному новую форму» (*Л. Файнберг*).

1. Можете вы согласиться с тем, что «сатира редко выдвигает самостоятельные идеи»? Вы знаете сатирические произведения, в которых присутствуют такие самостоятельные идеи? Если да, расскажите об этих произведениях и о сути выдвигаемых ими идей.
2. Как вы понимаете мысль о том, что сатира «придает привычному новую форму»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, приведите примеры, подтверждающие справедливость этой мысли.

Ж-71. «Свободный, мощный, смелый, почти дерзновенный порыв, который выражается в гротеске, производит впечатление движения к возвышенному, необыкновенному, значительному. Но это мощное движение тут же превращается в грандиозный комический срыв. Величавое восходящее движение линии оказывается только моментом, необходимым для ее изломов. Изломы же эти указывают на крушение некой огромной претензии. В этих изломах обнаруживается и то и другое: поскольку в них чувствуется сильный размах, они дают ощущение скрытой в них особой ценности; в то же время изломанность движения говорит о комическом крушении предполагаемой ценности» (*Й. Фолькельт*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что в гротеске выражается «свободный, мощный, смелый, почти дерзновенный порыв», производящий впечатление «движения к возвышенному, необыкновенному, значительному»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?
2. Каким образом, за счет каких средств в гротеске происходит «излом», «крушение некой огромной претензии»? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Как вы считаете, о каком понимании природы гротеска как разновидности комического свидетельствует приведенное рассуждение?

VIII. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

3-1. «Внутренний мир художественного произведения существует, конечно, и это очень важно, не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то художественное преобразование этого мира, которое совершает искусство, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения — явление не пассивного восприятия действительности, а активного ее преображения, иногда большего, иногда меньшего» (*Д.С. Лихачев*).

- 1.** Какое содержание вы вкладываете в понятие «внутренний мир художественного произведения»? Как вы понимаете мысль ученого о том, что внутренний мир художественного произведения «не автономен»?
- 2.** Можете вы согласиться с тем, что мир художественного произведения – это обязательно средство активного преображения окружающей действительности? Аргументируйте свой ответ.

3-2. «В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты. Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке).

Оно может обладать теми или иными свойствами, так или иначе «организовывать» действие произведения. Последнее свойство художественного пространства особенно важно для литературы и фольклора. Дело в том, что пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем. Оно динамично. Оно создает среду для движения, и само меняется, движется. Это движение (в движении соединяется пространство и время) может быть легким или трудным, быстрым или медленным, оно может быть связано с известным сопротивлением среды и с причинно-следственными отношениями» (Д.С. Лихачев).

1. Приведите примеры всех тех видов (типов) пространства, которые упоминает ученый. Как, по вашим наблюдениям, в художественном тексте создаются «географические», по Д.С. Лихачеву, свойства пространства, к примеру, «реального» или «воображаемого»? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что художественное пространство может «организовывать» действие произведения? Покажите свое понимание обращением к конкретным примерам.
3. Каким образом, по вашему мнению, художественное пространство «в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем»? Расскажите, как вы поняли мысль о динамичности пространства, о создании им среды для движения.

3-3. «Художественное время, в отличие от времени объективно данного, использует многообразие субъективного восприятия времени. Ощущение времени у человека, как известно, крайне субъективно. Оно может «тянуться» и может «бежать». Мгновение может «остановиться», а длительный период «промелькнуть». Художественное время делает это субъективное восприятие времени одной из форм изображения действительности. Однако одновременно используется и объективное время: то соблюдая правило единства времени действия и читателя-зрителя во французской классицистической драматургии, то отказываясь от этого единства, подчеркивая различия, ведя повествование по преимуществу в субъективном аспекте времени» (Д.С. Лихачев).

1. Каким образом художественное время, по вашим наблюдениям, «использует многообразие субъективного восприятия времени»? Приведите наиболее показательные, по вашему мнению, примеры из эпического, лирического и драматургического произведения.

2. Как вы поняли мысль ученого о том, что художественное время делает «субъективное восприятие времени одной из форм изображения действительности»? Проиллюстрируйте свое понимание этого утверждения конкретными примерами.
3. Где еще, помимо французской классической драмы, можно наблюдать «правило единства времени действия»?

3-4. «Категория времени связана с литературным родом. Лирика, которая представляет, якобы, актуальное переживание, и драма, разыгрываемая на глазах зрителей, показывающая происшествие в момент его свершения, используют обычно настоящее время, тогда как эпика в основном — рассказ о том, что прошло, а следовательно, в прошедшем времени» (Ст. Сиротвиньский).

1. Можете вы согласиться с тем, что драма и лирика «используют обычно настоящее время»? Если да, покажите на конкретных примерах, как эта особенность реализуется в лирических и драматических произведениях.
2. Верно ли, что «эпика в основном — рассказ о том, что прошло, а следовательно, в прошедшем времени»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям?
3. Охарактеризуйте в общем утверждение ученого о том, что «категория времени связана с литературным родом». Можно ли с этим согласиться? Почему?

3-5. «Время, изображенное в произведении, имеет границы протяжения, которые могут быть более или менее определенными (например, охватывать день, год, несколько лет, века) и обозначенными или не обозначенными по отношению к историческому времени (например, в фантастических произведениях хронологический аспект изображения может быть целиком безразличен либо действие разыгрывается в будущем). В эпических произведениях различаются время повествования, связанное с ситуацией рамки и личностью повествователя, а также время фабулы, т.е. период, замкнутый между самым ранним и наипозднейшим происшествием, в общем родственное времени реальной действительности, показанной в литературном отражении» (Ст. Сиротвиньский).

1. Как определяются в художественном произведении «границы протяжения» времени? Приведите примеры.
2. С чем, на ваш взгляд, в художественном произведении может быть связано то, что границы протяжения времени в нем оказываются «более или менее определенными», «обозначенными»?

ми или не обозначенными по отношению к историческому времени»? Приведите примеры тех различных границ протяжения времени, о которых пишет ученый.

3. Как вы поняли, чем отличается в эпическом произведении «время повествования» и «время фабулы»? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

3-6. «Любое литературное произведение так или иначе воспроизводит реальный мир — как материальный, так и идеальный: природу, вещи, события, людей в их внешнем и внутреннем бытии и т. п. Естественными формами существования этого мира являются *время и пространство*. Однако *художественный мир*, или *мир произведения*, всегда в той или иной степени условен: он есть *образ действительности*. Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны.

По сравнению с другими искусствами литература наиболее свободно обращается со временем и пространством» (А.Б. Есин).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «естественными формами существования» художественного мира являются время и пространство? Покажите свое понимание, обратившись к конкретным литературным произведениям.
2. Каким образом в категориях пространства и времени отражается «образ действительности»? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
3. Как вы думаете, с чем, с какими особенностями словесного искусства связано то, что «литература наиболее свободно обращается со временем и пространством»?

3-7. «По особенностям художественной условности время и пространство в литературе (во всех родах) можно разделить на *абстрактное* и *конкретное*; особенно данное разграничение важно для пространства. *Абстрактным* будем называть такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как *всеобщее* («езде» или «нигде»). Оно не имеет выражений характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению и т. п.» (А.Б. Есин).

1. Расскажите, как вы поняли, что представляет собой абстрактное пространство художественного текста. Как вы представляете себе «выражение характерности» пространства? Можете вы согласиться с тем, что абстрактное пространство таких выражений не имеет? Обоснуйте свой ответ.

2. Назовите произведения, в которых пространство имеет абстрактный характер. Можете вы согласиться с тем, что в этих произведениях пространство «не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению и т. п.»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Как вы считаете, возможно ли разграничение времени на «абстрактное» и «конкретное»? Если да, то как эти разновидности времени выглядят в конкретных художественных произведениях?

3-8. «...Пространство *конкретное* не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным географическим реалиям (вообще *топонимы* не мешают пространству быть всеобщим: Дания в «Гамлете» — это весь мир), но и активно влияет на суть изображаемого. Например, грибоедовская Москва — художественный образ...

Пушкинское жанровое определение «Медного всадника» — «петербургская повесть», и она *петербургская* не только потому, что, как сказано в «Предисловии», «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», не только по топонимике и сюжету, но по своей внутренней проблемности» (А.Б. Есин).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что конкретное пространство художественного произведения «активно влияет на суть изображаемого»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Обоснуйте свой ответ.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что Москва в комедии Грибоедова — это «художественный образ»? Почему? Как вы понимаете мысль ученого о том, что «Медный всадник» — это произведение петербургское «по своей проблемности»? Что, по вашим наблюдениям, в данном случае сообщает художественному тексту конкретизация пространства?

3-9. «Структурное время произведения не есть... время его механической развертки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Его следовало бы сравнить не со временем разматывания клубка или механического движения по прямой линии, а со временем роста и становления организма, развития когерентного¹ целого» (М.М. Бахтин).

¹ Когерентность (*лат.* — нахождение в связи) — согласованное протекание во времени нескольких процессов.

1. Раскройте сущность определения «структурное время произведения». Как вы понимаете мысль ученого о том, что это время не есть время «его механической развертки, простой смены одних «кадров» другими»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы думаете, в чем заключается разница между «временем разматывания клубка» и «временем роста и становления организма, развития когерентного целого»? Сообщает ли такое сравнение нечто принципиально новое в понимании структурного времени художественного текста? Если да, то в чем заключается такая новизна?

3-10. «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть **хронотопом** (что значит в дословном переводе — «времяпространство»)...

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп» (*М.М. Бахтин*).

1. Что представляют собой «пространственные» и «временные» приметы в художественном тексте? Как вы поняли мысль ученого о «слиянии» этих примет «в осмысленном и конкретном целом», т.е. в художественном тексте? Приведите примеры такого слияния.
2. Как вы представляете «сгущение» и «уплотнение» времени в художественном тексте? Приведите примеры. Расскажите, как вы поняли мысль об «интенсификации» пространства художественного текста, которое «втягивается в движение времени, сюжета, истории». Проиллюстрируйте свое понимание примерами.

3-11. «Любое произведение... являет собой физически закрепленный, материальный объект. Поэтому оно само является некоторой материальной протяженностью (пространством) и продолжительностью (временем). Разумеется, что данный тип пространства и времени не принадлежит **миру** произведения, хотя и является существенным моделирующим средством искусства...» (*Е. Фарыно*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что пространство и время художественного произведения «является существенным моделирующим средством искусства»? Покажите свое понимание этой мысли, обратившись к конкретным произведениям.
2. Можете вы согласиться с тем, что художественный «тип пространства и времени не принадлежит миру произведения»? Разве такое вообще возможно? Если да, расскажите, как вы это понимаете.

3-12. «Пространство и время всегда тесно сопряжены друг с другом, хотя ... оба эти аспекта мира поддаются также разделению и могут получать самостоятельное выражение.

Так понимаемые пространство и время конституируются в произведении путем называния физических объектов или их состояний и промежутков-интервалов между упоминаемыми объектами или состояниями...» (Е. Фарыно).

1. Каким образом в пределах художественного текста осуществляется сопряжение пространства и времени? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
2. Расскажите, как вы поняли принцип «конституирования» пространства и времени в художественном произведении. Приведите наглядные примеры того, как этот принцип осуществляется.
3. Не противоречит ли приведенная мысль литературоведа его же утверждению о том, что художественный «тип пространства и времени не принадлежит миру произведения» (см. предыдущее задание)? Если да, то в чем?

3-13. «Представления о пространстве и времени так существенны для интегральной картины мира, что их нередко называют «фабрикой Вселенной» (М.Д. Ахундов).

1. Что такое «интегральная картина мира»? Можно ли, на ваш взгляд, отнести это определение к картине мира художественного произведения? Аргументируйте свой ответ.
2. Как вы понимаете определение представлений о пространстве и времени как «фабрики Вселенной»? Какое понимание картины мира художественного произведения сообщает такое определение? Поразмышляйте на эту тему.

3-14. «Пространственный мир» художественного произведения характеризует в достаточной мере абстрактные свойства этого произведения. В силу этого изучение «языка пространственных отношений» помогает обнаружить черты эстетического сходства/различия у весьма, казалось бы, далеких и трудно

сопоставимых текстов (например, выявлять черты единства у поэтов, прозаиков и драматургов или у литературных произведений — с живописью, архитектурой и культурой и т.д.) (З.Г. Минц).

1. Что такое «абстрактные свойства» художественного произведения? Как вы понимаете мысль исследовательницы о том, что «пространственный мир» художественного произведения характеризует эти «абстрактные свойства»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Какое значение вы вкладываете в понятие «язык пространственных отношений»? Как вы думаете, в чем смысл обнаружения черт «эстетического сходства/различия у весьма, казалось бы, далеких и трудно сопоставимых текстов», выявления черт «единства у поэтов, прозаиков и драматургов или у литературных произведений — с живописью, архитектурой и культурой»?
3. Как вы считаете, можно высказанное З.Г. Минц отнести и к временным отношениям художественного текста? Если да, расскажите, как вы себе это представляете.

3-15. «... «Язык пространственных отношений» весьма удобен для построения различного рода художественных типологий, равно как и для выявления генетических связей. Вместе с тем реализация различных элементов и отношений этого языка в конкретных художественных текстах — одно из важных средств создания индивидуально-неповторимого облика произведений. Это, в частности, позволяет использовать изучение «пространственной картины мира» различных произведений искусства для прояснения эволюции того или иного автора» (З.Г. Минц).

1. Что такое «художественные типологии» и «генетические связи»? В чем, на ваш взгляд, смысл построения таких типологий и выявления таких связей? Можете вы согласиться с тем, что «язык пространственных отношений» весьма удобен для построения различного рода художественных типологий, равно как и для выявления генетических связей»? Аргументируйте свое мнение.
2. Можете вы согласиться с тем, что «реализация различных элементов и отношений» пространственного языка «в конкретных художественных текстах — одно из важных средств создания индивидуально-неповторимого облика произведений»? Если да, проиллюстрируйте на конкретных примерах то, как пространственные элементы и отношения создают неповторимость художественного текста. Как вы думаете, обладают ли такими качествами и временные отношения художественного текста? Аргументируйте свое мнение.

3-16. «Систему пространственно-временных представлений вырабатывает каждое индивидуальное сознание, но каждое индивидуальное сознание является историческим сознанием, поэтому в каждом индивидуальном сознании присутствует прежде всего пространственно-временная концепция эпохи, культуры; в этом смысле система пространственно-временных представлений и демонстрирует человека как феномен определенной культуры, определенной исторической эпохи. В силу этого через систему пространственно-временных представлений и определяемо сознание человека, сознание эпохи. Именно поэтому категории пространства и времени принадлежат к числу наиболее общих универсальных категорий культуры» (Ф.П. Федоров).

1. Как вы понимаете мысль ученого том, что «система пространственно-временных представлений и демонстрирует человека как феномен определенной культуры, определенной исторической эпохи», поэтому через нее можно определить «сознание человека, сознание эпохи»?
2. Если согласиться с мнением ученого, то не получается ли, что через систему пространственно-временных представлений художественного текста можно определить тип культурного (художественного) сознания и автора этого текста, и эпохи, в которой он жил? Как вы думаете, какие еще представления необходимы для определения типа культурного (художественного) сознания, кроме пространственно-временных?

3-17. «В пространственно-временных структурах, выработанных как индивидуальным, так и общекультурным, историческим сознанием, преломляется вся система духовных представлений человека и общества, вся сумма их духовного опыта. Изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре» (Ф.П. Федоров).

1. Какие пространственно-временные структуры, выработанные «как индивидуальным, так и общекультурным, историческим сознанием», вы знаете? В чем разница в построении пространственно-временных представлений, запечатленных этими структурами? Для примеров обратитесь к разным типам культурного сознания.
2. Можете вы согласиться с тем, что в этих представлениях «преломляется вся система духовных представлений человека и общества, вся сумма их духовного опыта»? Если да, то покажите это «преломление», сравнив, к примеру, прост-

ранственно-временные представления в произведениях Софокла и Шекспира, Байрона и Достоевского, Тютчева и Некрасова, Блока и Гумилева.

3-18. «Нетрудно заметить, что пространство и время — не только литературоведческие, но и физико-математические, биологические, философские, психологические, социально-исторические — в целом суть культурологические категории. Через пространство и время осуществляется интеграция различных наук в единую науку о человеческой культуре. Поэтому пространственно-временная структура, сложившаяся в определенном историко-культурном сознании, может быть положена в основу определения не только типа искусства, но и в основу типа культуры, в которой это сознание получило свою объективацию» (Ф.П. Федоров).

1. Какое содержание вы вкладываете в категории пространства и времени как литературоведческих категорий? В чем принципиальное отличие понимания этих категорий в литературоведении от того, как они понимаются, к примеру, в философии или психологии?
2. Какие типы художественной культуры вы знаете? Охарактеризуйте для примера 2-3 из них. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что пространственно-временная структура «может быть положена в основу определения не только типа искусства, но и в основу типа культуры, в которой это сознание получило свою объективацию»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему?

IX. ТИПЫ КУЛЬТУРНОГО (ХУДОЖЕСТВЕННОГО) СОЗНАНИЯ (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ, ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД)

Античность как тип культурного сознания

И-1. «В античности на базе рабовладельческих общественных связей сложилась в рамках мифологического типа духовного освоения жизни великая художественная система. Принципиальные особенности ее состоят в том, что художники осваивали современную им характерность реальной жизни как заданную в своей сущности богами и героями или как отступление, отклонение от этой сущности и воплощали, как правило, художественно претворенную таким образом характерность в образах, заимствованных из мифов» (*И.Ф. Волков*).

1. Как вы понимаете миф и «мифологический тип духовного освоения жизни»?
2. Что, на ваш взгляд, означает освоение современной характерности реальной жизни как заданной «в своей сущности богами и героями или как отступление, отклонение от этой сущности»? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами, обратившись к литературе Древней Греции.

И-2. «Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву... Предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, т.е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией. Это его материал» (*К. Маркс*).

1. Как вы понимаете мысль К. Маркса о том, что мифология — это «природа и сами формы общественной жизни»? Можете вы согласиться с таким пониманием мифологии? Почему? Если да, то в чем заключалась, на ваш взгляд, переработка народной фантазией природы и самих общественных форм

«бессознательно-художественным образом»? Для ответа обратитесь к наиболее показательным, по вашему мнению, мифам.

2. Как проявляется в греческой литературе то, что мифология составляла не только ее «арсенал», «но и его почву»? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

И-3. «Чем древнее сказка, миф, тем с большей силой звучит в них торжество людей над силами природы... почти во всех древнейших мифах человек терпит наказание от богов за его службу людям: Прометей за то, что он похитил огонь с неба, Тантал — за то, что похитил пищу богов, нектар и амброзию, Сизиф — за то, что заковал в цепи смерть, посланную Зевсом, и люди перестали умирать» (*М. Горький*).

1. Как вы поняли мысль М. Горького о существовании некоей зависимости между «возрастом» мифа и звучании в нем торжества «людей над силами природы»? Насколько эта мысль, по вашему мнению, справедлива? Обоснуйте свой ответ.
2. Верно ли, что «почти во всех древних мифах человек терпит наказание от богов за его службу людям»? Если да, то о каком понимании богов и божественного начала свидетельствует такая закономерность? Находит ли эта закономерность отражение, продолжение в литературе? Обоснуйте свой ответ примерами.

И-4. М. Горький считал, что в мифологии «образ был вместилищем определенной суммы опыта и воспринимался, как идея, которая, возбуждая творческую силу, дополняла недостаток реально данного желаемым, как возможным. Поэтому миф — не бесплодная фантазия, а в основе своей — реальная истина, дополненная воображением и призванная руководить жизнедеятельностью коллектива...»

1. Как вы поняли мысль М. Горького о том, что мифологический образ — это и «вместилище определенной суммы опыта», и идея, которая «дополняла недостаток реально данного желаемым, как возможным»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
2. Насколько убедительно, на ваш взгляд, утверждение М. Горького о том, что миф — это «реальная истина», которая призвана «руководить жизнедеятельностью коллектива»? Если да, то в чем такое руководство заключается и как это «призвание» отразилось в конкретных мифах?

И-5. Исследователь С.С. Аверинцев считает, что мифы — это «создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно

отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реально».

1. Как вы понимаете определение «чувственно-конкретная персонификация»? Приведите конкретные примеры такой персонификации в мифах Древней Греции и Рима.
2. Каким образом и насколько существенно, на ваш взгляд, влияет миф, мифологическое сознание на творчество известных вам писателей античности? Может быть, их творчество вообще чаще всего представляет собой пересказ или интерпретацию мифов?

И-6. «Мифология — выражение единственно возможного познания, которое еще не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познает, а потому и не добивается ее» (*О.М. Фрейдберг*).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы о том, что мифология — это познание? К познанию чего обращены известные вам мифы Древней Греции и Рима?
2. Можете вы согласиться с тем, что мифология «не ставит никаких вопросов о достоверности и не добивается ее»? Если да, то как эта особенность отразилась в структуре мифа и в его содержании? Обоснуйте свой ответ конкретными примерами.

И-7. «Содержание мифа представлялось первобытному сознанию реальным и даже в высшем смысле реальным, т. к. воплощало коллективный, «надежный» опыт осмысления действительности множеством поколений, который служил предметом веры, а не критики. Мифы утверждали принятую в данном обществе систему ценностей, поддерживали и санкционировали определенные нормы поведения» (*Е.М. Мелетинский*).

1. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что миф — это «опыт осмысления действительности»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Если да, расскажите, как, по вашему мнению, происходит «осмысление действительности» в мифе.
2. Можно ли, на ваш взгляд, по мифам судить о том, какая «система ценностей» была характерна для общества Древней Греции и Древнего Рима? Если да, расскажите о принципиальных, сущностных основах этой системы.
3. Какую роль, на ваш взгляд, мифологическое начало играет в произведениях Гомера или Менандра, Софокла или Эврипида.

И-8. «От героя-первопредка ведут свою «родословную» и эпические герои, и боги-творцы, и обожествленные герои типа Прометея — культурные герои, названные так потому, что положительно повлияли на развитие человеческой культуры».

«Что касается культурных героев, то многие из них, оставаясь в пространстве мифа, обрели вторую жизнь в религии, литературе, искусстве. Наиболее ярко это прослеживается на примере Прометея.

В греческой мифологии он — сын титана Иапета и океаниды Климены, двоюродный брат Зевса. За похищенный во имя людей огонь Зевс приказал приковать Прометея к горам Кавказа, чтобы орел ежедневно пожирал его печень, вырастающую в течение ночи. Только Геракл, убив орла, сумел прекратить эту пытку.

К мифу еще в античные времена обращались философы, поэты, ваятели, предлагая разные воплощения образа этого героя и различные его истолкования. В Афинах существовали специальные празднества — прометейи. Они прославляли Прометея как бога, который принес людям ремесла, грамоту, культуру; другие — осуждали (например, Гесиод), усматривая в нем причину всех бед и несчастий, преследующих род человеческий» (Н. Будур, И. Панкеев).

1. Каких «эпических героев» и «богов-творцов» вы знаете в античной литературе?
2. Расскажите, что вы понимаете под «пространством мифа»? Можете вы согласиться с тем, что, перейдя из мифов в произведения писателей античности, обретя «вторую жизнь», «эпические герои и «боги-творцы» остаются «в пространстве мифа»? Если да, приведите конкретные примеры и поразмышляйте над тем, о каком характере художественного мировосприятия такая особенность античной литературы свидетельствует.

И-9. «Так как боги существуют не только сами по себе, а деятельны внутри конкретной действительности природы и человеческих событий, то задача поэта состоит в том, чтобы познать присутствие и деятельность богов в человеческих делах» (Гегель).

1. Можете вы согласиться с тем, что античная литература отражает то, как боги «дейтельны внутри конкретной действительности природы и человеческих событий»? Если да, покажите на конкретных примерах, как это происходит в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, «Трудах и днях» Гесиода, в лирике Катулла или Вергилия.
2. Верно ли, если судить по произведениям названных выше авторов, что задача поэта античной литературы «состоит в том, чтобы познать присутствие и деятельность богов в делах человеческих»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.

И-10. «...Все поэтические средства античной литературы представляли собой те же самые образные смыслы, что и мифы, верования, обряды, — те самые образы, которые существовали у античных народов и до появления искусства, был ли это фольклор или еще до фольклора — мифология и ее обрядность» (*О.М. Фрейденберг*).

1. Какие «поэтические средства античной литературы» вы знаете? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Можете вы согласиться с тем, что «все поэтические средства античной литературы» носят такой же характер, что и в мифе? Если да, то как эта особенность проявляется в произведениях Гомера или Эсхила, Софокла или Эврипида, Аристофана или Феокрита? Как в их творчестве функционируют «те самые образы», которые характерны для мифологии?

И-11. «...В «Илиаде» погребение Гектора смогло состояться потому, что сердце Ахилла тронули речи явившегося к нему за телом сына «боговидного старца» Приама...

Вместе с тем оба героя в этой ситуации выполняли волю богов...» (*И.Ф. Волков*).

1. Найдите эпизод, в котором Гомер объясняет причины, побудившие его отдать тело Гектора его отцу Приаму. Можете вы согласиться с тем, что это решение было связано с некоей божественной идеей? Обоснуйте свой ответ.
2. Верно ли, что в эпизоде с телом Гектора оба героя (Ахилл и Приам) «выполняли волю богов»? Аргументируйте свой ответ обращением к тексту поэмы.

И-12. «В трагедии Эсхила «Прометей прикованный» герой — само воплощение осознанного подвига; это подчеркивается тем, что провидец Прометей знал о грядущем наказании, о муках, ему предназначенных.

Оставаясь равным богам («Глядите все, что боги богу сделали!»), Прометей в то же время испытывает все, что присуще человеку, — и боль, и страх. Но он находит в себе мужество противостоять слугам Зевса — Власти и Силе.

Эсхил создал образ титанической личности, для которой нравственная свобода выше физических страданий, а счастье человечества выше собственного горя. Прометей не раскаивается в содеянном и не дает врагам повода для злорадства: даже стонать он позволяет себе только тогда, когда рядом никого нет. Благодаря всем этим качествам Прометей стал символом самопожертвования.

«Убить меня все же не смогут!» — восклицает в завершение трагедии Прометей, унаследовавший от матери дар пророчества» (Н. Будур, И. Панкеев).

1. В чем, на ваш взгляд, трагедия Эсхила повторяет миф о Прометее и в чем преодолевает его, выходит за рамки мифологического содержания?
2. Как вы думаете, о каком характере античной литературы свидетельствует тот факт, что ее авторы преимущественно следуют содержанию мифа? Пытаются ли известные вам античные авторы выйти за пределы только мифологического сознания? Если да, то как это проявляется и как характеризует их мировосприятие? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

И-13. «Естественно, что жизнь человека гомеровской эпохи была тесно связана с представлениями о богах...

Боги стоят над миром людей, но, по существу, отличаются от них только бессмертием, большим ростом и силой. Высшее могущество их воплощается в образе Зевса, восседающего на Олимпе. От его грозного слова содрогается вся гора:

Молвил Кронион, и темные брови свои в подтвержденье
Вскинул; нетленные кудри в движенье пришли у владыки,
Вея с бессмертной главы, и Олимп всколебал он великий.

(«Илиада», I, 528 — 530)

Такое представление о Зевсе стало типичным для всего античного мира, и его, как известно, передал Фидий в своей знаменитой статуе. Позднейшие писатели (Ксенофан и Геродот) даже считали Гомера создателем греческой мифологии. Однако нередко боги у Гомера играют механическую роль, только мотивируя действия героев. Особенно это видно в «Одиссее» (С.И. Радциг).

1. Как в античной литературе (не только в греческой) проявляется то, что «боги стоят над миром людей»? Что представляют собой «мир людей» и «мир богов»? В чем принципиальное отличие между ними? Как эти миры связаны между собой?
2. Можете вы согласиться с тем, что в поэмах Гомера боги нередко «играют механическую роль, только мотивируя действия героев»? Аргументируйте свой ответ обращением к текстам «Илиады» и «Одиссеи».
3. Можно ли, на ваш взгляд, говорить о «двоемирии», как особенности художественного сознания античности? Аргументируйте свое мнение.

И-14. «Свободные люди античных городов безусловно отдавали себе отчет в высоком уровне духовной культуры, свой-

ственной их цивилизации. Одним из проявлений этого творческого самосознания было широко распространенное мнение об особом даре, которым божественное провидение в древние, незапамятные времена наградило род людской. В греческой мифологии это представление воплотилось в сказании о титане Прометее (имя буквально значит «провидец»), который спас человечество от прозябания и гибели. Ради этого он похитил для людей с неба огонь, вдохнул в них разум и научил их различным искусствам» (*Э.Д. Фролов*).

1. Можете вы согласиться с тем, что в античной литературе есть представление о «высоком уровне духовной культуры» античного мира, к примеру, в творчестве Гомера или Гесиода, Софокла или Еврипида, Катулла или Овидия, Вергилия или Горация? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Верно ли, что в известных вам произведениях античной литературы представление о художественном творчестве связано с мнением «об особом даре, которым божественное провидение в древние, незапамятные времена наградило род людской»? Если да, покажите на конкретных примерах, как это мнение выражено в известных вам произведениях античной литературы.

И-15. «Эллинское сознание обращено к прошлому, миром правит судьба, которой подвластны не только люди, но и боги, следовательно, не остается места для исторического развития. Античность «астрономична» (*А.Ф. Лосев*).

1. Как вы понимаете мысль А.Ф. Лосева о том, что «эллинское сознание обращено к прошлому»? Как отмеченная ученым особенность проявляется в известных вам художественных произведениях эпохи эллинизма?
2. Можете вы согласиться с тем, что произведения эллинской литературы (и древнегреческой вообще) дают основания утверждать, что «миром правит судьба, которой подвластны не только люди, но и боги»? Если да, то о каком характере художественного сознания такая особенность свидетельствует? Аргументируйте ответ обращением к конкретным художественным текстам Феокрита или Филета, Леонида Тарентского или Асклепиада.

И-16. «Давая божественному мифу и божественному порядку вольное и светское толкование, Гомер был первым критиком мифологического мышления, но еще не находим у него исторического мышления, включающего как обязательный элемент идею развития» (*А.И. Немировский*).

1. Как вы думаете, в чем заключается «вольное и светское толкование» божественного мифа и божественного порядка в «Илиаде» и «Одиссее»?
2. Можете вы согласиться с тем, что в своих поэмах Гомер выступает «критиком мифологического мышления»? Если да, то в чем это, по вашему мнению, проявилось?
3. Верно ли, что в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера нет «исторического мышления», отсутствует «идея развития»? Обоснуйте свое мнение обращением к тексту.

И-17. «Значительно дальше пошел по пути историзма Гесиод. В поэме «Теогония» («Происхождения богов») он попытался осознать историю как преодоление хаоса и неподвижности. Хаос, Уран, Кронос и Зевс — четыре мифологические вехи в истории мироздания, за которыми угадываются изменения в истории Земли и человечества. Но как сказывалось развитие космоса на судьбах человечества? На этот вопрос Гесиод отвечает в другой своей поэме «Труды и дни». Век Кроноса — время всеобщего благоденствия и блаженства, «золотой век», когда труд был людям в радость, когда не было болезней, недостатка ни в чем, горя. Люди отличались от богов только тем, что не были бессмертны. Следующий век, связываемый Гесиодом с другим, все еще драгоценным металлом — серебром, принес ухудшения в жизни людей. Третье поколение людей, созданное, как и первые два богами, согласно Гесиоду, отличалось воинственностью и жестокостью. Им было неведомо земледелие. Их кормила война. Это было поколение медного века. Четвертое поколение, как мы должны были бы ожидать, должно было быть хуже третьего. Однако Гесиод рисует его более светлыми чертами — это поколение героев, предшествующее поколению самого поэта. Героев погубила война. Они пали под Фивами и Троей, после чего были перенесены Зевсом на остров блаженных. О своем поколении Гесиод говорит так:

Землю теперь населяют железные люди. Не будет
Им передышки ни ночью, ни днем от труда и от горя...»

(А.И. Немировский)

1. Можете вы согласиться с тем, что в «Теогонии» Гесиод «попытался осознать историю как преодоление хаоса и неподвижности»? Если да, проиллюстрируйте справедливость данного утверждения обращением к тексту поэмы.
2. Как вы думаете, о каком историзме мировоззрения человека античного типа культурного сознания свидетельствует понимание Гесиодом вех в истории мироздания, изменений «в истории Земли и человечества», отразившееся в поэмах «Теогония» и «Труды и дни»?

И-18. «О хозяйстве мелкого греческого земледельца, жившего в VIII – VII вв. до н. э. в Беотии, рассказывает Гесиод. Сын мелкого земледельца, он с детства жил в небольшой деревушке, обрабатывая отцовский участок. В поэме «Труды и дни», написанной в назидание беспутному брату Персу, Гесиод излагает свои наблюдения как мелкий земледелец и дает советы, когда и какие работы следует выполнять, как экономнее вести хозяйство. Мы узнаем, что удельный вес рабского труда в сельском хозяйстве в это время был невелик. Хозяин участка работал вместе со своими работниками. Гесиод славит труд:

Труд человеку стада добывает и всякий достаток,
Если трудиться ты любишь, то будешь гораздо милее
Вечным богам, как и людям: бездельники всякому мерзки,
Нет никакого позора в работе: позорно безделье...»

(И. Т. Кругликова)

1. Насколько полно, по вашему мнению, представлено содержание поэмы Гесиода «Труды и дни» в изложении исследовательницы?
2. Дает ли поэма представление о мировоззрении человека эпохи античности? Если да, то каковы основные составляющие этого мировоззрения?
3. Можно ли, на ваш взгляд, даже по приведенному небольшому отрывку из поэмы «Труды и дни» судить о том, как в античной культуре понимался человек, как трактовалась роль богов в судьбе и жизни человека? Если да, расскажите об этом человеке и той роли, которую боги играли в его судьбе. Найдите другие эпизоды поэмы, которые, по вашему мнению, свидетельствуют о том, как в античной культуре понимался человек, как понималось участие богов в его жизни.

И-19. «Изысканная утонченность эллинистической поэзии уживалась рядом с реалистическими и натуралистическими тенденциями. Писатели этого направления видели изнанку современной жизни, сами терпели нужду и невзгоды. Не примирясь со своим положением, они воспроизводили жизнь, как она есть, без прикрас. Некоторые доходили при этом до грубого натурализма.

...Реалистическое направление нашло яркое выражение в возрожденной в это время форме «холиямбов», т.е. хромых ямбов. Сохранилось несколько отрывков из сатирических произведений Феникса Колофонского, в которых он бичует алчность богачей. В духе народных песен написано стихотворение «Вороны», где представлен нищий, который бродит по улицам с

«вещей» вороной и выпрашивает подачки. Алкей Мессинский (II в. до н.э.) известен эпиграммами, в которых жестоко осмеивал Филиппа V Македонского после его поражения при Киноскафалах в 197 г. до н.э.» (С.И. Радциг).

1. Как вы считаете, что значит воспроизводить в художественном произведении «жизнь, как она есть, без прикрас»? Может ли уже одно такое воспроизведение жизни служить свидетельством тому, что перед нами реалистическое произведение? Как вы вообще понимаете реализм в качестве типа культурного сознания? Можно ли говорить о реализме, если художественное сознание предполагает существование «мира богов» и «мира людей», как об этом говорит сам С. И. Радциг (см. также задание И-13)?
2. Перечитайте произведения названных ученым авторов. Можете вы согласиться с тем, что в них «реалистическое направление нашло яркое выражение»? Обоснуйте свое мнение.

И-20. «Существеннейшая особенность понимания пространства и времени людьми первобытного общества заключается в том, что в их сознании эти категории выступают не в виде нейтральных координат, а в качестве могущественных таинственных сил, управляющих всеми вещами, жизнью людей и даже богов. Поэтому они эмоционально-ценностно насыщены: время, как и пространство, может быть добрым и злым, благоприятным для одних видов деятельности и враждебным для других; существует сакральное время, время празднества, жертвоприношения, воспроизведения мифа, связанного с возвращением «изначального» времени, и точно так же существует сакральное пространство, определенные священные места или целые миры, подчиняющиеся особым силам» (А.Я. Гуревич).

1. Отразилось ли отмеченное А.Я. Гуревичем понимание пространства и времени первобытным человеком в мифе? Можете вы утверждать, что в мифе «эти категории выступают не в виде нейтральных координат, а в качестве могущественных таинственных сил, управляющих всеми вещами, жизнью людей и даже богов»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным мифам.
2. Может ли в мифе время быть «добрым» и «злым», «благоприятным» и «враждебным» и т. д.? Знает ли, по вашим наблюдениям, миф «сакральное пространство» и даже «целые миры, подчиняющиеся особым силам»? Если да, приведите конкретные примеры и сделайте вывод о том, какой характер, тип мировоззрения лежит в основе такого понимания пространства и времени.

И-21. «Основной эпизод из десятого года войны, являющийся предметом изображения в «Илиаде», — это гнев Ахилла на Агамемнона из-за отобранной у него этим последним пленницы.

Ахилл в гневе на Агамемнона покидает поле сражения и обращается к своей матери с просьбой умолить Зевса дать перевес троянцам, наказав греков за нанесенное ему оскорбление. Зевс обещает Фетиде наказать греков военным поражением.

Обещание Зевса выполняется (песнь XI). Троянцы, ранившие многих греческих вождей, сражаются уже около стены, которой греки окружили лагерь у моря — песнь XII. Затем они оттесняют греков к морю и бой идет около кораблей — песнь XIII.

Троянцы уже собираются сжечь греческий флот — XV песнь. Но Ахилл еще не примиряется с Агамемноном, а только разрешает своему другу Патроклу вступить в бой и помочь грекам. Патрокл отгоняет троянцев от берега, но и сам гибнет в борьбе с Гектором — XVI песнь. После этого Ахилл уже не может оставаться в стороне, получает от Гефеста новое оружие, примиряется с Агамемноном и вступает в бой с Гектором и в ожесточенном поединке его убивает (песни XVII — XIX).

Но теперь Зевс разрешает своим богам участвовать в войне, и одни из них помогают грекам, другие — троянцам. Этой войне богов посвящена песнь XX» (А.Ф. Лосев).

1. Насколько точно, по вашему мнению, передается ученым сущность происходящего в XI — XX песнях «Илиады»?
2. Какую роль в делах людей играют боги, если судить по приведенному размышлению А.Ф. Лосева? Можете вы утверждать, что эта роль такова, как о ней писал И.Ф. Волков (см. задание И-1), О.М. Фрейденберг (см. задания И-6, 10) или С.И. Радциг (см. задание И-13)? Как в тексте «Илиады» отражена та роль, которую отводило античное сознание богам в жизни людей?

И-22. «Золотой век», по представлениям греков, — в прошлом, мир не движется через качественные изменения. Древние греки кажутся людьми, которые «пятятся к будущему», движутся навстречу ему «спиной вперед». Это мифопоэтическое и статико-циклическое мировосприятие, столь органичное для эллинов, трансформируется в Риме» (Н. Будур, И. Панкеев).

1. Можете вы согласиться с тем, что для древнегреческой литературы характерно «статико-циклическое мировосприятие» («золотой век» — в прошлом, «мир не движется»)? Если да, то в каких из известных вам произведений древнегреческой литературы эта особенность проявилась наиболее последовательно, ярко?

2. Как вы понимаете мысль исследователей о том, что «древние греки кажутся людьми, которые «пятятся к будущему», движутся навстречу ему спиной вперед»? Отразилась ли эта особенность восприятия времени в известных вам литературных произведениях? Если да, покажите на конкретных примерах, как это происходит.
3. Какие трансформации в восприятии времени, на ваш взгляд, наступают в сознании человека Древнего Рима? Чем принципиально отличается это восприятие от того, как понимали течение времени древние греки? Для ответа обратитесь к произведениям древнеримской литературы.

И-23. «По убеждению римлянина, человеческая жизнь во всех, даже самых мельчайших проявлениях подчинялась власти и находилась под опекой различных богов, так что человек на каждом шагу зависел от какой-нибудь внешней силы. Повсюду мерещилось какое-либо божество, и недаром один из латинских писателей I в. н.э. сказал, что в этой стране легче встретить бога, чем человека» (Я. Парандовский).

1. Какие литературные произведения Древнего Рима, на ваш взгляд, наиболее последовательно отражают жизнь человека в «самых мельчайших проявлениях»?
2. Можете вы согласиться с тем, что в известных вам произведениях латинских писателей жизнь человека находится «под опекой различных богов», поэтому он на каждом шагу зависит «от какой-нибудь внешней силы»? Если да, приведите наиболее показательные, выразительные, по вашему мнению, примеры.

И-24. «Древнейшая римская религия коренным образом отличалась от греческой. Трезвые римляне, убогая фантазия которых не создала народного эпоса, подобного «Илиаде» и «Одиссее», не знали также и мифологии. Их боги безжизненны. Они были персонажи неопределенные, без супружеских и родственных связей, которые греческих богов объединяли в одну большую семью. Зачастую они не имели даже настоящего имени, а лишь прозвища, как бы клички, определяющие границы их власти и действий. О них не рассказывали никаких легенд, в которых мы усматриваем известный недостаток творческого воображения, древние считали достоинством римлян, слывших самым религиозным народом» (Я. Парандовский).

1. Можете вы согласиться с тем, что древние римляне не знали мифологии? Разве такое вообще возможно в античную эпоху? Поразмышляйте на эту тему.
2. Как вы считаете, отразилось ли в литературе древних римлян то, что «их боги безжизненны», что «они были персонажи

неопределенные, без супружеских и родственных связей»? Если да, расскажите, какую роль боги играют в произведениях писателей Древнего Рима (Плавта или Катулла, Вергилия или Горация...).

И-25. «Римские боги не спускались на землю и не показывались людям так охотно, как греческие. Они держались вдали от человека, и даже если хотели его в чем-то предостеречь, никогда не являлись непосредственно. Между богом и человеком никогда не доходило до близости.

...В древнейшем Риме все знания о богах сводились к тому, как следует их почитать и в какое мгновение просить у них помощи» (Я. Парандовский).

1. Как часто в произведениях известных вам писателей Древнего Рима боги участвуют в делах людей? Приведите наиболее выразительные и показательные, на ваш взгляд, примеры.
2. Как вы считаете, отразилась ли отмеченная ученым особенность «поведения» римских богов по отношению к человеку в литературе Древнего Рима? Если да, то каким образом? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.

И-26. «Если на стадии дорефлективного традиционализма¹ жанр определялся из внелитературной ситуации, обеспечивавшей его бытовую и культурную уместность, — скажем, фольклорное причитание (греческий «тренос», библейская «кина») есть то, что нараспев выкликается в ситуации общинного траура, гимн (библейский «псалом») есть то, что с определенными телодвижениями воспевается в ситуации общинного богочитания, и т.д. — то теперь жанр получает характеристику своей сущности из собственных литературных норм, кодифицируемых поэтикой или риторикой. Сама номенклатура античных жанров, сложившаяся до этого поворота, а затем энергично переосмысленная под его воздействием, с образцовой наглядностью фиксирует смысловой сдвиг: например, «трагедия», по буквальному смыслу ритуальное «козлопение», отныне прежде всего стихотворное сочинение из драматического рода, правила которого сформулированы Аристотелем и которое в принципе может (как то у римлянина Сенеки) стать драмой для чтения; «эпиграмма», по буквальному смыслу «надпись» на камне или

¹С.С. Аверинцев считает, что «дорефлективно-традиционалистическое» состояние европейской литературной культуры было преодолено греками в V-IV вв. до н.э.

на ином предмете, отныне прежде всего лирическая «малая форма» с определенными характеристиками, касающимися объема, метра и топики» (С.С. Аверинцев).

1. Каковы были принципы определения жанра, по С.С. Аверинцеву, в раннюю культурную эпоху («на стадии дорефлективного традиционализма»)?
2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что в античной литературе «жанр получает характеристику своей сущности из собственных литературных норм, кодифицируемых поэтикой или риторикой»? Покажите на примерах, как упоминаемые С.С. Аверинцевым и другие известные вам жанры античной литературы определяются, «кодифицируются» поэтикой.

И-27. С.С. Аверинцев считает, что в античной литературе «изменение претерпевает другая категория — категория авторства. Она впервые выходит из тождества архаическому понятию авторитета («изречения Птаххотепа», «псалмы Давида», «гимны Гомера», «басни Эзопа» и т.п.) и соотносится с характерностью литературной манеры; позднеантичные специалисты по риторической теории вроде Дионисия Галикарнасского неустанно сопоставляют «характер», т.е. индивидуальный стиль, одного стилиста с «характером» другого стилиста. Греческое слово *характер* означало, собственно, либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, иначе говоря, некий резко очерченный, неповторимый пластичный облик, который без ошибки распознается среди всех других. Автор потому и автор, что не похож на другого автора, и знаток сумеет отличить его руку».

1. Расскажите, как вы поняли, в чем принципиальное отличие, по С.С. Аверинцеву, «авторства как авторитета» от «авторства как характера». Как проявляется вторая разновидность авторства в известных вам произведениях античной литературы?
2. Как сами авторы античной литературы осознают категорию авторства в качестве «характера»? Приведите наиболее выразительные и показательные, по вашему мнению, примеры.

И-28. «Мир в восприятии людей античности целостен и прекрасен. Античный космос — это царство красоты природы. Во времена средневековья этот мир уже не прекрасен, а грешен и подвержен суду» (Н. Будур, И. Панкеев).

1. Можете вы согласиться, что мир, предстающий в произведениях античной литературы, «целостен и прекрасен»? Если да, приведите в пример наиболее показательные в данном отношении произведения.

2. Творчество каких авторов античной литературы, по вашему мнению, может служить доказательством того, что «античный космос — это царство красоты природы»?
3. Справедливо ли, на ваш взгляд, утверждение, что мир средневекового человека «уже не прекрасен, а грешен и подвержен суду»? Если да, то как эта особенность проявилась в известных вам произведениях средневековой культуры?

Средневековье как тип культурного сознания

И-29. «В основе художественной целостности средневековой культуры находилась идея Бога и Божественного происхождения всего сущего. Мир понимался как своего рода архитектура и совершенство, в котором каждый элемент занимал определенное место; частные же различия лишь содействовали красоте целого» (*М.В. Зубова*).

1. Как вы думаете, в чем принципиально отличается «идея Бога и Божественного происхождения всего сущего» в средневековье от «мира богов» античного мирозерцания?
2. Как проявляется в средневековой культуре (литературе) то, что «мир понимался как своего рода архитектура и совершенство»? Приведите наиболее показательные, выразительные, по вашему мнению, примеры.

И-30. «Средневековье — пасынок истории, историческая память обошлась с ним несправедливо. «Средний век» (*medium aevum*) — безвременье, разделяющее две славные эпохи истории Европы, средостенье между античностью и ее возрождением, перерыв в развитии культуры, провал, «темные столетия» — таков был приговор гуманистов, закрепленный просветителями» (*А.Я. Гуревич*).

1. Как вы думаете, какие особенности художественного (культурного) сознания эпохи средневековья могли способствовать вынесению того приговора гуманистов и просветителей, о котором пишет ученый?
2. Дают ли современные представления о средневековье как типе культурного сознания основания утверждать, что это — «перерыв в развитии культуры, провал»? Если да, то почему?

И-31. «...Вся раннехристианская концепция времени сводится к тому, что человеческая история должна в конце концов возвратиться к своему началу: от райской гармонии через грех и искупление к вечному царству истины. Интересно, что циклическая концепция времени здесь переходит в довольно редкую свою разновидность — атемпоральность, суть которой в том,

что мир мыслится абсолютно неизменным, а значит, категория времени утрачивает смысл. В Апокалипсисе прямо сказано, что «времени уже не будет» (Откр. 10, 6). О тождестве начала и конца свидетельствуют также повторяемые в Апокалипсисе слова: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний». ...Наиболее же сильное воплощение идеи циклического времени — несомненно, книга Екклезиаста» (А.Б. Есин).

1. Какие произведения раннехристианской литературы вам известны? Как в этих произведениях отразилась «раннехристианская концепция времени»?
2. Расскажите о своем понимании сущности такой концепции времени, как «атемпоральность». В каких произведениях раннехристианской культуры (кроме, разумеется, Екклезиаста) наиболее последовательно отразилась данная концепция времени? Может быть, такое понимание времени характерно только для сакральных текстов? Поразмышляйте на эту тему.

И-32. «Христианство средних веков смотрело на время уже иначе: здесь реализовалась *линейно-финалистская* концепция. Она опиралась на движение во времени человеческого существования от рождения до смерти, смерть же рассматривалась как итог, переход к некоторому устойчивому («финальному») существованию: к спасению или гибели» (А.Б. Есин).

1. Расскажите о своем понимании сущности «линейно-финалистической концепции» времени. В каких произведениях литературы средних веков наиболее последовательно отразилась эта концепция?
2. Есть ли, на ваш взгляд, принципиальное отличие от того, как понималось время литературой средневековья (линейно-финалистическая концепция времени) от того, как понималось время в литературе античности? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

И-33. «В эпоху христианского средневековья подвергалось известной перестройке и представление о соотношении локального микромира и всего мира. Большинство населения по-прежнему жило в относительной изоляции, но тем не менее и большой мир уже включался в сознание человека. Это был мир христиан...»

В этом смысле поучительно сравнение трактовки пространства в эпосе и в рыцарском романе. Мир «Песни о Роланде» — однородный, легко локализуемый, хорошо известный ее героям. В рамках этого ограниченного мирка в западной части Франции

действуют рыцари, выросшие на идеях верности сеньору и преданности христианской религии и сражающиеся против совершенно определенного врага — сарацинов.

Иной мир предстает в романах о рыцарях Круглого Стола. Здесь опасность рассеяна повсюду, во всем обширном мире, простирающемся от Англии вплоть до Константинополя. Это таинственный и многообразный мир, в котором охваченный любовью герой совершает подвиги в поисках своей возлюбленной. Расширяется и усложняется географическое пространство, а вместе с тем происходит освоение внутреннего пространства человеческой души — в ней обнаруживаются доселе неведомые богатства» (А.Я. Гуревич).

1. Как вы понимаете мысль о том, что «мир «Песни о Роланде» — однородный, легко локализуемый»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к тексту.
2. Можете вы согласиться с тем, что в романах о рыцарях Круглого Стола, по сравнению с «Песней о Роланде», «расширяется и усложняется географическое пространство»? Если да, то как конкретно происходит этот процесс в известных вам романах?
3. Справедливо ли, на ваш взгляд, утверждение ученого о том, что средневековый рыцарский роман обращен также к освоению «внутреннего пространства человеческой души»? Если да, то какие характеристики, качества этой души средневекового человека оказываются в центре внимания романа эпохи средневековья?
4. О каком понимании пространства человеком эпохи средних веков свидетельствуют его трактовки в «Песне о Роланде», в романах о рыцарях Круглого Стола и в других известных вам произведениях литературы средних веков?

И-34. «Следующая сцена, изображенная в «Песни о Нибелунгах» (и описываемая ниже), поражает современного читателя, но едва ли производила точно такое же впечатление на людей XIII века.

С помощью Зигфрида бургундский король Гунтер обманом взял в жены богатыршу Брюнхильду. Во время брачной ночи, вместо того чтобы отдаться жениху, невеста, связав его, вешает короля на крюк, и в столь унижительном положении Гунтер пребывает до утра. Но и прогоняя мужа от своего ложа, Брюнхильда не преминула обратиться к нему в соответствии с этикетом — «благородный рыцарь», «господин Гунтер», и поэт по-прежнему именуется «могучим», «благородным рыцарем». Клише устойчиво, независимо от поведения героев, поэтому в подобных эпитетах, прилагаемых к Гунтеру, нет издевки — он доблестен

и благороден по своему положению, несмотря на жалкое фиаско, которое он потерпел. Этикет — не что иное, как разработанный сценарий поведения» (А.Я. Гуревич).

1. Как вы думаете, чем может поразить сцена из «Песни о Нибелунгах», описанная ученым, современного читателя? Почему, на ваш взгляд, эта сцена «едва ли производила точно такое впечатление на людей XIII века»?
2. Как вы считаете, о какой своеобразии сознания человека средних веков свидетельствует наличие клише в поведении героев эпоса и обязательное следование ими определенному этикету поведения?

И-35. «Средневековье создало иное понимание человека и меры его ценности, чем античность.

В христианстве возникло учение о существовании двух миров — высшего божественного, духовного, и низшего мира земной реальности, являющегося лишь его отражением; обнажились и противоречия между двумя природами человеческой природы — духовной и телесной, материальной. Образ человека в искусстве утратил разумную ясность и внутреннее равновесие, характерное для античных героев. Но духовный мир человека обогатился, в нем было открыто многообразие чувств и переживаний, порой поражающих драматизмом, жадой совершенствования» (Н.Л. Мальцева).

1. Как отразилась в произведениях художественной литературы средневековья идея «о существовании двух миров»? Как понимаются, выстраиваются отношения между этими мирами в известных вам произведениях литературы средних веков?
2. Как вы считаете, в чем сущность противоречий «между двумя природами человеческой природы»? В каких из известных вам произведений эпохи средневековья эти противоречия показаны наиболее выразительно, интересно?
3. Можете вы согласиться с тем, что духовный мир человека эпохи средневековья обогатился, по сравнению с античностью, многообразием «чувств и переживаний»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.

И-36. «Средневековый рыцарский роман носит циклический характер. Он не создает героев и событий, но берет общеизвестный сюжет и всем известных героев. Здесь, как в эпосе, в основе лежит общеизвестный, общедоступный материал. Авторы романов опирались на эту традицию. Они могли разрабатывать отдельную сторону жизни героев.

Чтобы получить представление о каком-либо герое, нужно читать несколько романов и создать свой свод» (М.М. Бахтин).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что средневековый рыцарский роман «не создает героев и событий, но берет общеизвестный сюжет и всем известных героев»? Можете вы согласиться с этим утверждением? Если да, покажите на примерах, как это происходит в конкретных произведениях.
2. Верно ли, что авторы средневекового романа «могли разрабатывать отдельную сторону жизни героев», беря в основу повествования «общеизвестный сюжет»? Если да, то о каком своеобразии мышления средневекового человека такая особенность свидетельствует? Для ответа обратитесь к конкретным произведениям средневековой литературы.

И-37. «Время же в рыцарском романе связано со временем мифа-эпоса. Так, оно прерывисто, двигается толчками, герои романа не стареют, как не стареют и герои эпоса. В романе могут одновременно действовать персонажи разных эпох.

Тем не менее рыцарский роман впервые «заговаривает» о переходящей действительности, время приносит изменения, оно убегает и бежит непрерывно» (*Н. Будур, И. Панкеев*).

1. Можете вы согласиться тем, что время в рыцарском романе «прерывисто, двигается толчками», а герои романа при этом «не стареют, как не стареют герои эпоса»? Если да, приведите конкретные примеры такого понимания времени в романе.
2. В каких из известных вам рыцарских романах можно заметить, что «время приносит изменения, оно убегает и бежит непрерывно»? О каких изменениях, по сравнению с народным эпосом, свидетельствует, на ваш взгляд, такое понимание времени?

И-38. «Миропонимание средневекового человека, лежащее в основе созданного им искусства, принято называть теоцентрическим: Бог — абсолютная личность — является главной категорией его сознания, все остальное видится через нее и подчиняется ей. Так, в знаменитом русском космологическом духовном «Стихе о голубиной книге» «премудрый царь Давыд Евсеевич» говорит о сотворении мира:

Начался бел свет от Свята Духа,
 Самого Христа, Царя небесного,
 Солнце красное от лица Божия,
 Млад-светел месяц от грудей Божьих,
 Зори ясные от очей Божьих,
 Ветры буйные от Свята Духа,
 Самого Христа, Царя небесного»

(*И.Ф. Волков*)

1. Как вы считаете, теоцентризм миропонимания средневекового человека проявляется в произведениях только сугубо духовного содержания, каковыми являются приводимые учебным «Стихи о голубиной книге», или отмеченная им особенность характерна для всей литературы средних веков? Обоснуйте свое мнение обращением к произведениям разных жанров.
2. Можете вы согласиться с тем, что в известных вам произведениях средневековья Бог является главной категорией, а «все остальное видится через нее и подчиняется ей»? Если да, то какие произведения (жанры) литературы средних веков наиболее ярко об этом свидетельствуют? Присутствует ли Бог как «главная категория», в куртуазном эпосе, например?

И-39. «Героями рыцарских романов владеет одно чувство — любовь к прекрасной Даме, которая вдохновляет их на подвиги. И лишь в позднейших вариантах рыцарских романов возникает мотив любви христианской — к Пресвятой Деве, которая заставляет их отправиться «взыскать Святого Грааля».

Куртуазная любовь невозможна между супругами. В куртуазной поэзии говорится, что если муж будет любить свою жену, как рыцарь любит Прекрасную Даму, это будет противно кодексу чести, ибо не увеличит достоинства любящих, и из этого не будет ничего того, что не могло бы быть по праву супругов.

Именно в этом постулате и кроется объяснение столь широко описываемой измены прекрасной королевы Гвинервы с доблестным сэром Ланселотом славному королю Артуру» (*Н. Будур, И. Панкеев*).

1. Можете вы согласиться с тем, что «героями рыцарских романов владеет одно чувство — любовь к Прекрасной Даме»? В каких из известных вам рыцарских романов «возникает мотив любви христианской»?
2. Какие произведения куртуазной поэзии или рыцарские романы отстаивают мысль о том, что «куртуазная любовь невозможна между супругами»? Каким образом данная идея соотносится с теоцентрическим миропониманием средневекового человека, о котором писал И.Ф. Волков (см. задание 3-36)?

И-40. «Герой средневековой литературы живет одновременно в двух временах и пространствах: повседневно — бытовом времени — пространства своей индивидуальной судьбы и вместе с тем он — участник всемирно-исторической драмы спасения мира. В противоположность античности с ее радостным приятием мира христианское средневековье понимает мир как лежащий во

зле. Человек пал и увлек за собой всю природу. Он виноват не только в том, что нарушил веление Творца, но и в страданиях всей твари. На человеке лежит ответственность за спасение мира, спасение человека, спасение всей природы. Центральное событие в истории человека и мира — это очеловечивание Христа: о рождении Богочеловека радуются земля и твари, о пресвятой Богородице радуется вся тварь, в трагический момент смерти Богочеловека трясутся горы, меркнут солнце и луна. Получив спасение через жертву Христа, человек вновь призывается Богом к участию в праздничном творчестве космоса любви» (И.Ф. Волков).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «герой средневековой литературы живет одновременно в двух временах и пространствах»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Аргументируйте свой ответ.
2. Может ли, на ваш взгляд, литература средних веков служить свидетельством тому, что «христианское средневековье понимает мир как лежащий во зле»? Если да, то в каких произведениях (или жанрах) эта особенность средневекового мировоззрения наблюдается наиболее последовательно?
3. В каких из известных вам произведений литературы средних веков представлена концепция истории, о которой писал И.Ф. Волков («центральное событие в истории человека и мира — это очеловечивание Христа...»)?

И-41. А.Ф. Лосев считал, что «проблема символа» была «одной из центральных в средневековой эстетике, поскольку все чувственное не только в искусстве, но и в природе является лишь отблеском и отображением запредельного, сверхчувственного мира. «Несовершенное» чувственное восприятие должно быть заменено «совершенным».

1. Какая символика характерна для литературы средних веков?
2. О каком воззрении на мир свидетельствует тот факт, что человек эпохи средневековья считал «все чувственное» только «отблеском и отображением запредельного, сверхчувственного мира»?
3. Если исходить из высказанного А.Ф. Лосевым положения, то какой видится вам роль художника эпохи средневековья в его отношениях с «чувственным» и «сверхчувственным», «совершенным» и «несовершенным»? Для ответа обратитесь к конкретным произведениям данной эпохи.

И-42. «Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой» (Д.С. Лихачев).

1. Что включает в себя понятие «литературный этикет»? Что, по вашим наблюдениям, характерно для литературного этикета средневековья, к примеру, в древнерусской литературе?
2. Какие литературные каноны выработала средневековая литература Европы и Древней Руси?
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что литературный этикет и литературные каноны это «наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
4. Как вы считаете, что определяет характер и сущность литературного этикета и литературных канонов средневекового искусства?

И-43. «Дело, следовательно, не только в том, что определенные выражения и определенный стиль изложения подбираются к соответствующим ситуациям, но и в том, что самые эти ситуации создаются писателем именно такими, какие необходимы по этикетным требованиям: князь молится перед выступлением в поход, его дружина обычно малочисленна, тогда как войско противника громадно и враг выступает «в силе тяжце», «пылая духом ратным», и т.д.» (*Д.С. Лихачев*).

1. Можете вы согласиться с тем, что в древнерусской литературе «определенные выражения и определенный стиль изложения подбираются к соответствующим ситуациям»? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.
2. Как вы понимаете мысль Д.С. Лихачева о том, что в произведениях древнерусской литературы «ситуации создаются писателем именно такими, какие необходимы по этикетным требованиям»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, то для каких жанров древнерусской литературы наиболее характерна эта особенность? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
3. Как вы считаете, чем вызваны, на чем основываются «этикетные требования» древнерусской литературы?

И-44. «Перед нами, следовательно, этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, стоящую над автором и не отличающуюся внутренней целостностью, поскольку она определяется извне — предметом изображения, а не внутренними требованиями литературного произведения» (*Д.С. Лихачев*).

1. Как представлены в известных вам произведениях древнерусской литературы «этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный»? Для ответа обратитесь к конкретным текстам, например, к жанру жития.

2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что разные виды этикета «сливаются в единую нормативную систему, стоящую над автором»? Прокомментируйте мысль Д. С. Лихачева о том, что нормативная система, стоящая над автором, не отличается «внутренней целостностью». Можете вы согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ.
3. Чем, на ваш взгляд, определяются характер и сущность нормативной системы, стоящей над автором?

И-45. Искусствовед С.Д. Сказкин считает, что христианской культуре в средние века было свойственно «сознательное стремление к систематическому единству, скрепленному общностью веры и религиозной организации, стремление к построению идеологически цельного мировоззрения, единого, непререкаемого и общепризнанного, которое позже было разрушено гуманистическим просвещением, светским, свободным, индивидуалистически пестрым, не претендовавшим на вселенскую общеобязательность».

1. Можно ли, на ваш взгляд, утверждать, что для литературы средних веков характерно «систематическое единство, скрепленное общностью веры и религиозной организации»? Если да, то в чем вы эту ее особенность отметили?
2. Ваши знания о литературе средних веков дают основания утверждать, что она проникнута стремлением «к созданию идеологически цельного мировоззрения» или что она уже базируется на таком мировоззрении? Аргументируйте свой ответ.

И-46. «Расширяется и сфера явлений, отображаемых в искусстве. Задачей философов и художников стало познание вселенной в ее необъятных и космических масштабах, в совокупности множественных явлений жизни. Эта познавательная цель, хотя и была облачена в религиозную форму, возбуждала в человеке потребность реального знания о вселенной на земле. Вместе с тем человек в сознании людей перестал быть центром мироздания. В нем видели лишь частичку вселенной, подчиненную ее невидимым силам. Отдельные явления жизни приобрели поэтому значительность, поскольку рассматривались как проявления величия целого» (*Н.Л. Мальцева*).

1. Можете вы согласиться с тем, что писателей эпохи средних веков интересует «познание вселенной в ее необъятных космических масштабах»? Если да, то в каких произведениях (жанрах) эта особенность проявилась наиболее последовательно?

2. Как вы думаете, с чем связано то, что человек в сознании людей эпохи средневековья «перестал быть центром мироздания»? Как это явление отразилось в конкретных художественных текстах?
3. Вы встречали в литературе средних веков такие произведения, в которых человек понимается как частичка вселенной, подчиненная ее неведомым силам? Если да, расскажите, в чем, на ваш взгляд, истоки и смысл такого понимания человека.

И-47. «В искусстве получили широкое развитие нравственный идеал материнства, темы страданий, стоического мужества человека, его устремленности к совершенству, красоты природы и мироздания. Чувство любви в средневековом обществе приобрело такую степень интенсивности и продолжительности, которых не знал человек древнего мира. Рыцарская любовь создает куртуазный роман, рыцарскую лирику трубадуров. Средневековье обнаруживает в мире зло и уродство — в искусстве разрабатывается проблема характерного, безобразного, имеющего в отличие от прекрасного, бесконечное разнообразие проявлений. Тем самым для искусства открылись новые перспективы» (Н.Л. Мальцева).

1. Какие произведения средневековой литературы обращены к «нравственному идеалу материнства», к теме страданий и «стоического мужества человека, его устремленности к совершенству»? В свете какого мироздания раскрываются названные проблемы?
2. Можете вы согласиться с тем, что произведения литературы средних веков обращены к красоте «природы и мироздания»? Как в этой литературе вообще трактуется, понимается категория красоты? В каких из известных вам произведений литературы средних веков раскрываются представления человека данной эпохи о мироздании?
3. Как в литературе средневековья понимается характерное? Приведите наиболее выразительные примеры. Что человек эпохи средних веков, если судить по литературным произведениям, считал безобразным? В свете каких идеалов безобразное трактуется? Для примеров обратитесь к куртуазному рыцарскому роману, рыцарской лирике трубадуров.

И-48. «Средневековые» представления о героической защите возвышенных условных идеалов в лице культурного рыцарства (XI — XIII вв.) получили небывалую художественную обработку не только в виде изошренной поэзии на путях растущего

индивидуализма. Это рыцарская практика трубадуров, труверов и миннезингеров. Такая бытовая практика деградирует до божемного и беспринципного поведения вагантов» (А.Ф. Лосев).

1. В каких из известных вам произведений литературы средних веков наиболее полно и последовательно отразились «представления о героической защите возвышенных условных идеалов»?
2. Как вы думаете, насколько справедливо говорить о «рыцарской практике» в связи с поэзией трубадуров, труверов и миннезингеров? Обоснуйте свой ответ.
3. Что вы знаете о «беспринципном поведении вагантов»? Находит ли это поведение отражение в их поэзии? Если да, проиллюстрируйте ответ конкретными примерами.

И-49. «Образы героического индивидуализма, как известно, вообще нарастали постепенно в течение всего средневековья. *Героический эпос* — та народная основа, которая обычно переживает множество различных периодов своего развития, восходя иной раз даже еще к эпохе великого переселения народов и кончая рыцарскими куртуазными обработками и переработками XII—XIII вв. Достаточно будет указать на такие общеизвестные произведения эпического творчества, как «Песнь о Роланде» во Франции XI—XII вв., «Песнь о Нибелунгах» в Германии (уже с весьма заметной рыцарской обработкой), на сборник норвежских сказаний, составленный из древних материалов в XIII в. и получивший впоследствии название «Эдды», на французский рыцарский роман о Тристане и Изольде кельтского происхождения (где, может быть, сильнее, чем в других произведениях этого типа, изображена борьба сильной личности в результате ее глубоких личных страстей и признания своей идейной связанности), на испанскую поэму о Сиде и многие другие. Весьма ярким проявлением глубокого индивидуализма, но притом все еще связанного общими идеалами и обязанностями, является вся провансальская лирика и созданный тоже около XIII в. самый образ идеального рыцаря, бесконечно смелого и мужественного и в то же время красивого и галантного, с весьма изысканными эстетическими чувствами и культом прекрасной дамы. Лирика трубадуров, труверов, менестрелей, жонглеров, миннезингеров также дает весьма яркие образцы уже индивидуализированного чувства с большой примесью эстетической куртуазности. Сюда же можно отнести знаменитые рыцарские романы Кретьена де Труа (XII в.) во Франции или рыцарскую поэму «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха в Германии (XIII в.). Тому же Вольфраму фон Эшенбаху принадлежали и составленные им с глубокой искренностью

лирические песни в жанре провансальской альбы. Кроме альбы, в Провансе существовало еще множество других жанров любовной лирики, пронизанных глубокой искренностью, но постепенно доходивших до определенного схематизирования.

Все указанные здесь произведения эпического и лирического характера, полународные, полуиндивидуальные, развивавшиеся в течение столетий, как раз здесь, в XII—XIII вв., достигли своего наивысшего развития, а во многом начинали клониться к упадку. Все эти произведения уже не основаны на олицетворении и не имеют ничего общего с аллегорией. Это самая настоящая *символика*, где общее и индивидуальное, идейное и материальное, внутреннее и внешнее сливаются в единый и нераздельный художественный образ, который вполне можно считать предшественником более развитого индивидуализма эпохи Высокого Ренессанса» (А. Ф. Лосев).

1. Как вы понимаете определение «образы героического индивидуализма»? Можете вы согласиться с тем, что такие образы присутствуют в упоминаемых А. Ф. Лосевым произведениях? Если да, то как в названных произведениях (возьмите 1-2 для примера) «изображена борьба сильной личности»? Можете вы согласиться с тем, что эта борьба личности происходит «в результате ее глубоких личных страстей и признания своей идейной связанности»? Аргументируйте свой ответ.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что лирика трубадуров, труверов, менестрелей, жонглеров, миннезингеров «дает весьма яркие образцы уже индивидуализированного чувства»? Если да, то как это проявляется в конкретных произведениях? Аргументируйте свой ответ примерами.
3. Как отмеченные ученым особенности воплощения героического в литературе позднего средневековья характеризуют мировоззрение человека (художника) этой эпохи?

И-50. «...Гениальное слияние общежизненного и единичного прежде всего дано у Данте Алигьери (1265 — 1321), этого последнего поэта средневековья и первого поэта новой эпохи» (А. Ф. Лосев).

1. Как вы думаете, что в творчестве Данте можно отнести к «общежизненному» и что обладает качеством «единичного»?
2. Какие особенности творчества Данте позволяют считать его «последним поэтом средневековья» и «первым поэтом» эпохи Возрождения?

И-51. «Дантевское понимание искусства восходит своими истоками к новоплатонизму. Оно базируется на признании примата идеи. Эта идея, связываемая непосредственно с богом, об-

ладает абсолютным совершенством только в чистом виде. Преломленная же в материи природы или искусства, она утрачивает свою первоначальную законченность. Тем самым перед искусством встает задача приближения к потустороннему идеалу, который теоретически не может быть осуществим. Именно на этом пути искусство становится символом более высоких ценностей» (В.Н. Лазарев).

1. Что характерно для понимания искусства Платоном? Какие черты такое понимание приобретает благодаря идеологии, господствовавшей в средние века?
2. Расскажите о своем понимании понятия «примат идеи» применительно к взгляду на художественное творчество. Могут ли, к примеру, служить доказательством «примата идеи» такие строки из «Божественной комедии» Данте:

Все, что умрет, и все, что не умрет, —
Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает.

(«Рай», XIII, 52-54. Перевод М. Лозинского),

или:

О вы, разумные, взгляните сами,
И всякий наставленью да поймет,
Сокрытое под странными стихами.

(«Ад», IX, 61-63. Перевод М. Лозинского).

3. Найдите самостоятельно в «Божественной комедии» Данте строки, которые бы подтверждали или опровергали «новоплатонизм» Данте, его приверженность «примату идеи».
4. Как, по вашему мнению, соотносится понимание искусства как «символа более высоких ценностей» с мирозерцанием человека средних веков, с господствовавшей в данную эпоху идеологией?

И-52. «Говоря о временной композиции поэмы Данте в пространственных терминах, можно сказать, что действие развивается не в глубинном перспективном пространстве, а как бы в тесных пределах плоского рельефа» (М.В. Алпатов).

1. Как движется время в «Божественной комедии»? Можете вы согласиться с тем, что оно не имеет «глубинной перспективы» («пространственный термин» М.В. Алпатова), а напоминает «плоский рельеф»? Если да, то как такая особенность понимания времени отразилась в тексте поэмы? Аргументируйте свой ответ обращением к «Божественной комедии».
2. Свидетельствует ли понимание пространства и времени Данте о том, что он принадлежит к средневековому типу культурного сознания? Если да, то в чем это выражается?

И-53. «Образы Данте — это не отвлеченные категории и не субъективные впечатления; это «реальности», которые художник показывает, совлекая с них покров случайности в образах загробного мира и вновь надевая покров телесности своими изумительными гомеровскими сравнениями, влекущими от потустороннего к земному» (*М.В. Алпатов о XXIX песне «Чистилища»*).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что образы Данте — это «реальности», которые художник показывает, совлекая с них покров случайности в образах загробного мира? Приведите примеры таких «образов-реальностей» в «Чистилище».
2. Как часто и с какой целью, по вашему мнению, Данте прибегает в этой части «Божественной комедии» к сравнениям? Почему, на ваш взгляд, ученый дает этим сравнениям определение «гомеровские»?
3. Как в понимании поэтом пространства и времени, загробного мира, а также в его образном воспроизведении отразилось мировоззрение художника эпохи средних веков?

И-54. «На смену преимущественно горизонтальным, земным связям стало приходиться все более отчетливое осознание принципиальной важности вертикальных связей, связей каждой отдельной вещи с ее идеальным прообразом и с ее подлинной первопричиной — Творцом. «Всё от Бога», «всё во власти божьей» — эти известные выражения передают самую суть средневекового строя мыслей.

Обесценивание земного существования не означало, однако, падения интереса к устроенности и красоте окружающего мира. Естественная природа воспринималась как творение Бога, как «мир святости», подающий человеку «добрый пример праведной жизни». Она стала предметом более абстрагированного эстетического восприятия, любования и воспевания — во славу Творца неба и земли. При этом человек сам попадал в несколько отчужденное от этой божественной красоты положение: он был венцом творения, правда, изгнанным из рая, но все же на земле пользующимся дарами природы, которые, согласно «Поучению Владимира Мономаха», сам Бог дал «на пользу людям, в пищу и на радость... ради человека грешного» (*И.А. Бондаренко*).

1. Свидетельствуют ли, на ваш взгляд, произведения древнерусской литературы о том, что для культуры средневековья принципиально важны вертикальные связи («каждой отдельной вещи с ее идеальным прообразом и с ее подлинной первопричиной»)? Если да, то какие произведения можно привести в доказательство справедливости высказанного утверждения?

2. Можете вы согласиться с тем, что средневековая эстетика, запечатленная в древнерусской литературе, не знает «падения интереса к устроенности и красоте окружающего мира»? Могут ли служить доказательством справедливости данного утверждения «Поучение Владимира Мономаха» или «Слово о законе и благодати» митрополита Иллариона, «Слово о полку Игореве» или «Моление» Даниила Заточника и т.п.? Аргументируйте свое мнение.

И-55. «Духовные, истинные ценности противопоставлялись материальным, преходящим и тщетным. Но важнее, пожалуй, подчеркнуть не столько дуалистичность видения мира (которая была присуща и дохристианской поре), сколько ту стабильность в приоритетах, которую принесло с собой христианство. В любом взаимодействии противостоящих сил преимущество стало отдаваться одной стороне, связанной с благом, понятым в качестве абсолюта. Добро и зло перестали быть категориями переменчивыми в зависимости от ситуации. Добро, благо, исходящее от бога — единственное мерило любого деяния. Одна лишь известная христианская заповедь платить добром за зло не могла не оказать глубочайшего воздействия на переориентацию всего строя мыслей вчерашних язычников. В картине мира появилась единая твердая точка опоры и точка отсчета, одно направленное движение — к Всевышнему. Строго говоря, в ней не осталось места для каких-либо самостоятельных начал зла. Самое зло истолковывалось средневековыми богословами как отсутствие или недостаток добра, уклонение от него» (*И.А. Бондаренко*).

1. Отразилось ли в известных вам произведениях древнерусской литературы противопоставление «духовных, истинных» ценностей «материальным, преходящим и тщетным»? Если да, то в каких литературных памятниках это противопоставление выражено наиболее ярко и последовательно?
2. Свидетельствует ли древнерусская литература о «стабильности» средневекового понимания добра и зла, о том, что в средневековой «картине мира появилась единая твердая точка опоры и точка отсчета»? Могут ли, к примеру, служить доказательством справедливости высказанного утверждения жанры слова или жития, воинской или сатирической повести? Обоснуйте свое мнение.

Возрождение как тип культурного сознания

И-56. «...Эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и без средневековой теологии. В эпоху Ренессанса

человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственная видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения..., но то, что мы видим своими глазами, — это и есть на самом деле» (*А.Ф. Лосев*).

1. Как вы считаете, что мог иметь в виду А.Ф. Лосев под «античной космологией» и «средневековой теологией»?
2. Как вы поняли мысль философа о «настоящей» картине мира в представлении человека эпохи Возрождения? Не свидетельствует ли приведенное утверждение философа о том, что культурное сознание эпохи Возрождения было материалистическим? Если да, то как эта особенность мировоззрения отразилась в художественных произведениях?

И-57. «Деятели культуры Возрождения решительно реабилитировали природу и человека, были полны веры во всемогущество человеческого разума. Перед усилиями разума должны были открыться все тайны природы, ведь человек сам был ее частью, его органы чувств способны доставлять и доставляют ему верные сведения, к которым надо относиться с гораздо большим доверием, чем к мнимой мудрости средневековой схоластики. В XV веке гуманисты вели атаку на схоластическую науку с ее средневековой латынью, искажающей до неузнаваемости античные и византийские труды, с ее непререкаемыми догматами богословия» (*В.С. Кеменов*).

1. Как вы понимаете определение «средневековая схоластика»? Нашла ли она отражение в известных вам произведениях средневековой литературы? Если да, то каким именно образом? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
2. Как проявляется в литературе культуры Возрождения реабилитация природы и человека? Какие из известных вам произведений наиболее ярко, показательно свидетельствуют о данной тенденции? Кто из писателей эпохи Возрождения, на ваш взгляд, более всего сделал для того, чтобы показать, как перед усилиями разума человека открываются «все тайны природы»?

И-58. «Через всю реалистическую литературу Возрождения проходит образ шута или безумца, устами которого говорит сама мудрость. Здравый смысл простого народа и свободомыслие просвещенных умов, критицизм и утопические мечты (литература Возрождения богата утопиями не менее, чем сатирой) здесь сходятся, обнаруживая стихийную диалектику сознания революционной эпохи» (*Л.Е. Пинский*).

1. Как часто вам в произведениях эпохи Возрождения встречался образ «шута или безумца»? Какова роль этого образа, к примеру, в произведениях В. Шекспира? Можете вы согласиться с тем, что устами такого «шута или безумца» в произведениях Шекспира и других художников Возрождения «говорит сама мудрость»? Аргументируйте свой ответ примерами.
2. На что, в первую очередь, по вашим наблюдениям, направлен критицизм возрожденческой литературы? В каких произведениях он проявился особенно отчетливо?
3. Каковы особенности жанра утопии в литературе Возрождения? Какой идеологией, каким мировоззрением преимущественно питаются утопические идеи писателей эпохи Возрождения?
4. Можете вы согласиться с определением литературы эпохи Возрождения как реалистической, т.е. преодолевшей идеалистическое миропонимание? Аргументируйте свой ответ.

И-59. «Я думаю, что они реалисты в смысле «правдивости», а не в смысле Бальзака или Льва Толстого, что реализм их — это реализм в широком смысле, качественно отличный от классического реализма XIX века, то есть реализма в собственном смысле» (*В.М. Жирмунский о писателях эпохи Возрождения*).

1. Как вы думаете, что такое реализм «в смысле «правдивости» изображения? Как реализм такого типа проявляется в творчестве писателей эпохи Возрождения?
2. В чем, на ваш взгляд, принципиальное отличие реализма «в смысле «правдивости» от реализма «в смысле Бальзака или Льва Толстого» (см. раздел «Реализм»).

И-60. Микеланджело Буонарроти писал:

Когда во власти смелых устремлений
 Берусь я в камне воплотить черты
 И молотом осуществить мечты,
 Ударом мощным властно правит гений.
 Но есть иной властитель побуждений
 Недостигаемой нам высоты —
 Великий прародитель красоты
 И несравненных на земле творений.
 Чем выше я вздымаю к небесам
 Тяжелый молот ловкою рукою,
 Тем выше в изваянье вдохновенья.
 Но замечаю, как моим делам
 Недостает величия порою:
 Знать, высшего лишен я разуменья.

(Перевод А. Махова)

1. Как понимает Микеланджело источник красоты в окружающем его мире? Какова роль художника в создании красоты? О каком характере мировоззрения художника эпохи Возрождения свидетельствует приведенный сонет?
2. Насколько мысли о красоте, роли художника и «великом прародителе красоты» соотносятся, на ваш взгляд, с утверждением некоторых ученых реалистического характера культуры эпохи Возрождения?

И-61. «Драма Шекспира, например, в частности, его трагедия, ярче всего показывает своеобразие художественной темы в реализме Возрождения. Материал трагедии Шекспира, ее сюжет, обоснование развития страсти, сама идея трагедии становятся загадочными, если отвлечься от того, что интересовало ренессансного художника и его аудиторию в судьбе Гамлета, Отелло, Лира или Макбета. Каждый из этих героев для зрителей шекспировского театра прежде всего «человек со всем значением слова», как замечает Гамлет о своем отце, нормальный, свободный, естественный человек, наделенный огромной энергией и высоким осознанием своей ценности как человеческой личности. Всесторонний «герой» — вершина пирамиды, основанием которой служит вся «натура человека», а не одна грань этой натуры, одна какая-то страсть... Родовое, типичное (человек) и особенно индивидуальное (личность) сливаются в человеческой личности героя, как норме естественной натуры» (Л.Е. Пинский).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что главные (заглавные) герои шекспировской драмы представляют собой свободного, естественного человека, наделенного огромной энергией и высоким осознанием своей ценности как человеческой личности? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, то как эти особенности воспроизводимого Шекспиром человека проявляются в конкретном тексте?
2. Можно ли в связи с отмеченной Л.Е. Пинским особенностью изображения Шекспиром человека, а также пониманием драматургом типичного и индивидуального утверждать, что его творчество — это «реализм Возрождения»? Аргументируйте свое мнение.

И-62. «Шекспир не обеляет и не очерняет героев своих трагедий, его реалистическая тенденция коренится гораздо глубже: объективно раскрывая обстоятельства и движущие мотивы поступков героев, он вместе с тем показывает и неизбежность их гибели» (В.С. Кеменов).

1. Можете вы согласиться с тем, что «Шекспир не обеляет и не очерняет героев своих трагедий»? Если да, то на примере каких трагедий Шекспира можно наблюдать данную особенность?
2. Верно ли, что творчеству Шекспира присуща «реалистическая тенденция»? Можно ли, на ваш взгляд, считать свидетельством таковой объективно раскрываемые «обстоятельства и движущие мотивы поступков героев»? Аргументируйте свое мнение.

И-63. «В целом же понятие метода искусства Возрождения предлагается терминологически обозначить как ренессансный универсализм, имея при этом в виду художественно-творческое воспроизведение современной художнику характерности жизни как проявления всеобщей естественной природы человеческого рода или как чужой и враждебной ей — при творческом использовании уже готовых универсальных форм художественной образности» (*И.Ф. Волков*).

1. Как вы считаете, что означает «воспроизведение современной художнику характерности жизни как проявления всеобщей естественной природы»? Присутствует ли, на ваш взгляд, такое воспроизведение в творчестве В. Шекспира или Ф. Рабле? Если да, проиллюстрируйте его присутствие обращением к конкретным художественным текстам.
2. Что вы понимаете под «готовыми универсальными формами художественной образности»? Приведите примеры таких форм в творчестве писателей эпохи Возрождения.
3. Выскажите свое мнение относительно предлагаемого И.Ф. Волковым определения метода (типа культурного сознания) литературы эпохи Возрождения. Можете вы с ним согласиться? Аргументируйте свое мнение.

И-64. «Литература Возрождения неотделима от идей гуманизма. Освобождение культуры от церковной опеки, защита свободы мысли, разрушение сословных рамок и раскрепощение человеческой личности — таковы основные принципы гуманизма Возрождения с его идеалом свободного и гармонично развитого человека. Защита личности и безграничная вера в нее — существо гуманизма эпохи Возрождения» (*Л.Е. Пинский*).

1. В каких произведениях литературы Возрождения вы можете отметить элементы, черты «освобождения культуры от церковной опеки»? Можно ли, к примеру, говорить о таком освобождении в связи с произведениями Боккаччо или Маргариты Наварской, Ариосто или Петрарки? Если да, то в чем конкретно вы такую особенность отметили?

2. Свидетельствуют ли известные вам произведения литературы Возрождения о том, что для нее принципиально важны и «защита личности», и «безграничная вера в нее»? Если да, то в каких из них эта особенность проявляется наиболее ярко и последовательно?

И-65. «Гамлет Шекспира олицетворяет высокие принципы гуманистической морали, всю силу ума человека Ренессанса. Это положительный герой, который особенно дорог и близок автору. Всеобщая «порча жизни», заставляющая его так жестоко страдать, не стала его родной стихией, как для другого типа шекспировских героев — стяжателей, попирающих мораль и совесть, не брезгующих никакими средствами в борьбе (Эдмунд, Макбет, Сеффольк, Ричард III и другие) (В.С. Кеменов).

1. Как показывает Шекспир «силу ума» Гамлета? Каким образом в этом произведении представлена «всеобщая «порча жизни»? Можете вы согласиться с тем, что эта «порча» не стала «родной стихией» Гамлета? Обоснуйте свой ответ.
2. Каким предстает «человек Ренессанса» и его концепция, если согласиться с ученым в том, что такого человека олицетворяет именно шекспировский Гамлет?
3. Как вы думаете, представляют ли эпоху Ренессанса другие герои, упоминаемые В.С. Кеменовым? Если да, то что в этой эпохе они, на ваш взгляд, олицетворяют?

И-66. «Шекспир, выводя на сцену Яго, как бы хочет сказать: смотрите, вот куда способна привести в жизни программа гуманистов, утверждающая безграничное развитие человеческого ума, полную свободу человека эпохи Ренессанса, когда она обращивается свободой от всяких моральных принципов, от всяких общественных человеческих целей. Перед Яго бледнеют все позднейшие создания мировой литературы. Сам гетевский Мефистофель мог бы пойти в ученики к «славному, честному Яго» (В.С. Кеменов).

1. В каких произведениях возрожденческой литературы, на ваш взгляд, утверждается «безграничное развитие человеческого ума» и «полная свобода человека эпохи Ренессанса»?
2. Можете вы согласиться с тем, что образ Яго из трагедии «Отелло» связан с программой гуманистов эпохи Ренессанса именно так, как об этом пишет ученый?
3. Предлагают ли писатели литературы эпохи Возрождения (тот же Шекспир, к примеру) что-либо в противовес свободе «от всяких моральных принципов, от всяких общественных человеческих целей»? Если да, то в каких произведениях и какой именно «противовес» вы могли бы отметить?

И-67. «Эволюция литературы Возрождения, ее основные этапы и жанры связаны с развитием гуманистической концепции. Для раннего Возрождения характерным жанром является комическая новелла (Боккаччо, Ф. Скаккетти, Т. Мазуччо, Маргарита Наваррская) с антиклерикальной и антифеодальной направленностью, прославляющая ловкость и предприимчивость, активную личность, свободную от предрассудков. Жизнерадостный дух новеллистики, расцвет которой продолжается и позднее (А. Фиренцуола, Дж. Джиральди, М. Банделло в Италии, Б. Деперье во Франции), переходит в высоком Возрождении к героической поэме, буффонной (Л. Пульчи, Ф. Берни, Т. Фоленго) или сказочной (М. Боярдо, Л. Ариосто). Авантюрно-рыцарская сюжетика этой поэмы подсказана возродившимся вкусом к героическому, романтикой века странствующего рыцарства буржуазии... Ренессансное представление о человеке, рожденном для великих дел, лежит в основе этих поэм, но и они не свободны от искусственности. Стремление сравняться с Гомером и даже превзойти его приводит авторов к некоторым условностям книжного подражания, к взвинченной торжественности и к односторонности в обрисовке героев — обычным недостаткам «художественного эпоса», в отличие от естественного народного эпоса. Однако шутливая ариостовская и серьезная «конквистадорская» поэмы неизмеримо превосходят многочисленные в это время, но неудачные попытки возрождения классической эпопеи (Петрарка, Дж. Триссино, Т. Тассо в Италии, Ронсар во Франции и др.)» (Л.Е. Пинский).

1. Расскажите об основных этапах литературы эпохи Возрождения. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «основные этапы и жанры» этой литературы «связаны с развитием гуманистической концепции»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Если да, расскажите о том, как развитие жанровой системы связано с гуманистической концепцией.
2. Какие еще жанры, кроме отмеченных Л.Е. Пинским в приведенном отрывке, характерны для литературы эпохи Возрождения? Свидетельствует само наличие этих жанров, их развитие о гуманистическом характере литературы? Аргументируйте свой ответ.
3. Какие из известных вам произведений возрожденческой литературы передают «представление о человеке, рожденном для великих дел»? Можете вы согласиться с тем, что для этих произведений характерны «условности книжного подражания», «взвинченная торжественность», «односторонность в обрисовке героев»? Если да, то в чем эти особенности проявляются? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

И-68. «Взгляды гуманистов Ренессанса были проникнуты оптимизмом и верой в то, что природа дает человеку все возможности для универсального и гармонического развития в прекрасную и совершенную индивидуальность; остальное зависит от человека. Лучшим доказательством этого служили они сами. Истинно благородный человек, писал Петрарка, не рождается с великой душой, но сам себя делает таковым великолепными своими делами» (*В.С. Кеменов*).

1. В каких произведениях «взгляды гуманистов Ренессанса», по вашему мнению, нашли наиболее полное и последовательное отражение? Как в этих произведениях поставлены и решаются проблемы возможностей «универсального и гармонического развития» человека «в прекрасную и совершенную индивидуальность»?
2. Можете вы согласиться с тем, что «лучшим доказательством» возможностей универсального и гармонического развития личности служили сами писатели-гуманисты? Если да, приведите наиболее показательные примеры.
3. Как вы думаете, какое произведение (произведения) имел в виду исследователь, говоря о понимании Петраркой благородного человека и возможностей его становления? Может ли сам Петрарка служить доказательством того, что развитие «в прекрасную и совершенную индивидуальность ...зависит только от человека»? Аргументируйте свой ответ.

И-69. В труде итальянского писателя эпохи Возрождения (XV в.) Пико делла Мирандола «О достоинстве человека», написанном в форме беседы Бога с Адамом, есть эпизод, когда Бог объявляет Адаму: «Я тебя не создал ни небесным, ни земным существом, ни бессмертным только затем, чтобы ты — по своей воле и к своей чести — сделался своим собственным скульптором и творцом; ты сможешь снизойти до животного и возвыситься до богоподобного существа, так как в отличие от зверей и духов только у тебя одного есть развитие, рост по свободной воле, в тебе кроется зародыш разнообразной жизни».

1. О каком характере, каком понимании гуманизма литературой эпохи Возрождения свидетельствует, на ваш взгляд, приведенный эпизод?
2. В каких произведениях возрожденческой литературы вам еще встречались эти или подобные им мысли?
3. Какие принципиально важные, по вашему мнению, открытия относительно возможностей человека сделала литература эпохи Возрождения?

И-70. «Хотя эпоха Ренессанса в целом была направлена против господства церкви, многое в ее исканиях сохраняло оболочку церковных споров и образов. Так, например, именно в годы Ренессанса широкое развитие получил культ св. Анны. Богословы и эстетика, озабоченные тем, чтобы усилить культ девы Марии, распространили свои старания на Анну, стремясь доказать, что не только рождение Иисуса, но и рождение девы Марии носит сверхъестественный характер, что Мария была рождена Анной от поцелуя Иоахима и т.д.» (*В.С. Кеменов*).

1. Можете вы согласиться с тем, что в литературе эпохи Ренессанса проявляется направленность «против господства церкви»? Если да, то в каких известных вам произведениях эта тенденция проявилась особенно выразительно? Обоснуйте свой ответ примерами.
2. Вы тоже заметили, что при всей своей антиклерикальной направленности литература эпохи Возрождения во многом сохраняет «оболочку церковных споров и образов»? Если да, то в творчестве каких авторов, в каких произведениях эту тенденцию, по вашему мнению, можно наблюдать? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

И-71. «...Настоящим эпосом Возрождения, без оглядки на «Илиаду» и «Одиссею», всесторонней картиной общества и выражением его героических идеалов, а также образцом реалистической фантастики высокого Возрождения являются только произведения Рабле, где формы своеобразного сказочного, народного эпоса как бы возвещают будущий буржуазный роман» (*Л.Е. Пинский*).

1. Как вы считаете, какие произведения Ф. Рабле позволяют называть его творчество «всесторонней картиной общества и выражением его героических идеалов»?
2. Как вы понимаете определение «реалистическая фантастика»? Можете согласиться с тем, что оно применимо к творчеству Рабле? Обоснуйте свое мнение.
3. Каким предстает мировоззрение человека эпохи Возрождения в произведениях Ф. Рабле?

И-72. «Нельзя понять этих телесных образов, их своеобразной художественной логики, их поражающей глубины и силы, если смотреть на них глазами художественных канонов XVII и последующих веков. Грубый, животный, бесформенный, уродливый, безобразный — вот что можно сказать об этом образе тела с точки зрения поздних канонов. А между тем этот образ тела складывался и отстаивался на протяжении многих тысячелетий...

В отличие от канонов нового времени это тело неограниченное, незавершенное, неготовое, перерастающее себя самого, выходящее за его пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело и выпирает из него, либо само тело выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких отростках... Тело раскрывает свою сущность как растущее и выходящее за свои пределы... Это — вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело...

Далее, неготовое и открытое тело это... не отделено от мира четкими границами; оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами... В тенденции тело представляет и воплощает в себе весь материально-телесный мир» (М.М. Бахтин о творчестве Ф. Рабле).

1. Как вы думаете, о каких «телесных образах» Франсуа Рабле говорил М.М. Бахтин? Можете вы согласиться с той характеристикой, которую дает «образу тела» у Рабле ученый? Обоснуйте свое мнение.
2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что у Рабле «тело раскрывает свою сущность как растущее и выходящее за свои пределы», а также о том, что «тело это... не отделено от мира четкими границами»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к художественному тексту.
3. Как вы думаете, почему М.М. Бахтин утверждал, что нельзя понять «телесных образов» Рабле, «если смотреть на них глазами художественных канонов XVII и последующих веков»? Как, по вашему мнению, проявляются «художественные каноны» эпохи Возрождения в этих «телесных образах»? Какие главные черты культуры, эстетики данного периода такое отношение к телу, телесному раскрывает?

И-73. «Устремления Ренессанса в значительной мере обнаруживают потребность *овладеть пространством* и, если можно так сказать, «проявить» его; орудия, отвечающие этому стремлению, все относят к технике «зримого»: образ, форма играют здесь господствующую роль» (А. Шастель).

1. Как вы понимаете мысль о том, что культура Ренессанса «в значительной мере обнаруживает потребность овладеть пространством», «проявить» его»? Как это стремление выразилось в наиболее значимых, показательных произведениях данной культуры (к примеру, в творчестве Боккаччо или Петрарки, Рабле или Шекспира)?
2. Можете вы согласиться с тем, что в ренессансной литературе образ и форма «играют господствующую роль»? Если да, проиллюстрируйте свое мнение конкретными примерами.

И-74. «...Период, который издавна выделяют под именем Ренессанса, имеет специфическую черту: это... чувство полной солидарности между всеми аспектами человеческой жизни и мысль, что все они могут быть одновременно преобразены» (А. Шастель).

1. Как вы думаете, что означает «чувство полной солидарности между всеми аспектами человеческой жизни»? Можете вы согласиться с тем, что такое чувство характерно для литературы Ренессанса? Если да, то в каких художественных текстах это чувство выражено наиболее показательно и последовательно?
2. Верно ли, что одна из ведущих мыслей ренессансной литературы заключается в возможности преобразования одновременно всех аспектов человеческой жизни? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.

И-75. «Если говорить лишь о литературе, мы видим, как интеллектуальный пыл, возникший среди наследников Петрарки, в кругу Бруни и Николаи, и распространившийся впоследствии не только на всю Европу, есть нечто большее, чем страсть к учености. Он связан со все более явной попыткой понять этику, общественные дела, знание, искусство как различные стороны одной и той же центральной реальности, а следовательно, связан с работой «интеграции», с глобальным мировоззрением, которое в свою очередь не может быть отделено от жажды обладания и превосходства, или «обновления»; связан со сложной гармонией, которая постоянно нацелена на будущее» (А. Шастель).

1. Расскажите о своем понимании определения «интеллектуальный пыл». Можете вы согласиться с тем, что таковой был характерен для литературы Ренессанса? Обоснуйте свой ответ.
2. Насколько справедливой представляется вам мысль о том, что возрожденческая литература стремится «понять этику, общественные дела, знание, искусство как различные стороны одной и той же центральной реальности»? Если вы согласны с мнением ученого, покажите на конкретных примерах, как это стремление выражается в творчестве разных авторов.
3. Насколько высказанное А. Шастелем суждение соотносится с мыслью И.Ф. Волкова о «ренессансном универсализме» (см. задание И-63)? Не является ли его суждение о ренессансной литературе подтверждением справедливости мысли русского ученого? Аргументируйте свое мнение.

Барокко

И-76. Литературовед В.В. Кожин считал, что барокко — это «стиль в искусстве и литературе ряда европейских стран конца XVI — XVII вв. ...Основания для обобщающего понятия «стиль барокко» коренятся в особенностях художественного содержания и формы произведений крупных писателей конца XVI — XVII вв. При сопоставлении творчества Л. Ариосто с творчеством Т. Тассо (Италия), Ф. Рабле с д'Обинье (Франция), Г. Сакса с А. Грифиусом (Германия), Лопе де Вега с П. Кальдероном (Испания), Б. Джонсона с Дж. Уэбстером (Англия) обнаруживаются совершенно различные и даже противоположные тенденции».

1. Можете вы согласиться с тем, что барокко не тип культуры, а стиль? Обоснуйте свой ответ.
2. Творчество каких писателей (из перечисленных В. В. Кожин) можно отнести к культуре барокко? Почему? Назовите еще писателей, чье творчество, по вашему мнению, может быть отнесено к барокко, и аргументируйте свой выбор.

И-77. «Конец XVI — XVII вв. характеризовались существенными изменениями в общественной роли искусства, в его содержании, взаимосвязях и различиях с наукой. Одна из новых черт — это то, что само искусство во многих отношениях стало более «ученым», более рассудочным, тяготело к формализации, к созданию и детальной разработке специфического изобразительного языка, полного метафор, аллюзий, аллегорий и символов» (А.А. Стригалева).

1. Можете вы согласиться с тем, что в эпоху барокко «искусство во многих отношениях стало более «ученым», более рассудочным» по сравнению с культурой Ренессанса? Если да, то в чем это выражается?
2. Как проявляется в барочной литературе большее внимание к «детальной разработке специфического изобразительного языка, полного метафор, аллегорий, аллюзий и символов»? Разве предшествующие культурные эпохи (Возрождение, например) не знали метафор, аллюзий, аллегорий и символов? Поразмышляйте на эту тему.

И-78. «...Значительно расширилась сфера прикладного использования искусства, в первую очередь — его иллюстративных возможностей. Средства искусства гораздо шире, чем в эпоху Ренессанса, привлекались к пропаганде научных (на уровне своего времени) и других идей. Это была новая форма «содружества» наук и искусств, ведущая к дальнейшему взаимному обогащению. Наука тяготела к энциклопедичности; может быть,

впервые в истории наступил период, когда люди стремились «подвести итоги» предшествующему, собрать, расклассифицировать, обозначить. Печаталось множество книг — всяческих «учений», «иконологий», «компендиумов»¹ — предназначенных всесторонне охватить и исчерпать свой предмет, показать его во множестве иллюстраций. В науке еще активнее, чем в искусстве, развивалась прикладная направленность» (А.А. Стригалева об эпохе барокко).

1. Можете вы согласиться с тем, что литература барокко свидетельствует о расширении сфер «прикладного использования искусства»? Если да, то в каких известных вам произведениях эту особенность можно наблюдать? Какие произведения литературы барокко, по вашему мнению, обращены к «пропаганде научных... и других идей»?
2. Что вы понимаете под «прикладной направленностью» искусства, в частности, литературы? Можете вы согласиться с тем, что таковая характерна для барочной литературы? Если да, приведите наиболее показательные примеры.

И-79. «Описанию оригинального по форме Города Солнца в книге Кампанеллы отведено существенное место: в ней предложен своего рода «словесный проект», доходящий порой до очень конкретных деталей. «Проект» вписывается в рамки широко распространенного в Европе в эпоху Ренессанса и барокко проектирования разных по своим задачам «идеальных городов», хотя, разумеется, принадлежащих к периферии такой проектной практики. Город, описанный Кампанеллой, не имеет близких аналогий...» (А.А. Стригалева).

1. Как вы думаете, какой культурной эпохе (Возрождению или барокко) принадлежит «Город Солнца» Т. Кампанеллы? Аргументируйте свой выбор.
2. Насколько соотносится с характеристикой барокко как типа культурного сознания, данной самим А.А. Стригалевым (см. задания И-77, 78), попытка Т. Кампанеллы создать «своего рода «словесный проект» «идеального города»? Аргументируйте свое мнение.

И-80. В.В. Кожин отмечал, что для литературы барокко характерны «монументальность художественных замыслов, широкое освоение реальной действительности, смелое обнажение напряженных социально-исторических противоречий, пафос гуманизма; но у д'Обинье, Грифиуса, Кальдерона, Уэбстера уже

¹ Компендиум (от лат. *compendium* — сокращение) — сжатое, суммарное изложение основных положений какой-либо науки, исследования и т.п.

отсутствуют жизнерадостность, уверенность в победе человека, все громче звучат мотивы пессимизма, скепсиса, непрочности жизни».

1. Можете вы согласиться с тем, что для литературы барокко характерны «монументальность художественных замыслов» и «широкое освоение реальной действительности»? Если да, то в каких произведениях вы встречали данные особенности и как они проявляются в конкретных текстах?
2. Верно ли, что значительная часть произведений литературы барокко демонстрирует отсутствие жизнерадостности и уверенности в победе человека? Если да, расскажите о том, как и по каким причинам это происходит. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что в литературе барокко «звучат мотивы пессимизма, скепсиса, непрочности жизни»? Если да, то по сравнению с какой культурой данный тип художественного сознания оказывается более пессимистическим? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

И-81. «Доминирующей нотой становится теперь сознание трагической обреченности борьбы против зла; на первый план выдвигается изображение мучительных страданий, болезненных или низких страстей, ужасного и грязного. Характерной чертой литературы барокко является контрастное сочетание мистических аллегорий и натуралистических описаний. Вместо стройной простоты и цельности, свойственной литературе Возрождения, стилю барокко присущи крайняя сложность, мозаичность, причудливые метафоры и сравнения. Основные жанры развитого барокко — «роковая» трагедия «ужасов» и пессимистическая, даже трагическая сатира» (*В.В. Кожин*).

1. В каких произведениях литературы барокко, по вашим наблюдениям, наиболее последовательно отразилось «сознание трагической обреченности борьбы против зла»? Можете вы согласиться с тем, что барокко на первый план выдвигает «изображение мучительных страданий, болезненных или низких страстей, ужасного и грязного»? Если да, то в чем творчестве эти особенности отразились наиболее ярко?
2. Можно ли, на ваш взгляд, считать только признаком стиля (см. задание И-76), а не типа культурного сознания «контрастное сочетание мистических аллегорий и натуралистических описаний»? Обоснуйте свое мнение.
3. Приведите примеры «сложности», «мозаичности», «причудливых метафор и сравнений» в известных вам произведениях литературы барокко.
4. Что вы знаете о жанре «роковой» трагедии «ужасов»? Каковы его отличительные признаки? Приведите примеры «пессимистической» и «даже трагической сатиры» в литературе барокко.

И-82. «Барокко характеризуется несовпадением и неравнозначностью признаков и их распределения на различных стилевых уровнях и в различных жанрах. Поэтика высокого барокко, основанная на неожиданном сочетании идей и образов, порождающих интеллектуальное и эмоциональное напряжение, не обязательна для всех жанров. Изысканный метафоризм оды и трагедии ослабляется на среднем уровне — в духовной и галантной лирике, проповеди, ученой прозе и публицистике» (А.А. Морозов).

1. Какие признаки культуры барокко вы знаете? Как вы понимаете мысль о том, что «барокко характеризуется несовпадением и неравнозначностью признаков и их распределения на различных стилевых уровнях и в различных жанрах»? Покажите на конкретных примерах наличие данной особенности.
2. Расскажите об отличительных признаках «высокого барокко». Приведите примеры неожиданного сочетания «идей и образов». Как проявляется «изысканный метафоризм оды и трагедии»?
3. Что представляют собой в культуре барокко духовная и галантная лирика, проповедь, ученая проза и публицистика? Приведите наиболее яркие, показательные примеры этих жанров.

И-83. «Иерархия жанров не исключает их взаимодействия. Барочная дидактическая и повествовательная проза вбирает в себя учено-энциклопедический материал и поглощает малые жанры: *фацеции*¹, новеллы, *притчи*, *легенды*, житейские сцены и злободневную хронику. Демократическая литература барокко при различии социальных тенденций не чуждается сюжетов и мотивов высокого стиля, чаще всего переосмысляя и пародируя его художественные средства. Для славянского барокко характерно вторжение народного языка и фольклора, что приводило к сдвигам в традиционных системах стилей, расшатыванию синтаксиса и созданию стилевых контрастов» (А.А. Морозов).

1. Расскажите о жанрах дидактической и повествовательной прозы в культуре барокко. Встречали ли вы в этой литературе малые жанры, о которых пишет исследователь (фацеция, новела, притча и т. д.)? Если да, приведите примеры и расскажите о том, какова, на ваш взгляд, роль таких включений.
2. Что такое «сюжеты и мотивы высокого стиля» в литературе барокко? Какие произведения «демократической» барочной литературы, по вашим наблюдениям, пародируют художественные средства высокого барокко?

¹ Фацеция (от лат. *facetia* — шутка, острота) — короткий рассказ типа анекдота, возникший в западно-европейской литературе XII-XIII вв. и ставший особо популярным в эпоху Возрождения.

3. Можете вы согласиться с тем, что для русского барокко «характерно вторжение народного языка и фольклора»? Если да, приведите наиболее показательные примеры и расскажите о том, какова, по вашему мнению, цель такого «вторжения».

И-84. «Постепенно освобождаясь от вычурности и прециозности, зрелое славянское барокко стремится к возвышенной ясности стиля, что способствует развитию духовной и светской лирики. Стремясь к упорядочению и риторическому рационализму, барокко выражает и просветительские идеи, что особенно важно для славянских стран, где явления Ренессанса были слабо выражены, а новая культура вызревала в недрах духовной школы» (А.А. Морозов).

- 1.** Можете вы согласиться с тем, что для раннего русского барокко характерны «вычурность» и «прециозность»? Если да, проиллюстрируйте эту особенность конкретными примерами.
- 2.** Верно ли, что в России («зрелое славянское барокко») «стремится к возвышенной ясности стиля»? Если да, проиллюстрируйте эту особенность поэтики зрелого барокко конкретными примерами. Какие произведения духовной и светской лирики зрелой барочной литературы вы знаете? Каковы особенности поэтики и языка названных видов лирики?
- 3.** Что включает в себя понятие «просветительские идеи»? Можете вы согласиться с тем, что таковые в России, например, присутствуют уже в литературе барокко? Если да, приведите наиболее показательные примеры.

И-85. «Сущность барочного восприятия и мышления заключается в антиномиях тела и духа, земного и небесного. Наиболее всеобъемлющая из этих противоположностей — мир, увиденный как бесконечное динамическое единство, и мир как предустановленный миропорядок. Первый из этих миров обнимает собой стихию природы, где действуют иррациональные силы, стихию жизни человеческой, где правит судьба, стихию тела, где властвуют страсть и инстинкт. Второй есть иерархическая система ценностей, структура которой основана не на логике объективной закономерности, а на обычае, традиции, вере» (М.И. Свидерская).

- 1.** Расскажите, как вы поняли мысль исследовательницы об «антиномиях духа и тела» в барочном восприятии и мышлении. Приведите примеры таких антиномий в известных вам литературных произведениях.

2. Можете вы согласиться с тем, что для литературы барокко характерна идея «двоемирия», как о ней пишет искусствовед («мир, увиденный как бесконечное динамическое единство, и мир как предустановленный миропорядок»)? Если да, то в каких произведениях эта идея «двоемирия» выражена наиболее последовательно?

И-86. «Стихийная органическая сила и мощь, цветение плоти, сияние красок, пульсация одухотворенной материи, ее возникновение и умирание, поражающее изобилие форм, их динамика и вечное становление в необъятной глубине бесконечного пространства — все это сливается в едином переживании «безмерного» величия мира. («В тягости любых условий, Удивляться я привык, как безмерно мир велик» — восклицание одного из самых выдающихся барочных героев «стойкого принца» Фернандо, протагониста одноименной драмы Кальдерона.) На этом фоне бытие человеческое также предстает как безбрежная стихия, как бурная смена способов и форм существования, положений и состояний, как тропический лес всякого рода причудливых феноменов — вещей, событий, лиц, захватывающий театр напряженного, прихотливо изменчивого действия, увлекательная игра случая — «судьбы игрушки и забавы»¹, неизбежно и всечасно подстерегающие и царя», и «раба» (*М.И. Свидерская*).

1. В каких произведениях барочной литературы вы встречали «безмерное» величие мира», о котором пишет исследовательница? Как изображаются в этих произведениях «стихийная органическая сила и мощь, цветение плоти, сияние красок» и т.д.?
2. Как вы считаете, что характеризует героя барочной литературы в первую очередь, если согласиться с тем, что «стойкий принц» Фернандо из одноименной драмы Кальдерона — один из самых выдающихся среди них? Каких еще «выдающихся» героев барочной литературы вы знаете?

И-87. «... Барокко видит черты увядания, пятна тлена и разрушения, об руку с красотой идет уродство, величие оттеняется ничтожным и смешным, мудрость — безумием. Это отсутствие четкой дистанции между добром и злом, зыбкость реального ощущения жизни как сна или смерти рождает жажду опоры и выдвигает на другом полюсе нечто абсолютное, незыблемое и всеупорядочивающее.

¹ Цитата из П. Кальдерона.

Роль такого абсолюта в барокко выполняет идея иерархии вечных ценностей, подчиняющая себе все многообразие сущего. Прообразом ее, в отличие от идеи «порядка» в классицизме, выступают не законы формирующегося гражданского общества, а во многом идущая еще от старого феодального уклада жизни и поддержанная некоторыми сторонами современного абсолютизма система представлений, основанная на принципе авторитета. Он может отождествляться с властью божественного провидения и выражаться в традиционных заповедях религии, но может выступать и как простой обычай, норма патриархально-народного общежития с ее веками устоявшимися представлениями о добре и зле, красоте и уродстве. В достоинства абсолюта с равным успехом возводятся проникнутые сословным духом формулы дворянского кодекса чести и служащие их внешним выражением элементы придворного этикета, специфические способы подавать себя и себя отстаивать, или же потерявший былую полноту жизни канонизировавшийся свод гуманистических доблестей, или — в сфере художественных представлений — определенная сумма эстетических абстракций, вроде идеи прекрасного и благородного, не зависящего от природы» (М.И. Свидерская).

1. Можете вы согласиться с тем, что в произведениях барочной литературы «об руку с красотой идет уродство, величие оттеняется ничтожным и смешным, мудрость — безумием»? Если да, то в каких художественных текстах вы встречали отмеченную особенность?
2. Расскажите, как вы поняли, что выполняет функцию абсолюта в культуре барокко? Приведите примеры отождествления абсолюта «с властью божественного провидения» или понимания его в качестве «простого обычая, нормы патриархально-народного общежития», возведения в ранг абсолюта «дворянского кодекса чести» или «специфических способов подавать себя и себя отстаивать».
3. Как вы понимаете мысль искусствоведа о том, что в барокко роль абсолюта может выполнять даже «определенная сумма эстетических абстракций»? Можете вы с нею согласиться? Если да, проиллюстрируйте ее справедливость конкретными примерами.

И-88. «...В искусстве барокко акцент переносится с много-стороннего показа внутренней борьбы в душе героя на внешнюю демонстрацию жестокости окружающих обстоятельств: претерпеваемые невзгоды и ужасы мучений и казней должны стать эквивалентным выражением высоты приносимой жертвы. По тем

же причинам при острой тяге к характерности искусство барокко не знает настоящих характеров, не приходит к воссозданию целостного мира личности. Его кристаллизации одинаково препятствует растворение в стихии материального бытия — в порыве чувственном, — и самоотчуждение в идею, растворение в порыве духовном. Столкновение противоположных начал, захватывающих собой человека, создает в его внутреннем мире зерно драматического (или комического, гротескового) характера, напрягает грани его индивидуальности, делает энергичной его пластику, интенсифицирует краски, но заданность ситуации не дает этому зерну развиться в нечто до конца неповторимое и в физиономическом, и, особенно, в духовном плане; образ остается точкой приложения внешних сил, поверхностью или экраном, отражающим их борение и игру в живописно-пластических категориях ритма, светотени, линии, массы» (*М.И. Свидерская*).

1. Как вы понимаете мысль исследовательницы о том, что для искусства барокко более характерно обращение к внешней демонстрации «жестокости окружающих обстоятельств», нежели к показу «внутренней борьбы в душе героя»? Насколько такое утверждение, по вашему мнению, справедливо? Обсудите свой ответ.
2. Как вы понимаете сущность определения «настоящий характер» относительно героя литературного произведения? Можете вы согласиться с тем, что барочная литература «не знает настоящих характеров», «не приходит к воссозданию целостного мира личности»? Аргументируйте свое мнение.
3. Расскажите о своем понимании мысли искусствоведа о «зерне драматического характера» в культуре барокко. Отмечены ли таким «зерном» произведения барочного эпоса или драматургии? Если да, приведите конкретные примеры.

И-89. «Решительно невозможно согласиться с тем, чтобы считать барокко переходным или вторичным этапом в развитии литературы по сравнению, например, с Возрождением. По моему убеждению, в эпоху барокко совершаются процессы, еще более значительные для судеб литературы (и всей культуры), чем происходившие в эпоху Ренессанса» (*А.В. Михайлов*).

1. Вспомните, что вы знаете о процессах, происходивших в литературе в эпоху Возрождения.
2. В чем, на ваш взгляд, принципиальное значение процессов, происходивших в литературе в эпоху барокко? Можете вы согласиться с тем, что «в эпоху барокко совершаются процессы, еще более значительные для судеб литературы (и всей культуры), чем происходившие в эпоху Ренессанса»? Аргументируйте свое мнение.

Классицизм

И-90. «...Предпочтение разума чувству, рационального — эмоциональному, общего частному, их постоянное противопоставление во многом объясняет как сильные, так и слабые стороны французского классицизма» (*Н.А. Сигал*).

1. В каких произведениях классицистов (возможно, не только французских) вы встречали те «предпочтения», о которых пишет ученый? Как вы думаете, с чем для писателей-классицистов такие «предпочтения» связаны?
2. Можете вы согласиться с тем, что «постоянное противопоставление» разума и чувства, рационального и эмоционального, общего и частного «во многом объясняет как сильные, так и слабые стороны французского классицизма»? В чем, на ваш взгляд, состоят эти его стороны?

И-91. «Пожалуй, главный интерес классицистической драмы — психологический, мир страстей и переживаний, логика душевных движений и развития мысли. Но это — не психологический анализ, присущий реалистической литературе. В драме Корнеля, например, сама психологическая антитеза абстрактна, стоит над героями, а не рождается изнутри их характеров; в «Сиде» ее выражают почти в одних и тех же словах разные лица: Родриго, Химена, Инфанта. Общее и индивидуальное находятся в полном разрыве, и герои воплощают в себе противоречие человеческой сущности как абстрактной, лишенной индивидуального, заключающей только общее. Причем разграничение общественной и личной жизни сознается как вечное противоречие человеческой природы» (*Н.А. Сигал*).

1. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что «главный интерес классицистической драмы — психологический», «но это — не психологический анализ»? В чем тогда заключается существо «психологического интереса» классицистической драмы?
2. Расскажите о своем понимании утверждения, согласно которому в драме Корнеля «психологическая антитеза абстрактна»? Можете вы согласиться с его справедливостью? Обоснуйте свой ответ. Верно ли, что в «Сиде» «общее и индивидуальное находятся в полном разрыве»? Если да, то как это отражено в тексте?
3. Можете вы согласиться с тем, что в драме Корнеля «разграничение общественной и личной жизни сознается как вечное противоречие человеческой природы»? Если да, то как эта мысль выражена в известных вам произведениях драматурга?

И-92. «Требую «правдоподобия», французские классицисты имели в виду прежде всего следование «общепринятым» мне-

ниям, «справедливому» велению разума, а не сложной и часто «несправедливой» логике самой жизни. «Правдоподобие» поэтому нередко оборачивается формальным следованием заранее заданной схеме. Рационалистический метод «расчленения трудностей» (Декарт), т.е. выделения в сложном явлении отдельных составных элементов (например, в человеческом характере — одной ведущей, главной черты), совершенствует искусство психологического анализа, способствует сатирическому заострению темы в комедии, но ограничивает изображение характера какой-либо одной стороной» (Н.А. Сигал).

1. Каким образом отразилось в конкретных художественных текстах классицистов (не обязательно только французских) «следование «общепринятым» мнениям, «справедливому» велению разума, а не сложной и часто «несправедливой» логике самой жизни»?
2. Как вы понимаете мысль о том, что «правдоподобие» у классицистов «оборачивается нередко формальным следованием заранее заданной схеме»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Почему?
3. Можете вы согласиться с тем, что один из определяющих приемов изображения человека в классицизме — это выделение «одной ведущей, главной черты»? Если да, то в каких произведениях классицистов этот прием применяется наиболее последовательно и показательно? Можете вы согласиться с тем, что обращение к такому приему выделения «одной ведущей, главной черты» «совершенствует искусство психологического анализа»? Почему? Не противоречит ли исследователь сам себе, говоря о психологическом анализе в литературе классицизма (см. задание И-91)?

И-93. «Поэтика классицизма... требовала подражания прекрасным образцам и прикрепления стиля (высокого, низкого, среднего) к жанрам (высоким, средним, низким). С этим связана и тенденция прикрепления к жанру и стихотворных форм. Так, высокие поэмы и трагедии писали исключительно «героическим стихом» — 6-стопным ямбом; басни, начиная с Сумарокова, — вольным; оды — в основном 4-стопным. Анакреонтика тяготела к 3-стопному ямбу и 4-стопному хорею. Хорей, преимущественно 4-стопный, вообще ощущался как размер «легкой» поэзии: любовных песен, стихотворений шуточных, стилизованных под народный стих — в этом случае чаще белый, то с дактилическими окончаниями, то с женскими» (В.Е. Холшевников).

1. Расскажите о своем понимании мысли исследователя о том, что поэтика классицизма требовала «прикрепления стиля

(высокого, низкого, среднего) к жанрам». Как отразилось это требование классицизма в известных вам произведениях поэзии?

2. Как вы считаете, почему в классицизме 6-стопный ямб был признан подходящим высоким поэмам и трагедиям, вольный — басне, а 4-стопный — оде? Как вы думаете, какие особенности, «качества» 4-стопного хореев позволяли классицистам ощущать его «как размер «легкой» поэзии»? Приведите наиболее выразительные, на ваш взгляд, примеры того «прикрепления», о котором пишет В.Е. Холшевников.

И-94. Перечитайте отрывок из трагедии А. П. Сумарокова «Семира».

Семира

Что к горести меня любовь воспламеняла,
Я часто по тебе, Избрана, предвещала.
Сбылось ли то теперь? Рок муки те принес.
Где помощи искать?! Правители небес,
И сердце томное крушится и страдает!
С предельной высоты воззрите к сей стране
И, унывающей, подайте крепость мне!
Избранна, я хочу любовника оставить
И, одолев себя, навек себя прославить.

Избрана

Но будешь ли иметь толико много сил?

Семира

Хотя возлюбленный мне больше жизни мил,
Но помню то, что им отец мой свержен с трона
И наша отдана им Игорю корона.
Когда Оскольд, мой брат, надежды не имел
Вселенной показать своих геройских дел,
Я сердца своего тогда не побеждала,
А ныне честь моя совсем пременна стала.
Олег невольников от уз освободил
И щедро из темниц невольных отпустил,
Что нашим подданным, отдав им их свободу.
Явить себя отцом плененному народу
И, покорив сердца, искати новых стран,
Но брату моему на то ль дух гордый дан,
Чтоб он был раб и что он пребыл во неволе
И видел Игоря на Киевском престоле?
На то ли Кий сей град стенами окружил,
Чтоб сродник в нем его рабом Олегу был?

1. Как вы считаете, дает ли даже такой небольшой отрывок представление об идеологии классицистического искусства, о том, как в нем понимается человек, как трактуются его чувства и разум, рациональное и эмоциональное? Если да, расскажите о том, какой предстает идеология классицизма даже в этом отрывке.
2. Как вы считаете, соответствует ли в данном случае стиль «высокому» жанру трагедии? Обоснуйте свое мнение.
3. Можно ли, на ваш взгляд, в связи с «Семирой» говорить о наличии «прикрепления» к жанру определенной стихотворной формы (см. задание И-93)? Насколько избранный А. П. Сумароковым стихотворный размер, по вашему мнению, соответствует «высокому» жанру трагедии?

Просветительство как тип культурного сознания

И-95. «Просветители стремились примирить «социальное» и «естественное», «природу» и «цивилизацию». Подвергая критике идеологическую систему абсолютизма, просветители защищали достижения цивилизации и от критики ее «слева», получившей выражение у Ж.Ж. Руссо, считавшего непреодолимым антагонизм между естественными потребностями человека и обществом с его якобы неискоренимым духом эгоизма и корыстолюбия» (*И.Е. Верцман, А.И. Володин*).

1. В каких произведениях просветительской литературы вы встречали стремление «примирить «социальное» и «естественное», «природу» и «цивилизацию»? Какой путь (пути) примирения предлагали просветители в известных вам произведениях?
2. Расскажите, как вы представляете себе «идеологическую систему абсолютизма»? Каковы ее основные составляющие? В творчестве каких авторов данная система наиболее последовательно обосновывается и отстаивается? В чем, на ваш взгляд, заключалась критика идеологической системы абсолютизма со стороны писателей-просветителей? Обоснуйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.

И-96. «С позиций материализма Просветительство критиковало ханжескую и религиозную догматику. Однако в общественных науках просветители не могли стать на материалистическую, тем более историческую точку зрения; в этой области они оставались идеалистами, считая, что для изменения общества достаточно прежде всего изменить сознание людей. Сложившиеся

формы жизни рассматривались просветителями как результат заблуждений народов или как следствие обмана их властителями и священнослужителями» (*И.Е. Верцман, А.И. Володин*).

1. В каких произведениях просветителей, к примеру, французских, вы встречали критику ханжеской и религиозной догматики? Можете вы согласиться с тем, что эта критика носила материалистический характер? Почему?
2. Считаете ли вы возможным, чтобы критика проводилась просветителями «с позиций материализма», а в области общественных наук они при этом «не могли стать на материалистическую, тем более историческую точку зрения»? Возможно ли такое в пределах одного мировоззрения? Поразмышляйте на эту тему. Каким, если судить по известным вам художественным произведениям писателей Европы и России, было мировоззрение просветителей?

И-97. «...Человек практики выступал у просветителей в образе себялюбивого независимого индивида, по отношению к которому они предпочитали занять позицию бесстрастных наблюдателей, что придавало их философии созерцательный характер. Просветители рассматривали человека как абстрактное родовое существо. Отсюда характерная для Просветительства тема «робинзонады», обязанная своим возникновением роману Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1719), где деятельность одинокого индивида разворачивается на необитаемом острове» (*И.Е. Верцман, А.И. Володин*).

1. Как вы понимаете сущность определения «человек практики»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами. Можете вы согласиться с тем, что такой человек «выступал у просветителей в образе себялюбивого независимого индивида»? Верно ли, что по отношению к такому своему герою просветители «предпочитали занять позицию бесстрастных наблюдателей»? Аргументируйте свое мнение.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что философия писателей-просветителей носила «созерцательный характер»? Если да, то в каких произведениях эту особенность можно наблюдать наиболее отчетливо?
3. Верно ли, что просветители «рассматривали человека как абстрактное родовое существо»? Может ли роман Д. Дефо служить доказательством справедливости этой мысли? Аргументируйте свой ответ.

И-98. «Реалисты эпохи Просвещения, в отличие от классицистов, изображают своих героев в конкретном социальном

окружении, не изолируют их от истории. Особенно это характерно для английского романа (Дефо, Свифт, Филдинг, Смоллет), отличающегося богатством бытовых подробностей. В лучших образцах просветительской драматургии человек также раскрывается в соответственных ему социальных обстоятельствах. Примером тому могут служить штурмерские трагедии Гете и Шиллера («Гец фон Берлихинген», «Разбойники», «Коварство и любовь»), комедии Бомарше («Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро»), Фонвизина («Недоросль», «Бригадир»), Шеридана («Школа злословия»), драмы Дидро («Хорош он или дурен?»), Мерсье («Судья», «Тачка уксусника») и других» (Н.А. Гуляев).

1. Можете вы согласиться с тем, что писатели эпохи Просвещения «изображают своих героев в конкретном социальном окружении, не изолируют их от истории»? Для ответа обратитесь к произведениям названных исследователем авторов.
2. Может ли, по вашему мнению, «богатство бытовых подробностей» служить доказательством того, что произведение принадлежит реалистическому типу культурного сознания? Аргументируйте свое мнение.
3. Как вы понимаете утверждение, что в просветительской драматургии человек «раскрывается в соответственных ему социальных обстоятельствах»? Свидетельствует ли данная особенность о реалистическом характере просветительской драмы? Обоснуйте свое мнение обращением к тем произведениям, которые упоминает ученый.

И-99. «Противоречивость просветительской идеологии определила двойственность всей художественной структуры реалистических произведений XVIII в. Для них характерны «двойной сюжет», два типа героев, обязательность торжества нравственной добродетели. Конфликт в просветительском романе или драме обычно имеет острое общественное содержание, он начинается, как правило, вполне реалистически, основываясь на противоположности имущественных или даже классовых различий, но затем в действие вступают «моральные силы», призванные разрешить «нравственными», «разумными» средствами завязавшийся узел противоречий (двойная сюжетная линия)» (Н.А. Гуляев).

1. Как вы понимаете определение «двойной сюжет»? В каких известных вам произведениях просветителей вы встречали такой сюжет? Какова его роль в раскрытии идейного замысла и характеров героев?

2. Приведите примеры наиболее распространенных конфликтов в литературе Просвещения? Можете вы согласиться с тем, что чаще всего характер просветительского имеет «острое общественное содержание»? Аргументируйте свой ответ примерами.
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что конфликт в просветительских произведениях «начинается, как правило, вполне реалистически»? Можно ли, на ваш взгляд, говорить о наличии реалистического конфликта в произведении, если предполагается конечная «обязательность торжества нравственной добродетели», а также разрешение «нравственными», «разумными» средствами любого узла противоречий? Аргументируйте свое мнение.

И-100. «В «Истории Тома Джонса, найденыша» Филдинга столкновение героя со сквайром Вестерном имеет реальную, а не идеальную основу. Том, отвергнутый как жених Софьи из-за того, что он беден, отправляется странствовать. Его приключения дают писателю возможность нарисовать исторически конкретную картину английской жизни со всеми ее социальными пороками. В конце концов «моральный» Том, а не «аморальный» Блайфил становится мужем Софьи. Ее отец сменяет гнев на милость, но лишь после того, как Том неожиданно становится богатым наследником. Внезапные повороты в судьбах героев вообще характерны для просветительской литературы. Естественное развитие событий здесь часто уступает место всевозможным случайностям, когда надо во что бы то ни стало обеспечить победу «моральному человеку». Спасительную роль в судьбе «маленьких героев» просветительской драмы часто играют неожиданно обнаруженные родственные связи («Побочный сын» Дидро, «Неимущие» Мерсье), неожиданно приобретенное богатство, которое сразу ликвидирует все разногласия между «моральными» и «аморальными» персонажами. В «Тачке уксусника» Мерсье продавец уксуса Доминик, чтобы добиться женитьбы своего сына на дочери спесивого богача Деломера, демонстрирует перед последним бочонок, полный золота. Аргумент оказывает незамедлительное действие — все препятствия к браку устраняются» (Н.А. Гуляев).

1. Как вы считаете, убедителен пример Н.А. Гуляева с романом Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» для обоснования реальной основы конфликта в литературе эпохи Просвещения? Можно ли, на ваш взгляд, этот роман назвать реалистическим? Почему?
2. Можете вы согласиться с тем, что для судеб героев просветительской литературы характерны «внезапные повороты

судьбы»? Приведите наиболее выразительные, показательные, на ваш взгляд, примеры. Как характеризует мировоззрение литературы эпохи Просвещения тот факт, что в ее произведениях «всевозможные случайности» призваны обеспечить победу «моральному человеку»?

3. О каком характере культурного сознания эпохи Просвещения свидетельствуют приводимые ученым примеры неожиданно обнаруженных родственных связей и неожиданно обретенного богатства? Насколько пристрастие к такого рода развитию сюжета соответствует, на ваш взгляд, реалистическому типу культурного сознания?

И-101. «Просвещение как освободительная философия помогло писателям преодолевать сословный взгляд на человека, закрепленный искусством дворянского классицизма, и вырабатывать новый художественный метод в воспроизведении жизни. В течение четырех десятилетий классицизм был господствующим литературным направлением, с середины 60-х годов положение стало меняться. Все менее могла отвечать требованиям времени литература классицизма. Писатели-просветители и писатели-разночинцы стали искать новых путей в искусстве. Развертывающаяся общественная борьба предъявляла все новые и новые требования и к писателям-классицистам... Начался кризис классицизма» (Г.П. Макогоненко).

1. Можете вы согласиться с тем, что для литературы классицизма характерен «сословный взгляд на человека»? Если да, то в чем эта особенность мировоззрения классицистов проявляется? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным произведениям.
2. Как вы считаете, справедливо ли видеть в просветительстве «освободительную философию»? Обоснуйте свой ответ.
3. Как вы думаете, какие новые пути в искусстве нашли просветители по сравнению с классицистами? Насколько принципиально эти новые просветительские пути отличались от прежних, классицистических?

И-102. «Просветители направляли внимание на самые большие вопросы общественных отношений России, отстаивали интересы народа, раскрывали условия его жизни, описывали его быт, культуру. Расширялось и обогащалось идейное содержание литературы. Это не могло не вызвать обновления форм поэзии, драматургии, прозы, пересмотра нормативной поэтики классицизма, знаменитых его правил.

В этих условиях нужно было искусство, которое бы доверяло действительности и реальному человеку, не идеализировало,

а объясняло жизнь, содержание которой под влиянием обострившихся сословных противоречий непрерывно осложнялось...» (Г.П. Макогоненко).

1. Какие «больные вопросы общественных отношений России», по вашим наблюдениям, волнуют писателей просветительской литературы в первую очередь?
2. Произведения каких авторов культуры Просвещения в России наиболее последовательно «отстаивали интересы народа, раскрывали условия его жизни, описывали его быт, культуру»? С каких позиций, с точки зрения какого мировоззрения писатели-просветители подходили к проблемам интересов народа, условиям его жизни, быта, культуры?
3. Можете вы согласиться с тем, что литература Просвещения более доверяет действительности и реальному человеку, нежели литература классицизма, не идеализирует, как последний, а объясняет жизнь? Аргументируйте свое мнение.
4. Как, по каким направлениям, происходит расширение и обогащение идейного содержания литературы, обновление форм поэзии, драматургии, прозы? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

Сентиментализм

И-103. «Доминантой «человеческой природы» сентиментализм объявил чувство, а не разум, скомпрометированный буржуазной практикой. Не порывая с Просвещением, сентиментализм остался верен идеалу нормативной личности, однако условием его осуществления полагал не «разумное» переустройство мира, а высвобождение и совершенствование «естественных» чувств» (В.А. Харитонов).

1. Как вы считаете, в чем заключалась «компрометация» разума «буржуазной практикой»? Каким образом эта компрометация отразилась в художественной литературе?
2. В чем, на ваш взгляд, проявляется то, что художественная культура сентиментализма не порывает с Просвещением? Можете вы согласиться с тем, что сентиментализм «остался верен идеалу нормативной личности»? Если да, то как эта особенность отразилась в конкретных художественных текстах?
3. Какие произведения культуры сентиментализма, на ваш взгляд, наиболее последовательно отстаивают идею «высвобождения и совершенствования «естественных» чувств»?

И-104. «Герой просветительской литературы в сентиментализме более индивидуализирован; по происхождению (или

убеждению) он демократ; богатый духовный мир простодина — одно из основных открытий и завоеваний сентиментализма. Впервые сентименталистские настроения (патриархальная идиллия на лоне природы, меланхолическая созерцательность) выявились в поэзии Дж. Томпсона, Э. Юнга, Т. Грея. В поэзии поздних сентименталистов (70 — 80-е гг.) О. Голдсмита, У. Купера и Дж. Грабба содержится уже социально-конкретное раскрытие сельской темы — массовое обнищание крестьян, брошенные деревни...» (В.А. Харитонов).

1. Можете вы согласиться с тем, что в сентиментализме присутствует «герой просветительской литературы»? Если да, то какие качества этого героя роднят его с просветительской литературой?
2. В чем, на ваш взгляд, проявляется бóльшая, по сравнению с просветительской литературой, индивидуализированность героя в литературе сентиментализма? Проиллюстрируйте данное утверждение конкретными примерами.
3. Какие темы характерны для сентиментальной литературы? В чем своеобразие решения этих тем по сравнению с другими типами культурного сознания?

И-105. «Как новая форма самоутверждения личности, основанная на преобладании чувства над рассудочностью, сентиментализм явился реакцией на просветительский рационализм, вместе с тем углубляя и культивируя другую грань просветительского гуманизма — ценность чувства. Принцип оценки человека приобретал в сентиментализме демократическую направленность. Культ чувства вел к более адекватному раскрытию внутреннего мира человека, к углублению психологического анализа, к индивидуализации образа. Он породил и новое отношение к природе; пейзаж оказывается созвучным личному переживанию. Эмоциональное воздействие потребовало иной лексики — чувствительно окрашенного образного слова» (М.Л. Тронская).

1. Как вы понимаете «адекватное раскрытие внутреннего мира человека»? Можете вы согласиться с тем, что в сентиментализме это раскрытие более адекватно, нежели в литературе Просвещения? Аргументируйте свой ответ.
2. В чем, на ваш взгляд, проявляется «углубление психологического анализа» и стремление к «индивидуализации образа в литературе сентиментализма»?
3. В чем, на ваш взгляд, заключается новизна отношения к природе, к примеру, в поэзии Дж. Томпсона или Э. Юнга? Характерно ли для их произведений «чувствительно окрашенное образное слово»? Если да, приведите наиболее выразительные, показательные примеры.

И-106. «Культу разума у классицистов сентиментальные писатели противопоставляли культ чувства. Внутренний мир человека, его психология, оттенки всевозможных настроений — доминирующая тема большинства произведений. Новое содержание влечет за собой соответственно и появление новых форм: ведущими становятся жанры семейного психологического романа, дневника, исповеди, путевых записок, т.е. прозаические жанры. Слог становится «чувствительным», напевным, подчеркнуто эмоциональным. Образцы сентиментальных произведений на Западе — романы С. Ричардсона («Кларисса Гарлоу», «Памела, или Вознагражденная добродетель»), «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна, «Новая Элоиза» Ж. Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» И. Гете и др. — нашли своего читателя и в России» (В.И. Федоров).

1. Как относились писатели-классицисты к внутреннему миру человека? В чем принципиально отличаются в этом отношении от них сентименталисты?
2. Как вы думаете, есть ли какая-то закономерность в том, что ведущими жанрами сентиментализма становятся прозаические жанры? Проявляется ли сентиментальное сознание в жанрах лирики и драмы, в преобладании каких-то жанров этих родов литературы? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Какими средствами, по вашим наблюдениям, в произведениях сентименталистов создаются «чувствительность», напевность, подчеркнутая эмоциональность слога? Для ответа обратитесь к конкретными художественным произведениям.
4. Как проявились в упоминаемых исследователем произведениях черты сентиментализма?

И-107. «Сентименталисты предпочитали оде более легкие поэтические жанры — послание, элегию, идиллию, басню, мадригалы, преодолевая при этом классицистическую жанровую иерархию. Басни Дмитриева, поэзия которого долго считалась образцом изящества, легкости и остроумия, походили иногда на элегию, а иногда на сказку или сатиру. В лирике сентименталистов преобладали темы дружбы, любви и природы, представленной, однако, довольно однотипно. В поисках средств для выражения простого и искреннего чувства сентименталисты обращались к отечественному фольклору, собирали народные песни и подражали им...» (Н.Д. Кочеткова).

1. Как вы думаете, по какому принципу можно разделить поэтические жанры на «более легкие» и «трудные» («тяжелые»)?

Можете вы согласиться с тем, что послание, элегия, идиллия и т. п. — «более легкие поэтические жанры» по сравнению с одой»? Если да, в чем это проявляется?

2. Расскажите коротко о том, что представляет собой «классицистическая жанровая иерархия». Можете вы согласиться с тем, что сентименталисты преодолевают эту иерархию? Если да, то как такое преодоление проявляется в творчестве И.И. Дмитриева или М.М. Хераскова?
3. Можете вы согласиться с тем, что «темы дружбы, любви и природы» представлены в лирике поэтов-сентименталистов «довольно однотипно»? Если да, то как и в чем это проявляется? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

И-108. Перечитайте отрывок из оды Михаила Хераскова «К своей лире»:

Готовься ныне, лира,
В простом своем уборе
Предстать перед очами
Разумной россиянки.
Что в новом ты уборе,
Того не устыдишься;
Ты пой и веселись.
Своею простотою
Ее утетишь боле,
Чем громкими струнами
И пышными словами;
Твои простые чувства,
Бесхитростное пенье
Ее подобно сердцу,
Ее подобно духу.
Она мирскую пышность
Великолепной жизни,
Конечно, ненавидит.
Когда тебя увидит,
Тобой довольна будет.
А ты, которой ныне
Стихи я посвящаю!
Нестройность их услыша,
За то не рассердишься.
И сами в песнях музыки
Нередко погрешают...

1. Каким образом в этом отрывке отразились представления М.М. Хераскова о том, каким должно быть художественное

творчество? Можно ли, на ваш взгляд, даже по этому небольшому отрывку (а лучше, если бы вы перечитали всю оду) судить о своеобразии понимания сентименталистами сущности художественного творчества и человека? Если да, расскажите об этом понимании.

2. Найдите в творчестве наиболее близких и интересных вам поэтов-сентименталистов произведения, которые наиболее полно и последовательно раскрывают их концепцию художественного творчества и человека.

И-109. «Возникновение русского сентиментализма объясняется в значительной степени тем, что в общественной жизни начинают играть немаловажную роль люди «третьего чина». Их настроения находят выражение в произведениях Ф.А. Эмина («Письма Эрнесты и Доравры»), В. Лукина («Мот, любовью исправленный»), М. Веревкина («Так и должно», «Торжество дружбы»), а изображение «изгибов сердца» — в стихотворениях М.М. Хераскова, М.Н. Муравьева, написанных «во знак чувствительной души».

Зарождающийся сентиментализм был подвержен также жанрам «слезной» драмы и комической оперы, во многом ориентирующихся на вкусы демократического зрителя» (*В.И. Федоров*).

1. Какую роль играют люди «третьего чина» в произведениях русских сентименталистов? Как эта роль характеризует сентиментализм как тип культурного сознания?
2. Что примечательного в изображении «изгибов сердца» М.М. Херасковым, М.Н. Муравьевым и другими поэтами-сентименталистами вы можете отметить? В чем принципиально это изображение отличается от того, как это делали классицисты?
3. Дайте характеристику таким жанрам, как «слезная» драма и комическая опера. Приведите наиболее показательные примеры произведений этих жанров. Можете вы согласиться с тем, что они ориентируются «на вкусы демократического зрителя»? Если да, то в чем и как эта особенность проявляется?

И-110. «О широком распространении сентиментального «стиля» и сентиментального «мировоззрения» свидетельствуют также те значительные изменения, которые совершаются в мемуарной литературе последних десятилетий XVIII века. В них все заметнее начинает выступать на первый план личность автора. Во внимании к эмоциональной сфере человека Карамзин имел своих предшественников. Но в отличие от них он сумел раскрыть психологические переживания человека как динамический процесс.

...«Письма русского путешественника» были литературной обработкой дневниковых записей, которые вел писатель во время своих странствий (а не подлинными письмами к друзьям, посылаемыми из-за границы)» (*В.И. Федоров*).

1. Что, по вашим наблюдениям, характерно для сентиментального стиля? Как вы считаете, оказывает ли мировоззрение сентиментализма влияние на формирование его стиля? Если да, то в чем и как это влияние сказывается?
2. Можете вы согласиться с тем, что в сентиментализме на первый план выступает личность автора? Если да, то в каких произведениях эта особенность отразилась наиболее последовательно и показательно?
3. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина психологические переживания человека показаны «как динамический процесс»? Аргументируйте свой ответ обращением к тексту.

И-111. «Карамзин в отличие от Стерна много внимания уделил описанию реальных фактов, событий и лиц, но все основные достоинства «Писем...» — выражение личности самого автора, стремление передать внешние впечатления сквозь призму личного восприятия (он называл «Письма...» «зеркалом своей души»). Творчество сентименталистов (особенно Карамзина), ограничивших употребление славянизмов и широко использовавших разговорный язык образованного дворянства, явилось этапом в развитии русского литературного языка, во многом подготовившим язык писателей-реалистов» (*Н.Д. Кочеткова*).

1. Можете вы согласиться с тем, что в «Письмах русского путешественника» на первом месте оказывается «выражение личности самого автора, стремление передать внешние впечатления сквозь призму личного восприятия»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение обращением к тексту.
2. Что представляет собой «разговорный язык образованного дворянства», если судить по произведениям русских сентименталистов? Как вы думаете, какие особенности этого языка способствовали подготовке, формированию языка писателей-реалистов? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

Романтизм

И-112. «Как тип художественного сознания романтизм стал формироваться на рубеже XVIII — XIX вв. С одной стороны, он стал продуктом разложения феодальной системы и развития новых, буржуазных отношений, без чего немислимо появление

романтической личности, противопоставляющей себя миру. Иными словами, знаменитый романтический индивидуализм мог появиться лишь на почве развития буржуазных отношений, и его протест, его бунт вначале были направлены против абсолютизма и пережитков крепостничества. С другой стороны, романтическая «суверенная личность» очень рано ощутила враждебность ей новых буржуазных отношений, и романтизм становится в оппозицию к буржуазному обществу» (Д.С. Наливайко).

1. Как проявляется в известных вам произведениях романтизма противопоставление личности окружающему миру? Какие еще черты характеризуют романтическую «суверенную личность»?
2. Что вы понимаете под определением «тип художественного сознания»? Какие черты, кроме отмеченной в цитате, характерны для романтизма как типа художественного сознания? Для ответа обратись к известным вам произведениям романтической культуры.

И-113. «Для любых проявлений романтизма характерны глубокая неудовлетворенность действительностью, коренное несовпадение представлений о должном и реально существующем» (В.В. Ванслов).

1. Можете вы согласиться с тем, что «для любых проявлений романтизма» характерна «глубокая неудовлетворенность действительностью»? Если да, то как эта неудовлетворенность проявляется в известных вам произведениях романтиков?
2. Верно ли, что в произведениях писателей-романтиков всегда присутствует «коренное несовпадение представлений о должном и реально существующем»? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
3. Показывают ли, по вашим наблюдениям, писатели-романтики пути преодоления глубокой неудовлетворенности действительностью, разрешения конфликта между представлением и реально существующим? Если да, то каковы эти пути?

И-114. «...Романтизму свойственно чувство сопричастности стремительно развивающемуся и обновляющемуся миру, включенности в мировой исторический процесс, ощущение скрытого богатства и беспредельных возможностей бытия. «Энтузиазм», основанный на вере во всемогущество свободного человеческого духа, страстная, всеохватывающая жажда обновления — одна из характернейших особенностей романтического мироощущения» (А.М. Гуревич).

1. Как вы поняли мысль ученого о «чувстве сопричастности», свойственном романтизму? В каких произведениях немецкого, английского или русского романтизма это чувство выражено наиболее ярко?
2. Можете вы согласиться с тем, что для мироощущения романтиков характерны вера «во всемогущество свободного человеческого духа» и «жажда обновления»? Если да, аргументируйте свое мнение конкретными примерами.

И-115. «Романтики открыли необычайную сложность, глубину и антиномичность духовного мира человека, внутреннюю бесконечность человеческой индивидуальности. Человек для них — малая вселенная, микрокосмос. Напряженный интерес к сильным и ярким чувствам, к тайным движениям души, к «ночной» ее стороне, тяга к интуитивному и бессознательному — сущностные стороны романтического мировосприятия. Столь же характерна для романтизма защита свободы, суверенности и самоценности личности (в которой, по мысли Ф. Шеллинга, весь «пафос земного», вся «острота жизни»), повышенное внимание к единичному, неповторимому в человеке, культ индивидуального. Апология личности служила как бы самозащитой от безжалостного хода истории и нараставшей нивелировки самого человека в буржуазном обществе» (А.М. Гуревич).

1. Можете вы согласиться с тем, что в романтизме духовный мир человека стал более сложным и глубоким, по сравнению с классицизмом или сентиментализмом, например? Если да, то в чем и как эта усложненность и углубленность проявляются в конкретных художественных произведениях?
2. Какие произведения романтиков, на ваш взгляд, наиболее выразительно рассказывают об антиномичности духовного мира человека? Насколько справедлива, по вашему мнению, мысль ученого о том, что для романтиков характерен «интерес к сильным и ярким чувствам, к тайным движениям души, к «ночной» ее стороне»? Что вообще можно понимать под «ночной» стороной души человека? Кто из писателей-романтиков наиболее часто и последовательно обращается именно к этой стороне?
3. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что для романтизма характерна «защита свободы, суверенности и самоценности личности»? Отразилась ли эта особенность, к примеру, в творчестве иенских романтиков или М.Ю. Лермонтова, Д. Байрона или Ф.И. Тютчева? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

И-116. «В их мирозерцании историзм — существенная сила, они-то по преимуществу его и узаконили, сделали обяза-

тельным для последующих поколений... Историзм у них всегда и повсюду, он и в тех областях, где по тогдашним представлениям он заведомо исключен» (*Н.Я. Берковский о писателях-романтиках*).

1. Можете вы согласиться с тем, что романтики понимали историзм как существенную силу? Если да, в каких произведениях такое понимание отразилось наиболее выразительно и последовательно?
2. Как вы думаете, в чем заключается коренное, принципиальное отличие понимания историзма романтиками от того, какие представления об историзме господствовали в классицизме или сентиментализме? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.

И-117. «Оппозиция конечное — бесконечное пронизывает все уровни романтического художественного сознания, так же как и апология бесконечного» (*Ф.П. Федоров*).

1. Как представлены в известных вам произведениях романтиков категории «конечное» и «бесконечное»? Можете вы согласиться с тем, что эти категории у романтиков находятся в обязательно оппозиционных отношениях? Обоснуйте свой ответ примерами.
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что для художественного сознания романтиков характерна «апология бесконечного»? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.

И-118. «Одним из важнейших способов «живописания» является в романтической литературе интенсивное употребление тропов; в интересующем нас отношении особенно значителен эпитет, объявленный Новалисом «главным словом» в предложении. И действительно, в романтическом тексте редко существительное без прилагательного, предметное слово без качественного; осуществляется своеобразная экспансия предложения со стороны эпитета. Романтические эпитеты — слова разного типа: цветовые, звуковые, эмоциональные и т. д.; они поворачивают предмет разными сторонами, извлекают из него всевозможные достоинства, пропускают его сквозь призму качеств, нередко взаимоисключающих. Они конкретизируют предметы, явления (тем и отличаются от эпитетов символистских, предмет демонстративно лишаящих предметности), но конкретизация становится настолько всеобъемлющей, что предмет утрачивает рельеф, расконкретизируется, становится «текущим»; в результате конечное превращается в «странно знакомое» (*Ф.П. Федоров*).

1. Можете вы согласиться с тем, что «в романтическом тексте редко существительное без прилагательного, предметное слово без качественного»? Если да, проиллюстрируйте это утверждение конкретными примерами.
2. Как вы понимаете мысль исследователя о том, что эпитеты в романтическом тексте «поворачивают предмет разными сторонами, извлекают из него всевозможные достоинства, пропускают его сквозь призму качеств, нередко взаимоисключающих»? Можете вы согласиться со справедливостью такого утверждения? Аргументируйте свое мнение.
3. Как вы поняли мысль ученого о конкретизации предметов и явлений эпитетами в романтизме, об отличии этих эпитетов от символистских? Расскажите о том, как вы представляете себе ситуацию в художественном тексте, когда благодаря эпитетам «предмет утрачивает рельеф, расконкретизируется, становится «текущим». Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

И-119. «Романтизм пристрастен к слову цветовому, обозначающему, называющему цвет. «Свет и краски», столь важные в живописи, опрокидываются в литературу; романтический текст — истинное торжество «светотени» и «колорита»; «сюжет в цвета впаян», — пишет Андрей Белый о гоголевской «Страшной мести» (Ф.П. Федоров).

1. Можете вы согласиться с тем, что «романтизм пристрастен к слову цветовому, обозначающему, называющему цвет»? Если да, проиллюстрируйте свое согласие конкретными примерами.
2. Расшифруйте формулу А. Белого относительно «Страшной мести» Н. В. Гоголя. К каким еще произведениям этого писателя и других романтиков, по вашему мнению, применима данная формула?
3. Как вы считаете, каким образом характеризует романтизм как тип культурного сознания его пристрастие к эпитетам (см. предыдущее задание) и к «цветовому» слову?

И-120. «Не романтики открыли природу, не романтики создали пейзаж, но именно у романтиков пейзаж наполнился многообразием, пестрым великолепием природы, более того, одухотворенная природа обрела достоинство божественного, бесконечного мира. В эпоху романтизма поэты в некотором смысле были более тонкими и яркими пейзажистами, чем живописцы. Когда в тютчевском «Осеннем вечере» (1830) «умильная, таинственная прелесть» «светлости осенних вечеров» через систему всевозможных сопоставлений трансформируется в «божественную стыдливость страданья», то это означает не что иное,

как обнаружение в конечном пейзаже бесконечной «прелести» духа. «Живописание» осуществляется Тютчевым не только на уровне приема (игры «света и красок»), но и на уровне мировоззрения, воплощением которой и становится «живописная структура текста» (Ф.П. Федоров).

1. Можете вы согласиться с тем, что «у романтиков пейзаж наполнился многообразием, пестрым великолепием природы»? Если да, приведите наиболее показательные примеры как в лирических, так и в эпических произведениях.
2. Как вы понимаете мысль Ф.П. Федорова о том, что в романтическом искусстве «одухотворенная природа обрела достоинство божественного, бесконечного мира»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким утверждением? Если да, то как такое отношение к природе, такое ее понимание характеризует романтизм в качестве типа культурного сознания? Аргументируйте свой ответ.
3. Можете вы согласиться с тем, что в упоминаемом стихотворении Ф.И. Тютчева «живописание» природы осуществляется «не только на уровне приема (игры «света и красок»), но и на уровне мировоззрения»? Аргументируйте свой ответ обращением к тексту стихотворения.

И-121. «В широком плане романтизм был ответом человеческого духа на движение истории, ставшее вдруг до осязаемости наглядным» (И.А. Тертерян).

1. Расскажите о своем понимании мысли исследовательницы.
2. Как отражается в произведениях романтиков «движение истории»? Можно ли, на ваш взгляд, говорить в данном случае лишь об усилении внимания писателей к историческим темам и жанрам или «движение истории» в данном случае необходимо понимать более широко? Обоснуйте свой ответ.
3. В произведениях каких писателей-романтиков движение истории, на ваш взгляд, стало в первую очередь «до осязаемости наглядным»?

И-122. «В основе романтизма как литературного направления лежит определенный тип художественного сознания. Это художественное сознание — романтизм как целостность — есть инвариант национальных и региональных вариантов романтизма» (И.А. Тертерян).

1. Что характерно для того типа художественного сознания, который лежит в основе романтизма? Что представляет собой «романтизм как целостность»?
2. Насколько справедливо, по вашему мнению, определение романтизма в качестве литературного направления, а не типа культурного сознания? Аргументируйте свое мнение.

3. Какие национальные и региональные варианты романтизма вы знаете? Охарактеризуйте кратко каждый из известных вам вариантов.

И-123. «Прекрасное было время... Человеческий дух был раскован, считал себя вправе всему существующему противопоставить свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно» (Ф. Шеллинг о иенских романтиках).

1. Отразилось ли в творчестве иенских романтиков и самого Ф. Шеллинга то, что «человеческий дух был раскован»? Если да, то какие оковы преодолевает человек в их изображении?
2. Как понимают романтики (иенские, в частности) свободу? В каких произведениях романтическое понимание свободы выражено наиболее ярко и последовательно? Чему или кому противопоставляется «действительная свобода» человека в романтизме?
3. Как вы поняли мысль Ф. Шеллинга о том, что человек в творчестве романтиков считал себя вправе «спрашивать не о том, что есть, но что возможно»? В каких произведениях отразилась эта особенность романтической концепции человека?

И-124. «Искусство удивлять нас приятным образом, искусство представлять перед нами тот или иной предмет так, чтобы он казался странным и все же знакомым, привлекательным, это и составляет поэтику романтизма» (Новалис. «Фрагменты», 1798).

1. Как вы считаете, что означает «удивлять... приятным образом» через посредство литературного текста? Можете вы согласиться с тем, что такую способность художественная литература получает только у романтиков? Разве доромантические культуры не обладали ею или хотя бы не ставили перед собой такой задачи? Аргументируйте свое мнение.
2. Как отразилось в творчестве романтиков стремление представлять тот или иной предмет «странным и все же знакомым»? Для обоснования ответа обратитесь к творчеству Байрона или Жуковского, Новалиса или Лермонтова.

И-125. «Краеугольным камнем его мироощущения является концепция «двоемирия» — представление о бытии как сочетании несовершенной эмпирии, печального — «здесь», и царства идеала, таинственно-манящего и недостижимого «там». Поэзия призвана играть роль посредника между двумя мирами. Она является человеку лишь в «чистейшие минуты бытия» — является с тем, чтобы «оживотворить» земное, напомнить о существовании мира идеала.

Поэзия — вестник небес — не может, конечно, выполнять «земных», «служебных» функций. В «чистейшие минуты бытия» поэт подвластен только снизошедшему свыше вдохновению — и никому больше. Оппозиционный смысл таких представлений нельзя недооценивать» (О.А. Проскурин о Жуковском).

1. В каких произведениях В.А. Жуковского, на ваш взгляд, наиболее последовательно представлена идея «двоемирия»? Как и чем в этих произведениях представлено «печальное «здесь» и «таинственно-манящее», «недостижимое» «там»?
2. В каких произведениях поэта вы встречали идею, согласно которой «поэзия призвана играть роль посредника между двумя мирами», что она — «вестник небес»?
3. Как вы думаете, в чем «оппозиционный смысл» представлений В.А. Жуковского о поэзии, о земном и небесном?

И-126. «Нет ничего более романтического, нежели называемое нами обыкновенно миром и судьбой. Мы живем внутри некоего колоссального романа и это как в крупном, так и в мелочах» (Новалис).

1. Как вы поняли мысль Новалиса о мире и судьбе, понимаемых в качестве наиболее «романтического»? Кто из романтиков, на ваш взгляд, наиболее последовательно понимал мир и судьбу как наиболее яркое проявление романтического?
2. В каких произведениях романтиков человек трактуется как жизнь «внутри некоего колоссального романа»? Какую роль при этом играет окружающая реальная действительность?

И-127. Перечитайте стихотворение Ф.И. Тютчева «Silentium!» (1830):

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей

Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..

1. Как понимается человек в этом стихотворении Ф.И. Тютчева? Можете вы согласиться с тем, что это понимание соответствует романтическому? Почему?
2. Не является ли «Silentium!» иллюстрацией мысли Новалиса о жизни «внутри некоего колоссального романа»? Аргументируйте свое мнение.

И-128. «Романтизм имеет столько лиц, для скольких он нашел выражение. Если обратиться ко времени его появления в XVIII в., то его можно, пожалуй, обозначить как потребность переносить эстетические и эмоциональные переживания в воображаемое прошлое, где персонажи обрисованы нечеткими контурами и несут в себе нечто таинственное и пугающее. Уже подобное выделение некоего идеального пространства свидетельствует о настроении игры. Можно пойти еще дальше: факты самой истории говорят о том, что романтизм родился в игре и из игры» (*Й. Хейзинга*).

1. Как вы понимаете мысль философа о том, что «романтизм имеет столько лиц, для скольких он нашел выражение»? Можете вы согласиться с ее справедливостью? Обоснуйте свое мнение.
2. Какие произведения европейской литературы, на ваш взгляд, свидетельствуют о появлении романтизма? Можете вы согласиться с тем, что в этих произведениях уже проявилась «потребность переносить эстетические и эмоциональные переживания в воображаемое прошлое»? Если да, проиллюстрируйте справедливость данного утверждения конкретными примерами.
3. Верно ли, что персонажи ранней (а может быть, и не только ранней) романтической литературы «несут в себе нечто таинственное и пугающее»? Если да, приведите наиболее показательные примеры.
4. Расскажите о своем понимании мысли ученого о том, что «романтизм родился в игре и из игры»? Можно ли согласиться с таким утверждением? Почему?

И-129. «...В романтизме так легко изменить не только лицо, но и сам мир как пространственно-временную субстанцию, например, обрести собственное Я на художественном полотне (К.С. Аксаков «Вальтер Эйзенберг») или в теле музыкального инструмента (В.А. Жуковский «Эолова арфа»). В социальном

смысле для романтизма это вполне естественно: ведь отторжение от социума порождает желание найти иную сферу бытия, иной космос, вышедший из собственного сознания, а потому до интимности родной и дружелюбный» (Т.Л. Шумкова).

1. Можете вы согласиться с тем, что «в романтизме легко изменить не только лицо, но и сам мир как пространственно-временную субстанцию»? Как происходят эти изменения в названных исследовательницей произведениях? Происходят ли такие или подобные им изменения «лица» или «мира» в других известных вам произведениях романтической культуры?
2. Как вы поняли, с чем связана для романтизма возможность и даже потребность изменений, о которых пишет Т.Л. Шумкова? Каким образом отмеченная особенность характеризует романтизм как тип культуры?

И-130. «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек — романтик» (В.Г. Белинский).

1. Как вы поняли мысль критика о том, что романтизм — это «внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»? Разве доромантические типы культуры не обращались к внутреннему миру души человека? Или в романтическом обращении есть нечто свое, оригинальное? Поразмышляйте на эту тему.
2. Расскажите о своем понимании мысли В.Г. Белинского об «источнике романтизма»? Не размывает ли такое понимание источника романтизма представления о нем, как о типе культурного сознания? Обоснуйте свой ответ.

И-131. «В романтическом сознании происходит настоящая сакрализация женщины. У русских романтиков в описании женской наружности лежит понятие о красоте как божественной силе. В то же время в женщине видят постоянный источник зла и греха, вечную прельстительницу и искустительницу; антитезой неземной красавице оказывается демоническая женщина, красота которой губит и разрушает» (В.Ш. Кривонос).

1. У кого из «русских романтиков в описании женской наружности лежит понятие о красоте как божественной силе»? Приведите наиболее выразительные примеры. Каким образом, посредством каких приемов создается отмеченное представление?

2. Можете вы согласиться с тем, что в произведениях русских романтиков женщина может пониматься как «постоянный источник зла и греха»? Если да, приведите конкретные примеры.
3. Как вы думаете, каким образом отмеченная выше особенность характеризует романтическое мирозерцание?

И-132. «Если ранний романтизм отличается прежде всего своим утверждающим характером, то в последующий период радостное мироощущение сменяется тоской по несостоявшемуся идеалу, который был возможен только в прошлом или будет возможен в далеком и неясном будущем. Романтической гармонии нет места в становящейся буржуазной действительности, где все более утрачиваются естественные человеческие связи и возникают денежные и меркантильные интересы. Возникает известный конфликт идеала и действительности, который начинает вырисовываться для романтиков в своих социальных контурах. В этих условиях романтическая личность, некогда воспринимавшая мир, открытая навстречу ему, ощущает себя безгранично трагически одинокой» (*Н.Я. Берковский*).

1. Что, на ваш взгляд, включает в себя понятие «ранний романтизм»? Можете вы согласиться с тем, что для произведений раннего романтизма характерен жизнеутверждающий характер? Если да, приведите конкретные примеры.
2. Чем и как представлено понятие идеала в романтической культуре? Можете вы согласиться с тем, что для более позднего периода романтизма характерен конфликт идеала и действительности? Если да, то в каких произведениях романтиков этот конфликт отразился наиболее ярко и выразительно?
3. Кто из романтиков, на ваш взгляд, наиболее последовательно и интересно рассказывал о личности, ощущающей себя «безгранично трагически одинокой»?

Реализм

И-133. «Реализм, сформировавшийся в 30 — 40-е годы XIX века, снимает пространственную двусферность; мир реализма — мир реальности, мир текущей жизни в ее диалектическом многообразии; реализм исходит из реальности как из единственного критерия истины; как мир в целом, так и каждый его компонент (в том числе и человек) объяснен «внутренними», в самом мире заключенными закономерностями, объяснен из себя самого» (*Ф.П. Федоров*).

1. Что такое «пространственная двусферность»? Для каких типов культурного сознания она характерна? Покажите на конкретных примерах, как проявляется пространственная двусферность.
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что реализм «снимает пространственную двусферность»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами произведений русского и зарубежного реализма.
3. Что на практике (в художественном тексте) означает утверждение исследователя о том, что «реализм исходит из реальности как из единственного критерия истины»?
4. Как вы понимаете мысль Ф. П. Федорова о том, что мир и каждый его компонент в реализме объясняется «внутренними», в самом мире заключенными закономерностями и должен быть «объяснен из самого себя»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным примерам.

И-134. «...Добро и зло, красота и безобразие, истина и ложь, прочие антитезы, представляемые ранее не только как антитетичные¹ качества, а прежде всего как антитетичные пространственно-ценностные структуры, вводятся в пределы одной пространственно-ценностной структуры, в пределы реальности. Реальность объявляется вместилищем всех возможных тенденций, друг от друга неотделимых, друг друга порождающих и отвергающих, что и определяет ее развитие, ее историю» (Ф.П. Федоров о реалистической литературе).

1. Как вы понимаете мысль ученого о том, что в дореалистических типах культуры антитезы представлялись как «антитетичные пространственно-ценностные структуры»? Покажите на примерах, как отмеченная особенность проявляется в культуре эпохи Возрождения или средних веков, классицизма или реализма.
2. Как вы думаете, что означает введение «в пределы одной пространственно-ценностной структуры, в пределы реальности» всех антитез окружающего мира? Покажите, как это происходит, к примеру, в творчестве Г. Флобера или И. Тургенева, О. Бальзака или Л. Толстого.
3. Можете вы согласиться с тем, что в реализме «реальность объявляется вместилищем всех возможных тенденций»? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным художественным текстам.

И-135. «Реализм — это культура демифологизации, что и делает его культурой, принципиально отличной как от предшествующих типов культуры (ренессанс, классицизм, барокко, романтизм), так и от авангардизма» (Ф.П. Федоров).

¹ Антитетичный — противоположный.

1. Как вы думаете, в чем заключается, как проявляется мифологизм, мифологический характер культуры? Можете вы согласиться с тем, что мифологизм характерен для всех предшествующих реализму типов культурного сознания (античность, ренессанс, классицизм и т.д.)? Если да, проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.
2. Как, по вашему мнению, в реализме проявляется то, что это — «культура демифологизации»? Для ответа обратитесь к конкретным художественным текстам.

И-136. Перечитайте два хорошо известных вам стихотворения:

ПОЭЗИЯ

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

(Ф.И. Тютчев, 1850)

Вчерашний день, часу в шестом
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

(Н.А. Некрасов, 1848)

1. Чем принципиально отличается понимание места поэзии в обществе, ее роли и задачи Ф.И. Тютчевым и Н.А. Некрасовым?
2. Какое понимание категорий пространства и времени (картины мира) демонстрируют эти лирические тексты? В чем принципиальная разница между ними?
3. Можно ли, по вашему мнению, на основе только этих двух стихотворений сделать вывод о том, в чем принципиальная разница между романтизмом и реализмом? Обоснуйте свое мнение.

И-137. «Реализм XIX века был первым литературным направлением, с самого момента своего возникновения объявившим войну всем и всяческому внеисторическим эстетическим канонам и нормам» (*Г.М. Фридендер*).

1. Как вы понимаете определение «внеисторические эстетические каноны и нормы»? Какие внеисторические эстетические каноны и нормы вы знаете, к примеру, в культуре классицизма или романтизма?
2. Можете вы согласиться с тем, что реализм как тип культурного сознания не знает «внеисторических эстетических канон и норм»? Если да, то как эта особенность проявляется в принципах и приемах изображения, характерных для реалистической литературы?

И-138. «...Одной из существенных особенностей поэтики реалистического искусства является отказ от всяких и всяческих «априорных», «готовых» средств и приемов изображения» (Г.М. Фридендер).

1. Какие «априорные», «готовые» средства и приемы изображения характерны, по вашему мнению, для таких типов культурного сознания, как античность или классицизм, просветительство или романтизм?
2. Можете вы согласиться с тем, что реализм отказывается «от всяких и всяческих «априорных», «готовых» средств и приемов изображения»? Если да, то как эта особенность проявляется в конкретных художественных текстах?

И-139. «Заставить реальных героев действовать в реальной среде, дать читателю ломать человеческой жизни — в этом весь натуралистический роман» (Э. Золя).

1. Что такое «реальный герой» и «реальная среда» применительно к художественному произведению? Можно ли, на ваш взгляд, отмеченную писателем-реалистом особенность считать главным отличительным признаком реалистического («натуралистического») романа? Обоснуйте свой ответ.
2. Удалось ли самому Э. Золя «дать ломать человеческой жизни»? Если да, то в каких произведениях писателя такой «ломать» представлен наиболее ярко, выразительно?

И-140. «Наш роман превратился в настоящее критическое исследование нравов, страстей, поведения выведенных персонажей, вызываемых действием среды и обстоятельств» (Э. Золя).

1. Расскажите, как вы представляете себе «критическое исследование нравов, страстей» и т.д. в литературном произведении. Приведите наиболее показательные, по вашему мнению, примеры из русской и зарубежной литературы.
2. Как вы думаете, о каком понимании искусства писателем-реалистом свидетельствует его замечание о том, что нравы, страсти, поведение персонажей в реалистическом романе должны не просто исследоваться, но и рассматриваться как

вызываемые «воздействием среды и обстоятельств»? Удалось ли самому Э. Золя и его современникам писателям-реалистам показать это «действие среды и обстоятельств»? Если да, приведите наиболее показательные, по вашему мнению, примеры.

И-141. «Сущность реалистического метода, его душу, его сердцевиной составляет социальный анализ, исследование и изображение социального опыта человека» (*Б.С. Сучков*).

1. Что представляет собой «социальный анализ, исследование и изображение социального опыта человека» в литературном произведении? Приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.
2. Можете вы согласиться с тем, что «социальный анализ» — это и есть «сущность реалистического метода» (типа культуры)? Аргументируйте свой ответ.

И-142. «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы. Идет человек, взвалив на себя это зеркало, а вы этого человека обвиняете в безнравственности! Его зеркало отражает грязь, а вы обвиняете зеркало! Обвиняйте уж скорее большую дорогу с ее лужами, а еще того лучше — дорожного смотрителя, который допускает, чтобы на дороге стояли лужи и скапливалась грязь» (*Стендаль. «Красное и черное»*).

1. Какими предстают задачи и цели искусства в размышлениях писателя, являющегося одним из основоположников реалистического типа культурного сознания в литературе?
2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким пониманием задач и целей искусства? Насколько соотносятся размышления писателя с представлениями современных ученых о реализме?

И-143. «В реалистическом искусстве есть своеобразный эффект отсутствия автора; естественно, автор, организующий повествование, чрезвычайно существенен, его структура более сложна, чем в дореалистических искусствах, но он предстает почти как фиксатор жизни, ее стенограф; грань между объективным миром и миром художественного произведения кажется почти преодоленной» (*Ф.П. Федоров*).

1. Что вы знаете о роли автора в «дореалистических искусствах», к примеру, в романтизме или классицизме?
2. Можете вы согласиться с тем, что в реалистическом искусстве «есть своеобразный эффект отсутствия автора»? Если да, покажите на конкретных примерах, как это проявляется.

3. Как вы понимаете мысль литературоведа о том, что в реализме «грань между объективным миром и миром художественного произведения кажется почти преодоленной»? Можете вы с ним согласиться? Если да, проиллюстрируйте справедливость этой мысли обращением к конкретным произведениям.

И-144. «Писатель, когда он работает, это самая бесшумная из всех церковных мышей, потому что не только старается он исчезнуть для слуха других, но и для своих собственных ушей, чтобы не мешать себе шорохами своей собственной жизни, которую он как раз и пытается элиминировать¹ из всего остального. Вот почему и почерк у него мелкий — хотя бы для того, чтобы не шептало перо, царапая по бумаге» (*Х. Додерер о работе художника-реалиста*).

1. Встречается ли в произведениях реалистического типа культуры стремление авторов «исчезнуть для слуха других»? Если да, то как это стремление проявляется в конкретных художественных текстах?
2. Как вы думаете, какова цель стремления писателя-реалиста остаться незаметным для читателя и как данная особенность характеризует реализм как тип культурного сознания?

И-145. «Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще матерьял, из которого потом создается художественное произведение; это орудие производства. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может; в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития» (*Ф.М. Достоевский*).

1. Как вы понимаете мысль писателя-реалиста о том, что «точность и верность нужны» в творчестве, «но их слишком мало», они только «матерьял» и «орудие производства»?
2. Не являются ли рассуждения Достоевского о зеркале своеобразным ответом Стендалю (см. задание И-142)? Если да, то чья позиция представляется вам более логичной, более аргументированной? Обоснуйте свое мнение.
3. Как вы понимаете мысль писателя-реалиста о том, что «истинный художник» в любом произведении «непременно виден будет»? Насколько справедливой представляется вам данная мысль? Может быть, такое утверждение распространяется только на реалистические произведения? Обоснуйте свое мнение.

¹ Элиминировать — исключать, устранять.

И-146. «Реалистическое слово не желает знать о каких-либо заранее предписанных свойствах поэтической речи. Стиль, например, не должен быть непременно изящным, тонким, насыщенным, гладким. Можно даже сказать, что писатель избегает каких-либо *совершенств* стиля, поскольку всякое совершенство напоминает о свойствах риторического слова, которое в огромной степени искусно обработано, отделано долгими поколениями, освящено традицией. Реалистическое слово легче согласится быть *неизящным, негладким, резким, угловатым, несовершенным*, легче согласится с тем, чтобы не иметь вообще никаких свойств, а быть только посредником жизненного, его верным проводником» (А.В. Михайлов).

1. Как вы понимаете мысль ученого, согласно которой «реалистическое слово не желает знать о каких-либо заранее предписанных свойствах поэтической речи»? Можете вы согласиться с таким утверждением? Почему? Разве «дореалистическое слово» всегда обязательно подчинено заранее предписанным свойствам «поэтической речи»? Поразмышляйте на эту тему.
2. Можете вы согласиться с тем, что писатель-реалист «избегает каких-либо совершенств стиля»? Разве для реализма «совершенство стиля» не является обязательным требованием? Или речь в данном случае идет о другом?
3. Расскажите о своем понимании мысли А.В. Михайлова о том, что «реалистическое слово легче согласится быть неизящным, негладким, резким» и т.д.? Как характеризует реализм (если согласиться с мнением ученого) отмеченное отношение к слову?

Социалистический тип культурного сознания (социалистический реализм)

И-147. «Социалистический реализм, художественный метод литературы и искусства, представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и создание социалистического общества. Изображение жизни в свете идеалов социализма обуславливает и содержание, и основные художественно-структурные принципы искусства социалистического реализма. Его возникновение и развитие связаны с распространением социалистических идей в разных странах, с развитием революционного рабочего движения» (*Литературный энциклопедический словарь, 1987*).

1. Что такое «социалистически осознанная концепция человека»? Как эта концепция отразилась в известных вам произведениях социалистического типа культуры?
2. Какие «художественно-структурные принципы искусства социалистического реализма» вы знаете? Каким образом эти художественно-структурные принципы зависят от изображения жизни «в свете идеалов социализма»?

И-148. «Художественное новаторство социалистического реализма сказалось уже на ранних этапах его развития. С произведениями М. Горького «Мать», «Враги», романами Андерсена-Нексе «Пелле-завоеватель» и «Дитте, дитя человеческое», пролетарской поэзией конца XIX в. в литературу вошло отражение борьбы старого и нового мира, становление человека — борца и создателя нового общества. Это определяло характер нового идеала эстетического, исторический оптимизм — раскрытие коллизий современности в перспективе общественного революционного развития. Горький внушал человеку уверенность в его силах, в его будущем, поэтизировал труд и практику революционной деятельности. С первых шагов советской литературы ее главной темой стал «мировой пожар» революции. Одновременно важное место заняла тема дореволюционного мира, которая, однако, не была простым продолжением традиций критического реализма: прошлое воспринималось в новом эстетическом освещении, пафос изображения определялся мыслью о том, что к прошлому нет возврата; складывалось новое качество историзма литературы социалистического реализма сравнительно с историзмом критического реализма («Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» Горького), получили развитие различные жанры сатиры (Маяковский, Я. Гашек)» (*Литературный энциклопедический словарь*).

1. Как вы поняли, в чем состоит «художественное новаторство социалистического реализма», если судить по приведенному заключению и тем произведениям, которые в нем упоминаются?
2. Как вы считаете, что означает «раскрытие коллизий современности в перспективе общественного революционного развития»? Как такое раскрытие проявилось в упоминаемых, а также в других известных вам произведениях социалистического реализма?
3. Что вы знаете о сатирических жанрах, характерных для культуры социалистического реализма? В каком направлении эти жанры получили дальнейшее развитие в новой культуре?

И-149. «Уже М. Горький в романе «Мать» утверждал, что поскольку революционный пролетариат убежден в неизбежности конечной победы, якобы на основании объективных исторических законов, — революционерами всегда владеет радостное приподнятое настроение. «Иногда мать поражало настроение буйной радости, вдруг и дружно овладевавшее всеми. Тогда глаза у всех блестели радостью, все становилось странно, как-то по-детски счастливы, смеялись веселым, ясным смехом, ласково хлопали друг друга по плечам...

...Для нас нет наций, нет племен, есть только товарищи, только враги. Все рабочие — наши товарищи, все богатые, все правительства — наши враги. Когда окинешь добрыми глазами землю, когда увидишь, как нас, рабочих, много, сколько силы мы несем, — такая радость обнимает сердце, такой великий праздник в груди!»

И хотя жизнь и борьба драматична, для многих людей гибельна, тем не менее герои соцреализма всегда бодры, энергичны, верят в победу и не обращают внимания на боль и страдания.

Сами произведения соцреализма, непременно пронизанные оптимизмом и верой в победу, почти всегда заканчиваются торжеством добра. (Напомним, что *happy end* — необходимое свойство массовой культуры)» (*Р. Глинтерщик*).

1. Можете вы согласиться с тем, что в романе «Мать» «революционерами всегда владеет радостное приподнятое настроение»? А для других произведений социалистического типа культурного сознания характерно такое настроение? Обоснуйте свой ответ конкретными примерами.
2. В каких известных вам произведениях социалистического реализма наиболее выразительно показано, что «жизнь и борьба драматична» и даже «для многих людей гибельна»? Как показана в этих произведениях драматичность и гибельность борьбы, вера в победу и конечное торжество добра?

И-150. «Главное, определяющее в искусстве социалистического реализма, — новые пути художественного творчества, оригинальные идейно-эстетические открытия, обогащающие мировую художественную культуру. На этой основе происходит глубокое восприятие передовых творческих традиций прошлого, освоение наиболее значительных художественных ценностей современности» (*М.Б. Храпченко*).

1. Как вы считаете, можно ли по приведенному размышлению ученого судить о том, что является «главным, определяющим

в искусстве социалистического реализма»? Если да, расскажите, как вы поняли сущность этого «главного» и «определяющего»?

2. Что вы знаете о восприятии «передовых творческих традиций прошлого» культурой социалистического реализма? Как эти традиции, на ваш взгляд, можно проследить на примерах конкретных художественных текстов?

И-151. «Литература социалистического реализма порождена потребностями жизни, духовными запросами народа, стремившегося к освобождению от социального угнетения, совершавшего революцию, успешно строящего социализм. Новая литература опирается на движение истории, действительно отражает процессы коренного переустройства общества на основе социального равенства людей, неуклонного роста их творческих сил» (М.Б. Храпченко).

1. Как представлены в известных вам произведениях социалистического типа культуры «потребности жизни» и «духовные запросы народа»? Отразилось ли в известных вам произведениях социалистического реализма стремление народа «к освобождению от социального гнета»?
2. Как вы понимаете мысль ученого о том, что «новая литература опирается на движение истории»? Можно ли эту особенность считать отличительным признаком социалистической культуры? Разве другие известные вам типы культуры не опираются на движение истории? Аргументируйте свой ответ.

И-152. «Социалистическая перспектива освещает путь, искания, действия различных по своим устремлениям, по своей психологии людей. Это происходит и тогда, как, например, в «Жизни Клима Самгина», когда изображаются многие действующие лица, враждебные народу, социальному прогрессу, революции. Вместе с тем одна из характерных особенностей социалистического эпического творчества — обрисовка людей в гуще исторических событий, нередко их путь к революции, чаще — их участие в революционной борьбе и социалистическом строительстве, отражение роста нового человека» (М.Б. Храпченко).

1. Можете вы согласиться с тем, что для культуры соцреализма характерна «социалистическая перспектива», проявляющаяся даже тогда, когда «изображаются многие действующие лица, враждебные народу, социальному прогрессу, революции»? Если да, то как такая «социалистическая перспектива» проявляется, к примеру, в «Жизни Клима Самгина»?

2. Для каких известных вам произведений социалистического типа культуры характерна «обрисовка людей в гуще исторических событий»? Как понимается при этом роль отдельной личности в истории и изображается рост «нового человека»? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

И-153. «Испытанным творческим методом советской литературы является социалистический реализм, опирающийся на принципы партийности и народности, метод правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Социалистический реализм обеспечил советской литературе выдающиеся достижения; располагая неисчерпаемым богатством художественных средств и стилей, он открывает все возможности для проявления индивидуальных особенностей таланта и новаторства в любых жанрах литературного творчества» (*Устав Союза советских писателей, 1972*).

1. Что предполагает «правдивое, исторически конкретное изображение действительности»? Знают ли такое изображение действительности другие, досоциалистические, типы культурного сознания?
2. Как осуществляется на практике тезис о необходимости «изображения действительности в ее революционном развитии»? Для ответа обратитесь к известным вам произведениям социалистического типа культурного сознания.

И-154. Литератор А.Д. Синявский утверждал, что в основе всех определений, всех формул социалистического реализма «лежит понятие цели, того всеохватывающего идеала, по направлению к которому неуклонно и революционно развивается правдиво преображаемая действительность. Запечатлеть движение к цели и способствовать приближению цели, переделывать сознание читателя в соответствии с этой целью, — такова цель социалистического реализма — самого целенаправленного искусства современности».

1. Как (чем) представлена цель в известных вам произведениях социалистического реализма? Какова цель революционного преобразования действительности, если судить по этим произведениям?
2. Как в произведениях М. Горького или А. Фадеева, Н. Островского или В. Маяковского запечатлено «движение к цели»? Каким образом их произведения переделывают «сознание читателя в соответствии с этой целью»?

3. Можно ли, на ваш взгляд, наличие и доминирование понятия цели в искусстве соцреализма считать его ведущим отличительным признаком? Разве в других типах культуры не такая «целенаправленность»? Обоснуйте свое мнение.

И-155. «Тема классовой ненависти, яростного сокрушения старого мира и строительства нового была далеко не единственной... Существеннее иное: литература 30-х постаралась показать теплоту роевых, коммунальных связей, роевой семейственности, этику пролетарского демократизма.

Теплые волны пролетарской солидарности веют посреди грубого и бедного опыта в гроссмановском «Степане Кольчугине», книге непоказного сочувствия к трудовому человеку. Стихия семейственности, частной жизни человека, скромная прелесть домашнего бытия воскресли на страницах «Наших знакомых» Германа, «Дикой собаки Динго» Фраермана, «Двух капитанов» Каверина, «Машеньки» Афиногенова и многих других, не столь примечательных и типологически чистых произведений. Еда, уют, встречи Нового года с разрешенной вновь елкой и счастливое устройство судеб в новогоднюю ночь неожиданно обретают права гражданства в советской литературе. Попадают в нее и вечеринки, мальчишники-девишники, братские посиделки... Слово, звучащее в них, свободно — не потому, что оно сбрасывает с себя путы лживой официальности, нет, чистые герои чистых книг 30-х годов и без того дышат воздухом, не зараженным фальшью. Просто слово это означает равенство, братство, эквивалентные свободе...» (*А. Гольдштейн о соцреализме 30-х годов*).

1. В каких произведениях социалистического типа культуры особенно ярко и последовательно отразилась «тема классовой ненависти, яростного сокрушения старого мира и строительства нового»? Какое место и роль отводятся человеку в этих произведениях?
2. В каких произведениях литературы социалистического реализма присутствует «непоказное сочувствие к трудовому человеку» и «скромная прелесть домашнего бытия»? Остается ли в этих произведениях место для классовой идеологии и «лживой официальности»? Если да, то как и чем они выражены?

И-156. «Идиллия, в живописании которой так преуспела советская литература середины 30-х годов, — очень часто детская идиллия. На этом пути были художественные удачи. «Военная тайна» Гайдара освещена лучами коминтерновской идеологии, застигнутой на излете, накануне крушения и постепенного сползания к идеологии национально-имперской.

Гайдаровской гармонии с ее безупречной, хрустальной прозрачностью социальных отношений свойственна странная, безотчетная и всепроникающая, как музыка, грусть. Эта потаенная мелодия звучит в повести, сообщая ей тревожную, едва ли не мистическую интонацию...

Всю эту идиллию следовало бы назвать грандиозным фарисейством, если бы в самой советской реальности нельзя было разглядеть каких-то хрупких примет внутреннего родства с литературными миражами. Речь идет все о тех же коммунальных добродетелях, о чувстве человеческой общности большой глубины и силы...» (А. Гольдштейн).

1. Можете вы согласиться с тем, что для литературы социалистического типа культуры характерна идиллия? Если да, то в каких произведениях эта идиллия проявилась наиболее ярко и выразительно? Как вы думаете, определение идиллии как «детской» касается только произведений, обращенных непосредственно к детскому читателю (как в примере с «Военной тайной» А. Гайдара) или его можно распространить и на взрослую литературу? Обоснуйте свой ответ.
2. Встречались ли вам среди произведений советской литературы 30-х годов и в более позднее время такие, которые «следовало бы назвать грандиозным фарисейством»? Если да, приведите конкретные примеры.

Модернизм

И-157. «Модернизм (от франц. — moderne — новейший, современный) — общее условное название разнообразных кризисных явлений в мировом искусстве XX в., в частности в литературе. Термин этот, бытующий преимущественно в советской эстетике, неточен, т. к. подчеркивает тяготение художников-модернистов к авангардизму, к созданию новых форм, противопоставляемых гармоничным формам классического искусства, что является существенной чертой модернизма, но вторичной по отношению к основным особенностям того умонастроения, которое роднит различные модернистские умонастроения» (*Краткая Литературная Энциклопедия*).

1. Как вы думаете, в чем близки и в чем различаются понятия «модернизм» и «авангардизм»? Приведите примеры создания «новых форм, противопоставляемых гармоничным формам классического искусства», в русской литературе XX века.
2. Как вы считаете, какие черты модернизма являются первичными (если согласиться с тем, что тяготение к созданию

новых форм вторично)? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к произведениям русской и зарубежной литературы первой половины XX века.

3. Можете вы согласиться с тем, что модернизм — это свидетельство «кризисных явлений в мировом искусстве XX века»? Аргументируйте свой ответ.

И-158. «...Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты всегда мыслители.

Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Одни еще в рабстве у матери, другой ушел в сферу идеальности» (*К. Бальмонт*).

1. Прокомментируйте то, в чем К. Бальмонт видел разницу между символистами и реалистами. Как вы думаете, на чем могло быть основано убеждение поэта в том, что «реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты всегда мыслители»? Насколько, по вашему мнению, такое разграничение справедливо?
2. Как, по вашим наблюдениям, проявляется в творчестве символистов то, что они отрешены «от реальной действительности, видят в ней только свою мечту» и «смотрят на жизнь — из окна»? Какие произведения самого Бальмонта и других символистов свидетельствуют о том, что они ушли «в сферу идеальности»?

И-159. «Одна из центральных проблем литературы модернизма, решаемая обычно «с точки зрения вечности», — это вопрос о месте личности, индивидуального сознания в составе Целого, в жизни космоса. Художники модернизма, как правило, разочарованы в рационалистических способах решения этой проблемы и ищут иные пути упорядоченного объяснения действительности и «контроля» над нею, иные, не заимствованные из арсенала научного знания и рационалистической философии, образцы строя и лада во Вселенной. Таким образом, модернисты стремятся возродить в искусстве мифотворческий метод, возможности которого противопоставляются «анатомическому», раздробленному мышлению частного индивидуума в современном буржуазном обществе — мышлению, утратившему связь с органическими истоками жизни» (*И.Б. Чернова*).

1. Как вы считаете, что означает решение вопроса «о месте личности, индивидуального сознания в составе Целого,

в жизни космоса» «с точки зрения вечности»? Есть ли среди поэтов и прозаиков «серебряного века» такие, для которых характерно такое решение? Если да, приведите конкретные примеры.

2. Можете вы утверждать, что, к примеру, З. Гиппиус и К. Бальмонт, А. Белый и А. Блок «разочарованы в рационалистических способах решения» проблемы личности и ее места «в составе Целого, в жизни космоса»? Если да, то на основании чего вы пришли к такому выводу?
3. Что вы понимаете под «мифотворческим методом» в литературе? Каким образом этот метод проявляется в творчестве названных выше и других писателей-модернистов «серебряного века»?

И-160. «Модернисты подвергли ревизии и переоценке все структурные ориентиры классического произведения искусства. Это очевиднее всего на примере отношения модернизма к такому центральному моменту классической архитектоники, как роль и способы характеристики *персонажа*. Искусству модернизма свойственен принципиальный антипсихологизм. Будучи индетерминистами¹, писатели модернизма полагают, что традиционные методы социальной характеристики персонажа и психологического анализа (высшее развитие которого мы находим у Л. Толстого) возникли вследствие союза искусства прошлого с позитивными науками. Такие методы делают человека объектом аналитического изучения, близкого к естественно-научному исследованию, раскрывают его как сформированную обстоятельством данность, а не как совокупность возможностей, игнорируют иррациональные глубины индивидуального существа» (И.Б. Чернова).

1. Какие средства характеристики персонажей знает модернистская проза, к примеру, в творчестве Ф. Сологуба, А. Белого, А. Ремизова или в прозе европейских писателей-модернистов? Можете вы назвать такие средства «антипсихологизмом»? Почему?
2. Как понимают и как раскрывают человека писатели-модернисты? Позволяет ли их концепция человека обратиться к «иррациональным глубинам индивидуального существа»? Если да, то как это происходит в творчестве названных выше авторов? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

¹ Индетерминизм — идеалистическая философская концепция, отвергающая всеобщую закономерность и причинную зависимость явлений в природе и в обществе.

И-161. «Модернизм, если его рассматривать как такое комплексное движение в культуре XX в., отталкивался прежде всего от «реалистического», позитивистского мировосприятия XIX в. Основные различия между ними в следующем:

1. Позитивизм стремился к описанию существующей реальности, модернизм стремился моделировать свою реальность (в этом смысле эволюционная теория Дарвина является скорее модернистской, чем позитивистской, во всяком случае находится на границе).

2. У позитивизма XIX в. была отчетливо заостренная материалистическая установка — реальность первична. Для модернизма скорее характерна противоположная установка: идеалистическая — первичным является сознание или агностическая — мы не знаем, что первично и что вторично, и нам это не важно.

3. Для позитивистов XIX в. наиболее фундаментальным было понятие реальности. Для модернизма понятие реальности растворялось в аллюзиях, реминисценциях, в зеркальных отображениях одного в другом — и фундаментальным становилось понятие **текста**, который, обрастая цитатами, аллюзиями и реминисценциями, превращался в **интертекст**, а потом уже, в эпоху **постмодернизма**, в **гипертекст**» (В.П. Руднев).

1. Как вы понимаете утверждение, согласно которому модернизм моделирует «свою реальность»? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами модернистской прозы и лирики.
2. Как проявляется в конкретных художественных текстах модернистов то, что они или считают сознание первичным, или не знают, «что первично и что вторично», т. к. им «это не важно»?
3. Расскажите, как вы понимаете определения «интертекст», «интертекстуальность». Приведите примеры интертекста в произведениях писателей-модернистов? Расскажите о той роли, которую он выполняет в каждом конкретном случае.

И-162. «Для позитивистского «реалистического» понимания литературы был, тем не менее, характерен чисто романтический конфликт героя и толпы (ср., например, Базарова, Рахметова, Растиньяка и Валентена в произведениях Тургенева, Чернышевского и Бальзака, которые считаются реалистами). В модернизме этот конфликт рассасывается и вообще идея изображения личности с ее сложными душевными переживаниями уходит на второй план либо возводится в ранг сверхценности красота редуцированного сознания, как у Фолкнера в «Шуме и ярости» (Бенджи Компсон), или сознание расщепляется, как в «Школе для дура-

ков» Саши Соколова. Если же в произведении всё же есть конфликт героя и толпы, как, например, в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, то он проведен нарочито пародийно, как и вся сюжетная канва этого произведения» (В.П. Руднев).

1. Как выглядит «конфликт героя и толпы» в упоминаемых произведениях Тургенева, Чернышевского, Бальзака? Как вы думаете, почему исследователь называет этот конфликт «чисто романтическим»? Можете вы согласиться с таким определением? Почему?
2. Верно ли, на ваш взгляд, что в модернизме «идея изображения личности... уходит на второй план» и «возводится в ранг сверхценности красота редуцированного сознания»? Убедительны ли примеры, которые приводит В.П. Руднев в обоснование справедливости своей мысли? Обоснуйте свое мнение.
3. Можете вы согласиться с тем, что «конфликт героя и толпы» в модернизме воспроизводится, как правило, «нарочито пародийно»? Для примеров обратитесь не только к «Доктору Фаустусу» Т. Манна, но и к «Мелкому бесу» Ф. Сологуба или «Петербургу» А. Белого.

И-163. «Если для литературы XIX в. характерна «семейность», изображение семьи и ее микро- и макросоциальных проблем, то в XX в. это остается только у писателей — последователей «реалистической» традиции (Дж. Голсуорси, Роже Мартен дю Гар, Теодор Драйзер). Представители же модернизма либо вообще не касаются проблемы семьи, как, например, в «Игре в бисер» Гессе или «Волшебной горе» Манна, «Бледном огне» Набокова, «Мастере и Маргарите» Булгакова, или рисуют распад семьи, как во всех почти произведениях Фолкнера, «Будденброках» Томаса Манна, «Петербурге» Белого, «В поисках утраченного времени» Пруста, «Улиссе» Джойса.

Если в литературе XIX в. много прекрасных произведений и страниц посвящено детству и детям, то для модернизма это не характерно. Если о детстве и говорится, то как о безвозвратно утраченном (Пруст) или искалеченном психической болезнью («Шум и ярость» Фолкнера, «Школа для дураков» Соколова).

В «Мастере и Маргарите» есть важный в этом смысле эпизод, когда Маргарита на пути на шабаш залетает в какую-то московскую квартиру и разговаривает с мальчиком (здесь подчеркивается, что у ведьмы, которой стала Маргарита, не может быть детей). Таким образом, модернизм изображает мир без будущего, апокалиптический мир. Это мир в преддверии фашизма и тоталитарного сознания, атомной бомбы и массового терроризма» (В.П. Руднев).

1. Для каких известных вам произведений русской и зарубежной литературы XIX века характерна «семейность», изображение семьи и ее микро- и макросоциальных проблем?»
2. Можете вы согласиться с тем, что писатели-модернисты «либо вообще не касаются проблемы семьи..., или рисуют распад семьи»? Если да, то как это происходит в любом из названных исследователем произведений?
3. Верно ли, что для писателей-модернистов не характерно обращение к детству и детям, если это не разговор «о безвозвратно утраченном»? Какое место тогда занимает в модернизме творчество Ф. Сологуба?
4. Можете вы согласиться с тем, что «модернизм изображает мир без будущего, апокалиптический мир»? Если да, приведите наиболее выразительные, на ваш взгляд, примеры из русской и зарубежной литературы.

И-164. Перечитайте нижеследующие отрывки.

Еще раз, словно играющее дитя, выстроить перед собой малый и милый мир игры, насыщая этим свое сердце, еще раз отбросить прочь всяческую мудрость и отвлеченность, чтобы отыскивать первозданное веселье зачатий. Итак, я снова писал, снова смешивал краски и окунал кисти, еще раз с восторгом искушал это неисчерпаемое волшебство — звонкое и бодрое звучание киновари, полновесное и чистое звучание желтой краски, глубокое и умиляющее пение синей и всю музыку их смешений, вплоть до самого далекого и бледного пепельного цвета. Блаженно и ребячливо играл я в сотворение мира и таким образом написал, как сказано, пейзаж на стене камеры. Пейзаж этот содержал почти все, что нравилось мне в жизни, — реки и горы, море и облака, крестьян, занятых сбором урожая, и еще множество чудесных вещей, которыми я наслаждался. Но в самой середине пейзажа двигался совсем маленький поезд. Он ехал к горе и уже входил головой в гору, как червяк в яблоко, паровоз уже въехал в маленький туннель, из темного и круглого входа в который клубами вырывался дым.

Никогда еще игра не восхищала меня так, как на этот раз. Я позабыл за этим возвратом к искусству не только то обстоятельство, что я был под арестом, под судом, и едва ли мог надеяться окончить свою жизнь вне исправительного заведения, — мало того, я часто забывал упражняться в магии, находя самого себя достаточно сильным волшебником, когда под моей тонкой кистью возникало какое-нибудь крохотное деревце, какое-нибудь маленькое светлое облачко.

Между тем так называемая действительность, с которой я на деле окончательно порвал, прилагала все усилия, чтобы глумиться над моей мечтой и разрушать ее снова и снова. Почти каждый день меня забирали, препровождали под стражей в чрезвычайно несимпатичные апартаменты, где среди множества бумаг восседали несимпатичные люди, которые допрашивали меня, не желали мне верить, старались меня ошарашить, обращались со мной то как с трехлетним ребенком, то как с отпетым преступником. Нет нужды побывать под судом, чтобы свести знакомство с этим поразительным и поистине inferнальным миром канцелярий, справок и протоколов. Из всех преисподних, которые человек странным образом обречен для себя создавать, эта всегда представлялась мне наиболее зловещей. Пожелай только сменить местожительство или вступить в брак, возымей нужду в визе или паспорте, и ты уже ввержен в эту преисподнюю, ты принужден проводить безрадостные часы в безвоздушном пространстве этого бумажного мира, тебя допрашивают и обдают презрением сучающие и все-таки торопливые, унылые люди, твои простейшие и правдивейшие заверения не встречают ничего, кроме недоверия, с тобой обращаются то как со школьником, то как с преступником. Что тут говорить, это всякий знает по собственному опыту. Давно уже я задохнулся бы и окоченел в этом бумажном аду, если бы мои краски не дарили мне снова и снова утешения и удовольствия, если бы моя картина, мой чудесный маленький пейзаж не возвращал мне воздух и жизнь.

Перед этим пейзажем стоял я однажды в моем узилище, как вдруг снова прибежали тюремщики со своими докучными понуканиями и вознамерились оторвать меня от моей блаженной работы. Тогда я ощутил усталость и нечто вроде омерзения от всей этой маелы и вообще от этой грубой и бессмысленной действительности. Мне показалось, что теперь самое время положить мукам конец. Если мне не дано без помехи играть в мои невинные художнические игры — что же, мне оставалось припомнить занятия более существенные, которым я посвятил не один год моей жизни. Без магии не было сил выносить этот мир.

Я вспомнил китайский рецепт, постоял минуту, задержав дыхание, и отрешился от безумия действительности. Затем я обратился к тюремщикам учтливую просьбу, не будут ли они так любезны подождать еще мгновение, потому что мне надо войти в поезд на моей картине и привести там кое-что в порядок. Они засмеялись, как обычно, ибо считали меня душевнобольным.

Тогда я уменьшил мои размеры и вошел вовнутрь моей картины, поднялся в маленький вагон и въехал вместе с маленьким вагоном в черный маленький туннель. Некоторое время еще можно было видеть, как из круглого отверстия клубами выходил дым, затем дым отлетел и улетучился, вместе с ним — вся картина, а вместе с ней — и я. Тюремщики застыли в чрезвычайном замешательстве.

(Г. Гессе. Краткое жизнеописание)

К Берку! первым, с призывным кличем, выскакивает милорд Стивен, и весь тамошний сброд мчится следом, задира и грубиян, жулик и шарлатан, и Блум-педант по пятам, и все разом расхватывать шляпы, шпаги, трости, панамы, ножны, альпенштоки и что попадет. Горячая юность, кровь с молоком, голубая кровь. В коридоре ошеломленная сестра Каллан бессильна их удержать, равно как и улыбающийся хирург, спустившийся вниз с известием об успешном отделении последа, на добрый фунт, разве без миллиграмма. Двигай следом! ему команда. Дверь! Открыта? Ха-ха! Скопом наружу и бодрой рысцой в пробежку. К Берку, на угол Дензилл и Холле, вот им куда. Диксон распекает их на чем свет, но вскоре, сдавшись и чертыхнувшись покрепче, двигает следом. Блум задержался возле сестры, желая передать поздравленья счастливой матери с новорожденным там, наверху. Главное — питание и покой. А у нее самой не изменился ли вид? Бденья в хоромах Хорна ясно читаются в этой меловой бледности. Кругом никого, и решив отпустить шуточку на подходящую тему, он ей шепчет на ушко, уходя: Мадам, а когда же к вам прилетит аист?

Воздух снаружи насыщен дождевой влагой, небесною субстанцией жизни, поблескивающей на дублинских булыжниках под яркозвездным *coelum*¹. Воздух божий, воздух Отца всех и вся, воздух искрометный, всепроникающий, рождающий. Глубже вдыхай его. Видит небо, Теодор Пьюрфой, ты отлично управился, не оплошал! Клянусь, ты самый выдающийся производитель, без всякого исключения, во всей этой склочной, всеместительной, сверхзапутанной истории. Восхищенья достойно! Внутри у нее лежала Возможность, Богом данная и Богом оправленная в оправу известной формы, и ты ее оплодо-

¹ Небо (лат.)

творил из скромных своих мужеских средств. Держись же за нее! Служи! Трудись и дальше, работай как верный пес, и к дьяволу всех мальтузианцев и всю ученость. Если многоотец, папочка им всем, Теодор. Гнешься под тяжким бременем, замученный счетами от мясника и слитками золота (чужого!) у себя в банке? Выше голову! От их соития никакого события! Нет и нет, я скажу! Подайте, мистер. Молодцы с Дензилл-лейн. Тыща дьяволов! Вали с дороги. Абрам, шарахни-ка их с этой треклятой сцены. Извольте с нами, судырь? Не лезем не в свое тело. А Лу прям чок такой добрячок. Усе с аднаво теста. En avant, mes enfants!¹ Орудие номер один, или! К Берку! К Берку! Итак, прошли они пять парсангов. Конная пехота Слэттри. Где этот гнусный офицер? Стиви-пастор, толкни-ка нам Верую неверных! Не пойдет, Маллиган! Там, на корме! Полный вперед. Время поджигает. Скоро вышибать будут. Малли! Чего там с тобой? Ma mere m'a mariée². Британские блаженства! Тррам тарарам парапапам. Хехейсу в книжицу. Выпустит издательство Дрын Друида. Переплетут две деvy, бывшие в переплетах. Обложку телячьей кожи цвета мочи с прозеленью. Моднейший тон в современной живописи. Прекраснейшая из книг Ирландии на моем веку. Silentium!³ Совершаем бросок Миирна! Задание: продвигаемся до ближайшего кабака и захватываем склады горючего. Арш! Трюх трюх трюх, мы все (равняйся!) за пивом. Бутылка, бифштекс, бизнес, библия, бульдоги, броненосцы, бардаки и богослужители. Иль взойдем на эшафот. Бифштекс с бутылкой перевесят библию. Если за Ирландию родную. Перевешаем перевесивших. Чертобразие! Держать строй! Мы умрем. Богослужителю бочку вместо бутылки. Стоп! Ложись в дрейф. Как в регби. Все в свалку. Игроков не пинать. Аай, моя лапка! Ах, вы задеты? Три короба извинений!

Вопрос такой. Кто нам ставит по? Гордый владелец шиша с маслом. Объявляю банкротство. Продулся в пух. Миа ниодина сольди. К концу недели ни медяка. А вам? Напиток наших отцов для Ubermensch'a. То же самое. Пять пива «Басс номер первый» Вам, сэр? Имбирного безалкогольного. Держите меня, это чем извозчики лечатся. Масса калорий. Заводит свою тиктаку. Остановились навсегда в тот миг когда старик.

(Д. Джойс. «Улисс»)

¹ Вперед, дети мои! (франц.).

² Моя мама замуж выдала меня (франц.).

³ Молчание (лат.).

Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами.

«Что со мной случилось?» — подумал он. Это не было сном. Его комната, настоящая, разве что слишком маленькая, но обычная комната, мирно покоилась в своих четырех хорошо знакомых стенах. Над столом, где были разложены распакованные образцы сукон — Замза был коммивояжером, — висел портрет, который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала и вставил в красивую золоченую рамку. На портрете была изображена дама в меховой шляпе и боа, она сидела очень прямо и протягивала зрителю тяжелую меховую муфту, в которой целиком исчезала ее рука.

Затем взгляд Грегора устремился в окно, и пасмурная погода — слышно было, как по жести подоконника стучат капли дождя — привела его и вовсе в грустное настроение. «Хорошо бы еще немного поспать и забыть всю эту чепуху», — подумал он, но это было совершенно неосуществимо, он привык спать на правом боку, а в теперешнем своем состоянии он никак не мог принять этого положения. С какой бы силой ни поворачивался он на правый бок, он неизменно сваливался опять на спину. Закрыв глаза, чтобы не видеть своих барахтающихся ног, он проделал это добрую сотню раз и отказался от этих попыток только тогда, когда почувствовал какую-то неведомую дотоле, тупую и слабую боль в боку.

«Ах ты, господи, — подумал он, — какую я выбрал хлопотную профессию! Изо дня в день в разъездах. Деловых волнений куда больше, чем на месте, в торговом доме, а кроме того, изволь терпеть тяготы дороги, думай о расписании поездов, мирись с плохим, нерегулярным питанием, завязывай со все новыми и новыми людьми недолгие, никогда не бывающие сердечными отношения. Черт бы побрал все это!» Он почувствовал вверху живота легкий зуд: медленно подвинулся на спине к прутьям кровати, чтобы удобнее было поднять голову; нашел зудевшее место, сплошь покрытое, как оказалось, белыми непонятными точечками: хотел было ощупать это место одной из ножек, но сразу отдернул ее, ибо даже простое прикосновение вызвало у него, Грегора, озноб.

Он соскользнул в прежнее свое положение. «От этого раннего вставания, — подумал он, — можно совсем обезуметь. Человек должен высыпаться. Другие коммивояжеры живут, как одалиски. Когда я, например, среди дня возвращаюсь в гостиницу, чтобы переписать полученные заказы, эти господа только завтракают. А осмелюсь я вести себя так, мой хозяин выгнал бы меня сразу. Кто знает, впрочем, может быть, это было бы даже очень хорошо для меня. Если бы я не сдержался ради родителей, я бы давно заявил об уходе, я бы подошел к своему хозяину и выложил ему все, что о нем думаю. Он бы так и свалился с конторки! Странная у него манера — садиться на конторку и с ее высоты разговаривать со служащим, который вдобавок вынужден подойти вплотную к конторке из-за того, что хозяин туг на ухо. Однако надежда еще не совсем потеряна: как только я накоплю денег, чтобы выплатить долг моих родителей — на это уйдет еще лет пять-шесть, — я так и поступлю. Тут-то мы и распрощаемся раз и навсегда. А пока что надо подниматься, мой поезд отходит в пять».

И он взглянул на будильник, который тикал на сундуке. «Боже правый!» — подумал он. Было половина седьмого, и стрелки спокойно двигались дальше.

— Грегор, — услышал он (это была его мать), — уже без четверти семь. Разве ты не собирался уехать?

Этот ласковый голос! Грегор испугался, услышав ответные звуки собственного голоса, к которому, хоть это и был, несомненно, прежний его голос, примешивался какой-то подспудный, но упрямый болезненный писк, отчего слова только в первое мгновение звучали отчетливо, а потом искажались отголоском настолько, что нельзя было с уверенностью сказать, не ослышался ли ты. Грегор хотел подробно ответить и все объяснить, но ввиду этих обстоятельств сказал только:

— Да, да, спасибо, мама, я уже встаю.

Снаружи, благодаря деревянной двери, по-видимому, не заметили, как изменился его голос, потому что после этих слов мать успокоилась и зашаркала прочь. Но короткий этот разговор обратил внимание остальных членов семьи на то, что Грегор вопреки ожиданию все еще дома, и вот уже в одну из боковых дверей стучал отец — слабо, но кулаком.

— Грегор! Грегор! — кричал он. — В чем дело?

И через несколько мгновений позвал еще раз, понизив голос:

— Грегор! Грегор!

Сбросить одеяло оказалось просто: достаточно было немного надуть живот, и оно упало само. Но дальше дело шло хуже, главным образом потому, что он был так широк. Ему нужны

были руки, чтобы подняться; а вместо этого у него было множество ножек, которые не переставали беспорядочно двигаться и с которыми он к тому же никак не мог совладать. Если он хотел какую-либо ножку согнуть, она первым делом вытягивалась; а если ему наконец удавалось выполнить этой ногой то, что он задумал, то другие тем временем, словно вырвавшись на волю, приходили в самое мучительное волнение. «Только не задерживаться понапрасну в постели», — сказал себе Грегор.

Сперва он хотел выбраться из постели нижней частью своего туловища, но эта нижняя часть, которой он, кстати, еще не видел, да и не мог представить себе, оказалась малоподвижной: дело шло медленно, а когда Грегор наконец в бешенстве напропалую рванулся вперед, он, взяв неверное направление, сильно ударился о прутья кровати, и обжигающая боль убедила его, что нижняя часть туловища у него сейчас, вероятно, самая чувствительная.

Поэтому он попытался выбраться сначала верхней частью туловища и стал осторожно поворачивать голову к краю кровати. Это ему легко удалось, и, несмотря на свою ширину и тяжесть, туловище его в конце концов медленно последовало за головой. Но когда голова, перевалившись наконец за край кровати, повисла, ему стало страшно продвигаться и дальше подобным образом. Ведь если бы он в конце концов упал, то разве что чудом не повредил бы себе голову. А терять сознание именно сейчас он ни в коем случае не должен был; лучше уж было остаться в постели.

Но потом он сказал себе: «Прежде чем пробьет четверть восьмого, я должен во что бы то ни стало окончательно покинуть кровать. Впрочем, к тому времени из конторы уже придут справиться обо мне, ведь контора открывается раньше семи». И он принялся выталкиваться из кровати, раскачивая туловище по всей его длине равномерно. Если бы он упал так с кровати, то, видимо, не повредил бы голову, резко приподняв ее во время падения. Спина же казалась достаточно твердой: при падении на ковер с ней, наверно, ничего не случилось бы. Больше всего беспокоила его мысль о том, что тело его упадет с грохотом и это вызовет за всеми дверями если не ужас, то уж, во всяком случае, тревогу. И все же на это нужно было решиться.

Когда Грегор уже наполовину повис над краем кровати — новый способ походил скорей на игру, чем на утомительную работу, нужно было только рывками раскачиваться, — он подумал, как было бы все просто, если бы ему помогли. Двух сильных людей — он подумал об отце и о прислуге — было бы совершенно

достаточно: им пришлось бы только, засунув руки под выпуклую его спину, снять его с кровати, а затем, нагнувшись со своей ношей, подождать, пока он осторожно перевернется на полу, где его ножки получили бы, надо полагать, какой-то смысл. Но даже если бы двери не были заперты, неужели он действительно позвал бы кого-нибудь на помощь? Несмотря на свою беду, он не удержался от улыбки при этой мысли.

Он уже с трудом сохранял равновесие при сильных рывках и уже вот-вот должен был окончательно решиться, когда с парадного донесся звонок. «Это кто-то из фирмы», — сказал он себе и почти застыл, но зато его ножки заходили еще стремительней. Несколько мгновений все было тихо. «Они не отворяют», — сказал себе Грегор, отдаваясь какой-то безумной надежде. Но потом, конечно, прислуга, как всегда, твердо прошагала к парадному и открыла. Грегору достаточно было услышать только первое приветственное слово гостя, чтобы тотчас узнать, кто он: это был сам управляющий. И почему Грегору суждено было служить в фирме, где малейший промах вызывал сразу самые тяжкие подозрения? Разве ее служащие были все как один прохвосты, разве среди них не было надежного и преданного человека, который, хоть он и не отдал делу нескольких утренних часов, совсем обезумел от угрызений совести и просто не в состоянии покинуть постель? Неужели недостаточно было послать справиться ученика — если такие расспросы вообще нужны, — неужели непременно должен был прийти сам управляющий и тем самым показать всей ни в чем не повинной семье, что расследование этого подозрительного дела по силам только ему? И больше от волнения, в которое привели его эти мысли, чем по-настоящему решившись, Грегор изо всех сил рванулся с кровати. Удар был громкий, но не то чтобы оглушительный. Падение несколько смягчил ковер, да и спина оказалась эластичнее, чем предполагал Грегор, поэтому звук получился глухой, не такой уж разительный. Вот только голову он держал недостаточно осторожно и ударил ее; он потерся ею о ковер, досадуя на боль.

— Там что-то упало, — сказал управляющий в соседней комнате слева.

— Значит, господин управляющий может уже войти к тебе? — спросил нетерпеливый отец и снова постучал в дверь.

— Нет, — сказал Грегор.

В комнате слева наступила мучительная тишина, в комнате справа зарыдала сестра.

Почему сестра не шла к остальным? Вероятно, она только сейчас встала с постели и еще даже не начала одеваться. А почему она плакала? Потому что он не вставал и не впускал управляющего, потому что он рисковал потерять место и потому что тогда хозяин снова стал бы преследовать родителей старыми требованиями. Но ведь покамест это были напрасные страхи. Грегор был еще здесь и вовсе не собирался покинуть свою семью. Сейчас он, правда, лежал на ковре, и, узнав, в каком он находится состоянии, никто не стал бы требовать от него, чтобы он впустил управляющего. Но не выгонят же так уж сразу Грегора из-за этой маленькой невежливости, для которой позднее легко найдется подходящее оправдание!

(Ф. Кафка. «Превращение»)

1. Какие, на ваш взгляд, особенности приведенных выше текстов свидетельствуют о том, что они имеют модернистский характер?
2. Как выглядит в приведенных отрывках человек? Дают ли приведенные отрывки представление о том, как понимают авторы процитированных произведений пространство и время?
3. Соответствуют ли приведенные тексты тому, что под модернистской литературой понимают такие исследователи (см. задания 3-3 — 8)?

И-165. «Излюбленный персонаж модернистов — это «маленький человек», средний служащий, чиновник: чиновник Грегор Замза в «Превращении» Кафки, маклер Блум в «Улиссе» Джойса, клерк Мерсо в «Постороннем» Камю, совслужащий в рассказах Зощенко, простой человек, отправившийся на поиски правды, в книгах Платонова (Вошев, Дванов, Макар Ганушкин). Этот человек своего рода жертва жизни, он подвергается давлению государства и общества, он отчужден от жизни, он ощущает себя «посторонним» (Камю), «пропавшим без вести» (Кафка), «человеком без свойств» (Музиль). Писатели-модернисты глубоко ощущают одиночество и сиротство своего героя. Л. Андреев пишет: «Мне неважно, кто «он» — герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно — что он человек и как таковой несет одни и те же тяготы жизни... все живое имеет одну и ту же душу, все живое страдает одними страданиями и в великом безличии и равенстве сливается воедино перед грозными силами жизни» (Р. Глинтершик).

1. Можете вы согласиться с тем, что «излюбленный персонаж модернистов — это «маленький человек»? Аргументируйте

свой ответ. Насколько, по-вашему мнению, соответствуют определению «маленький человек» названные исследовательницей персонажи?

2. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что Р. Глинтерщик причисляет Л. Андреева к писателям-модернистам? Аргументируйте свое мнение. Если да, то какую дополнительную характеристику модернизму как типу культурного сознания дают приведенные исследовательницей слова писателя?

И-166. «...Деформализованная реализмом XIX века литература снова формализуется (особенно поэзия). Ее населяет множество символических масок, наделенных готовым значением. Их поставляли Средневековые (рыцарская тема), XVII и XVIII века, античность, Восток, народная комедия (арлекинада), в России — русский ампир и проч.» (*Л.Я. Гинзбург о модернизме*).

1. Можете вы согласиться с тем, что поэзия модернизма, к примеру, русского серебряного века, «формализуется»? Если да, то в чем это, на ваш взгляд, проявляется?
2. Расскажите, как вы понимаете определение «маска, наделенная готовым значением». Встречаются ли такие «маски» в русской литературе серебряного века? Если да, то какова их функция, роль в художественном тексте модернистов?

И-167. «Модернисты не просто фиксировали разрыв с традиционной литературой — агрессивно утверждали свое творческое превосходство, рекламировали себя в качестве единственных носителей правды века. Подобные претензии, разумеется, абсолютно беспочвенны, деятельность модернистов в сфере теории художественной культуры имеет деструктивный характер» (*Н. Афанасьев*).

1. Можете вы согласиться с тем, что модернисты «агрессивно утверждали свое творческое превосходство»? Если да, то как это утверждение отразилось в художественном творчестве русских модернистов (например, в символизме, акмеизме или футуризме)?
2. Что вы знаете об идеях и теориях модернистов (например, А. Блок или А. Белый, Д. Мережковский или Вяч. Иванов) «в сфере теории художественной культуры»? Насколько справедливо, на ваш взгляд, утверждение литературоведа, согласно которому «деятельность модернистов в сфере теории художественной культуры имеет деструктивный характер»? Аргументируйте свой ответ.

И-168. «Литература все больше усваивала абстрактную интонацию иронии, что означало не обращение к новому содержанию,

а отказ от содержания вообще. Даже когда модернизм миновал вершину своего расцвета и в романе 30 — 50-х годов стал утверждаться чисто абстрактный формализм, а затем наступил период возрождения реализма, это господство дегуманизации и иронии как художественного принципа в изображении человеческой личности тем не менее продолжалось» (*Малькольм Бредбери*).

1. Можете вы согласиться с тем, что для литературы модернизма характерна «интонация иронии»? Если да, то в произведениях каких писателей эта интонация звучит наиболее отчетливо?
2. Насколько, по вашему мнению, справедлива мысль английского литературоведа о том, что для модернизма характерен «отказ от содержания вообще»? Если согласны с таким суждением, приведите наиболее показательные примеры.
3. Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с тем, что «дегуманизация и ирония» — это «художественный принцип» модернизма в изображении человеческой личности? Если да, то каким образом данный принцип осуществляется в конкретных художественных текстах?

И-169. Перечитайте следующие ниже произведения и отрывки.

Запись 1-ая. Конспект: ОБЪЯВЛЕНИЕ. МУДРЕЙШАЯ ИЗ ЛИНИЙ. ПОЭМА

Я просто списываю — слово в слово — то, что сегодня напечатано в Государственной Газете:

«Через 120 дней заканчивается постройка ИНТЕГРАЛА. Близок великий, исторический час, когда первый ИНТЕГРАЛ взвьется в мировое пространство. Тысячу лет тому назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит еще более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах, — быть может, еще в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несем им математически-безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми. Но прежде оружия — мы испытываем слово.

От имени Благодетеля объявляется всем номерам Единого Государства:

Всякий, кто чувствует себя в силах, обязан составлять трактаты, поэмы, манифесты, оды или иные сочинения о красоте и величии Единого Государства.

Это будет первый груз, который понесет ИНТЕГРАЛ.

Да здравствует Единое Государство, да здравствуют нумера, да здравствует Благодетель!»

Я пишу это — и чувствую: у меня горят щеки. Да: проинтегрировать грандиозное вселенское уравнение. Да: разогнуть дикую кривую, выпрямить ее по касательной — асимптоте — по прямой, потому что линия Единого Государства — это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая прямая — мудрейшая из линий...

Я, Д-503, строитель Интеграла, — я только один из математиков Великого Государства. Мое, привычное к цифрам, перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм. Я лишь попытаюсь записать то, что вижу, что думаю — точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это «МЫ» будет заглавием моих записей). Но ведь это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства, а если так, то разве это не будет само по себе, помимо моей воли, поэмой? Будет — верю и знаю.

Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового — еще крошечного, слепого человечка. Это я и одновременно — не я. И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом — с болью оторвать его от себя и положить к ногам Единого Государства.

Но я готов, так же, как каждый, — или почти каждый из нас. Я готов.

Запись 2-ая. Конспект: БАЛЕТ. КВАДРАТНАЯ ГАРМОНИЯ. ИКС

Весна. Из-за Зеленой Стены, с диких невидимых равнин, ветер несет желтую медовую пыль каких-то цветов. От этой сладкой пыли сохнут губы — ежеминутно проводишь по ним языком — и, должно быть, сладкие губы у всех встречных женщин (и мужчин тоже, конечно). Это несколько мешает логически мыслить.

Но зато небо! Синее, не испорченное ни единым облаком (до чего были дики вкусы у древних, если их поэтов могли вдохновлять эти нелепые, безалаберные, глупо-толкущиеся кучи пара). Я люблю — уверен, не ошибусь, если скажу: мы любим — только такое вот, стерильное, безукоризненное небо. В такие дни — весь мир отлит из того же самого незыблемого, вечного стекла, как и Зеленая Стена, как и все наши постройки. В такие дни видишь самую синюю глубь вещей, какие-то неведомые дотоле, изумительные их уравнения — видишь в чем-нибудь таком самом привычном, ежедневном.

Ну, вот хоть бы это. Нынче утром был я на эллинге, где строится Интеграл — и вдруг увидел станки: с закрытыми глазами, самозабвенно, кружились шары регуляторов; мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево: гордо покачивал плечами балансир; в такт неслышной музыке приседало долото долбежного станка. Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем.

И дальше — сам с собою: почему — красиво? Почему танец — красив? Ответ: потому что это несвободное движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе. И если верно, что наши предки отдавались танцу в самые вдохновенные моменты своей жизни (религиозные мистерии, военные парады), то это значит только одно: инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку, и мы, в теперешней нашей жизни — только сознательно...

Внизу Проспект полон: в такую погоду послеобеденный личный час — мы обычно тратим на дополнительную прогулку. Как всегда, Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера...

(Е. Замятин. «Мы»)

СМЕРТЬ ДОЛГУШОВА

Завесы боя продвигались к городу. В полдень пролетел мимо нас Корочаев в черной бурке — опальный начдив четыре, сражающийся в одиночку и ищущий смерти. Он крикнул мне на бегу:

— Коммуникации наши прорваны, Радзивиллов и Броды в огне!..

И ускакал — развевающийся, весь черный, с угольными зрачками.

На равнине, гладкой, как доска, перестраивались бригады. Солнце катилось в багровой пыли. Раненые закусывали в канавах. Сестры милосердия лежали на траве и вполголоса пели. Афонькины разведчики рыскали по полю, выискивая мертвецов и обмундирование. Афонька проехал в двух шагах от меня и сказал, не поворачивая головы:

— Набили нам ряжку. Дважды два. Есть думка за начдива, смещают. Сомневаются бойцы...

Поляки подошли к лесу, верстах в трех от нас, и поставили пулеметы где-то близко. Пули скулят и взвизгивают. Жалоба их нарастает невыносимо. Пули подстреливают землю и рожь в ней, дрожа от нетерпения. Вытягайченко, командир полка, храпевший на солнцепеке, закричал во сне и проснулся. Он сел на коня и поехал к головному эскадрону. Лицо его было мятое, в красных полосах от неудобного сна, а карманы полны слив.

— Сукиного сына, — сказал он сердито и выплюнул изо рта косточку, — вот гадкая канитель. Тимошка, выкидай флаг!

— Пойдем, што ль? — спросил Тимошка, вынимая древко из стремян, и размотал знамя, на котором была нарисована звезда и написано про III Интернационал.

— Там видать будет, — сказал Вытягайченко и вдруг закричал дико: — Девки, сидай на коников! Скликай людей, эскадронные!..

Трубачи проиграли тревогу. Эскадроны построились в колонну. Из канавы вылез раненый и, прикрываясь ладонью, сказал Вытягайченко:

— Тарас Григорьевич, я есть делегат. Видать, вроде того, что останемся мы...

— Отобьетесь... — пробормотал Вытягайченко и поднял коня на дыбы.

— Есть такая надея у нас, Тарас Григорьевич, что не отобьемся, — сказал раненый ему вслед.

— Не канючь, — обернулся Вытягайченко, — небось не оставлю, — и скомандовал повод.

И тотчас же зазвенел плачущий бабий голос Афоньки Биды, моего друга:

— Не переводи ты с места на рыся, Тарас Григорьевич, до его пять верст бежать. Как будешь рубать, когда у нас лошади заморенные... Хапать нечего — поспеешь к богородице, груши околачивать...

— Шагом! — скомандовал Вытягайченко, не поднимая глаз.

Полк ушел.

— Если думка за начдива правильная, — прошептал Афонька, задерживаясь, — если смещают, тогда мыли холку и выбивай подпорки. Точка.

Слезы потекли у него из глаз. Я уставился на Афоньку в изумлении. Он закутился волчком, схватился за шапку, захрипел, гикнул и умчался.

Грищук со своей глупой тачанкой да я — мы остались одни и до вечера мотались между огневых стен. Штаб дивизии исчез.

Чужие части не принимали нас. Полки вошли в Броды и были выбиты контратакой. Мы подъехали к городскому кладбищу. Из-за могил выскочил польский разъезд и, вскинув винтовки, стал бить по нас. Грищук повернул. Тачанка его вопила всеми четырьмя своими колесами.

— Грищук! — крикнул я сквозь свист и ветер.

— Баловство, — ответил он печально.

— Пропадаем, — воскликнул я, охваченный гибельным восторгом, — пропадаем, отец!

— Зачем бабы трудятся? — ответил он еще печальнее, — зачем сватания, венчания, зачем кумы на свадьбах гуляют...

В небе засиял розовый хвост и погас. Млечный Путь проступил между звездами.

— Смеха мне, — сказал Грищук горестно и показал кнутом на человека, сидевшего при дороге, — смеха мне, зачем бабы трудятся...

Человек, сидевший при дороге, был Долгушов, телефонист. Разбросав ноги, он смотрел на нас в упор.

— Я вот что, — сказал Долгушов, когда мы подъехали, — кончусь... Понятно?

— Понятно, — ответил Грищук, останавливая лошадей.

— Патрон на меня надо стратить, — сказал Долгушов.

Он сидел, прислонившись к дереву. Сапоги его торчали врозь. Не спуская с меня глаз, он бережно отвернул рубаху. Живот у него был вырван, кишки ползли на колени и удары сердца были видны.

— Наскочит шляхта — насмешку сделает. Вот документ, матери отпишешь, как и что...

— Нет, — ответил я и дал коню шпоры. Долгушов разложил по земле синие ладони и осмотрел их недоверчиво...

— Бежишь? — пробормотал он, сползая. — Бежишь, гад...

Испарина ползла по моему телу. Пулеметы отстукивали все быстрее, с истерическим упрямством. Обведенный нимбом заката, к нам сказал Афонька Бида.

— По малости чешем, — закричал он весело. — Что у вас тут за ярмарка?

Я показал ему на Долгушова и отъехал.

Они говорили коротко, — я не слышал слов. Долгушов протянул взводному свою книжку. Афонька спрятал ее в сапог и выстрелил Долгушову в рот.

— Афоня, — сказал я с жалкой улыбкой и подъехал к казаку, — а я вот не смог.

— Уйди, — ответил он, бледнея, — убью! Жалеее вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку...

И взвел курок.

Я поехал шагом, не оборачиваясь, чувствуя спиной холод и смерть.

— Вона, — закричал сзади Грищук, — не дури! — и схватил Афоньку за руку.

— Холуйская кровь! — крикнул Афонька. — Он от моей руки не уйдет...

Грищук нагнал меня у поворота. Афоньки не было. Он уехал в другую сторону.

— Вот видишь, Грищук, — сказал я, — сегодня я потерял Афоньку, первого моего друга...

Грищук вынул из сиденья сморщенное яблоко.

— Кушай, — сказал он мне, — кушай, пожалуйста...

(И. Бабель. «Конармия»)

ОХОТНИКИ

На охоту поехали шесть человек, а вернулось-то только четыре.

Двое-то не вернулись.

Окнов, Козлов, Стрючков и Мотыльков благополучно вернулись домой, а Широков и Каблуков погибли на охоте.

Окнов целый день ходил потом расстроенный и даже не хотел ни с кем разговаривать. Козлов неотступно ходил следом за Окновым и приставал к нему с различными вопросами, чем и довел Окнова до высшей точки раздражения.

К о з л о в. Хочешь закурить?

О к н о в. Нет.

К о з л о в. Хочешь, я тебе принесу вон ту вон штуку?

О к н о в. Нет.

К о з л о в. Может быть, хочешь, я тебе расскажу что-нибудь смешное?

О к н о в. Нет.

К о з л о в. Ну хочешь пить? У меня вот тут вот есть чай с коньяком.

О к н о в. Мало того, что я тебя сейчас этим камнем по затылку ударил, я тебе еще оторву ногу.

С т р ю ч к о в и М о т ы л ь к о в. Что вы делаете? Что вы делаете?

К о з л о в. Приподнимите меня с земли.

М о т ы л ь к о в. Ты не волнуйся, рана заживет.

К о з л о в. А где Окнов?

О к н о в (отрывая Козлову ногу). Я тут, недалеко!

Козлов. Ох, матушки! Спа-па-си!
 Стрючков и Мотыльков. Никак он ему и ногу оторвал!
 Окнов. Оторвал и бросил ее вон туда!
 Стрючков. Это злодейство!
 Окнов. Что-о?
 Стрючков... Ейство... Окнов. Ка-а-ак?
 Стрючков. Нь... нь... нь... никак.
 Козлов. Как же я дойду до дома?
 Мотыльков. Не беспокойся, мы тебе приделаем дере-
 вяшку.
 Стрючков. Ты на одной ноге стоять можешь?
 Козлов. Могу, но не очень-то.
 Стрючков. Ну мы тебя поддержим.
 Окнов. Пустите меня к нему!
 Стрючков. Ой нет, лучше уходи!
 Окнов. Нет, пустите!.. Пустите!.. Пусти... Вот что я хотел
 сделать!
 Стрючков и Мотыльков. Какой ужас!
 Окнов. Ха-ха-ха!
 Мотыльков. А где же Козлов?
 Стрючков. Он уполз в кусты!
 Мотыльков. Козлов, ты тут? Козлов. Шаша..
 Мотыльков. Вот ведь до чего дошел!
 Стрючков. Что же с ним делать?
 Мотыльков. А тут уж ничего с ним не поделаешь. По-моему,
 его надо просто удавить. Козлов! А, Козлов? Ты меня слышишь?
 Козлов. Ох, слышу, да плохо.
 Мотыльков. Ты, брат, не горюй. Мы сейчас тебя удавим.
 Постой!.. Вот... вот... вот...
 Стрючков. Вот сюда вот еще! Так, так, так! Ну-ка еще...
 Ну, теперь готово!
 Мотыльков. Теперь готово!
 Окнов. Господи благослови!

(Д. Хармс)

АНЕКДОТЫ ИЗ ЖИЗНИ ПУШКИНА

1.

Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул: «Да никак о ты писака!»

С тех пор Пушкин очень любил Жуковского и стал называть его по-приятельски просто Жуковым.

2.

Как известно, у Пушкина никогда не росла борода. Пушкин очень этим мучался и всегда завидовал Захарьину, у которого, наоборот, борода росла вполне прилично. «У него — растет, а у меня — не растет», — частенько говаривал Пушкин, показывая ногтями на Захарьина. И всегда был прав.

3.

Однажды Петрушевский сломал свои часы и послал за Пушкиным. Пушкин пришел, осмотрел часы Петрушевского и положил их обратно на стул. «Что скажешь, брат Пушкин?» — спросил Петрушевский. «Стоп машина», — сказал Пушкин.

4.

Когда Пушкин сломал себе ноги, то стал передвигаться на колесах. Друзья любили дразнить Пушкина и хватали его за эти колеса. Пушкин злился и писал про друзей ругательные стихи. Эти стихи он называл «эрпигармами».

5.

Лето 1829 года Пушкин провел в деревне. Он вставал рано утром, выпивал жбан парного молока и бежал к реке купаться. Выкупавшись в реке, Пушкин ложился на траву и спал до обеда. После обеда Пушкин спал в гамаке. При встрече с вонючими мужиками Пушкин кивал им головой и зажимал пальцами свой нос. А вонючие мужики ломали свои шапки и говорили: «Это ничаво».

6.

Пушкин любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начнет ими кидаться. Иногда так разойдется, что стоит весь красный, руками машет, камнями кидается, просто ужас!

7.

У Пушкина было четыре сына, и все идиоты. Один не умел даже сидеть на стуле и все время падал. Пушкин-то и сам довольно плохо сидел на стуле. Бывало, сплошная умора: сидят они за столом, на одном конце Пушкин все время со стула падает, а на другом конце — его сын. Просто хоть святых вон выноси!

(Д. Хармс)

НЕРВНЫЕ ЛЮДИ

Недавно в нашей коммунальной квартире драка произошла. И не то что драка, а целый бой. На углу Глазовой и Боровой.

Дрались, конечно, от чистого сердца. Инвалиду Гаврилову последнюю башку чуть не оттяпали.

Главная причина — народ очень уж нервный. Расстраивается по мелким пустякам. Горячится. И через это дерется грубо, как в тумане.

Оно, конечно, после гражданской войны нервы, говорят, у народа завсегда расшатываются. Может, оно и так, а только у инвалида Гаврилова от этой идеологии башка поскорее не зарастет.

А приходит, например, одна жиличка, Марья Васильевна Щипцова, в девять часов вечера на кухню и разжигает примус. Она всегда, знаете, об это время разжигает примус. Чай пьет и компрессы ставит.

Так приходит она на кухню. Ставит примус перед собой и разжигает. А он, провалился совсем, не разжигается.

Она думает: «С чего бы он, дьявол, не разжигается? Не закоптел ли, провалился совсем!»

И берет она в левую руку ежик и хочет чистить.

Хочет она чистить, берет в левую руку ежик, а другая жиличка, Дарья Петровна Кобылина, чей ежик, посмотрела, чего взято, и отвечает:

— Ежик-то, уважаемая Марья Васильевна, промежду прочим, назад положьте.

Щипцова, конечно, вспыхнула от этих слов и отвечает:

— Пожалуйста, — отвечает, — подавитесь, Дарья Петровна, своим ежиком. Мне, — говорит, — до вашего ежика дотронуться противно, не то что его в руки взять.

Тут, конечно, вспыхнула от этих слов Дарья Петровна Кобылина. Стали они между собой разговаривать. Шум у них поднялся, грохот, треск.

Муж, Иван Степаныч Кобылин, чей ежик, на шум является. Здоровый такой мужчина, пузатый даже, но, в свою очередь, нервный.

Так является этот Иван Степаныч и говорит:

— Я, — говорит, — ну, ровно слон работаю за тридцать два рубля с копейками в кооперации, улыбаюсь, — говорит, — покупателям и колбасу им отвешиваю, и из этого, — говорит, — на трудовые гроши ежики себе покупаю, и нипочем то есть не разрешу постороннему чужому персоналу этими ежиками воспользоваться.

Тут снова шум и дискуссия поднялась вокруг ежика. Все жильцы, конечно, поднаперли в кухню. Хлопочут. Инвалид Гаврилыч тоже является.

— Что это, говорит, за шум, а драки нету?

Тут сразу после этих слов и подтвердилась драка. Началось.

А кухонька, знаете, узкая. Драться неспособно. Тесно. Кругом кастрюли и примуса. Повернуться негде. А тут двенадцать

человек вперлось. Хочешь, например, одного по харе смазать — троих кроешь. И, конечно дело, на все натыкаешься, падаешь. Не то что, знаете, безногому инвалиду — с тремя ногами устоять на полу нет никакой возможности.

А инвалид, чертова перечница, несмотря на это, в самую гущу вперся. Иван Степаныч, чей ежик, кричит ему:

— Уходи, Гаврилыч, от греха. Гляди, последнюю ногу оборвут. Гаврилыч говорит:

— Пушай, говорит, нога пропадает! А только, говорит, не могу я теперича уйти. Мне, говорит, сейчас всю амбицию в кровь разбили.

А ему действительно в эту минуту кто-то по морде съездил. Ну и не уходит, накидывается. Тут в это время кто-то и ударяет инвалида кастрюлькой по кумполу.

Инвалид — брык на пол и лежит. Скучает.

Тут какой-то паразит за милицией кинулся.

Является мильтон. Кричит:

— Запасайтесь, дьяволы, гробами, сейчас стрелять буду!

Только после этих роковых слов народ маленько очухался. Бросился по своим комнатам.

«Вот те, думаю, клюква, с чего ж это мы, уважаемые граждане, разодрались?»

Бросился народ по своим комнатам, один только инвалид Гаврилыч не бросился. Лежит, знаете, на полу скучный. И из башки кровь каплет.

Через две недели после этого факта суд состоялся.

А нарсудья тоже нервный такой мужчина попался — пропи-сал ижицу.

(М. Зощенко)

1. Какие из приведенных выше (в отрывках) произведений вы можете отнести к модернистской прозе? Почему?
2. Каким предстает человек в приведенных выше отрывках? Соответствуют ли приемы характеристики персонажей в произведениях Е. Замятина, И. Бабеля, Д. Хармса, М. Зощенко тому, как понимается и создается образ героя в произведениях писателей-модернистов? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным примерам.

И-170. «В авангардистской¹ картине мира реальность сопрягается со сверхреальностью, история с метафизикой, время с веч-

¹ Исследователь понимает определение «авангардизм» как своеобразный синоним «модернизму».

ностью; каждый компонент мира, будучи явлением историческим (опыт реализма с его универсальным историзмом для авангардизма весьма значителен), есть одновременно и явление сверхисторическое, метафизическое. Оппозиция реальность — сверхреальность, время — вечность (после непродолжительного перерыва в эпоху реализма) становится одной из основополагающих оппозиций в системе мировидения. Но авангардистская картина мира не тождественна дореалистическим картинам мира, основанным на подобного же рода двусферности. Принципиальное отличие заключено в том, что для авангардизма характерно различное, многообразное понимание сверхреальности, в то время как в дореалистической культуре есть единое, общеколлективное ее понимание (для Средневековья, например, нормативная сверхреальность, вечность — это сфера Бога, и иного представления христианская Европа не знает)» (Ф.П. Федоров).

1. Расскажите о своем понимании мысли ученого, согласно которой в модернистской картине мира «реальность сопрягается со сверхреальностью, история с метафизикой, время с вечностью»? Проиллюстрируйте свое понимание обращением к творчеству В. Брюсова или К. Бальмонта, А. Блока или Ф. Сологуба.
2. Что представляет собой «единое, общеколлективное» понимание сверхреальности в дореалистических культурах? Приведите примеры, обратившись к творчеству писателей средневековья, эпохи Возрождения или романтизма. Как вы думаете, что такое «многообразное понимание сверхреальности»? Не получается ли, что в модернизме есть свое представление о сверхреальности (или своя сверхреальность) у В. Брюсова и А. Белого, А. Блока и Ф. Сологуба, Н. Гумилева и В. Хлебникова? Обоснуйте свой ответ.

И-171. «Авангардистское мышление — неомифологическое мышление. Миф в авангардном искусстве рефлексивен, интеллектуален; он — продукт не общеколлективной, но индивидуальной фантазии; художник, даже цитируя миф, даже воспроизводя систему мифологем и архетипов, предстает как интерпретатор, демонстрирует собственную систему воззрений. Строго говоря, миф в авангардном искусстве — это не миф, а мифообраз; благодаря сопоставлению или с родовым мифом, или архетипом, или культурно-историческим архетипом, т. е. архетипом, сформировавшимся в процессе культурно-исторического развития, мифообраз обретает смысл и достоинство абсолюта, становится знаком не исторического, а метафизического бытия» (Ф.П. Федоров).

1. Как вы понимаете мысль ученого о «рефлексивности» и «интеллектуальности» мифа в модернистском сознании? Проиллюстрируйте свое понимание конкретными примерами.
2. Как вы поняли, в чем заключается «неомифологический» характер сознания модернизма как типа культуры? Являются ли доказательством неомифологического характера сознания такие произведения, как стихи К. Бальмонта и В. Брюсова «Нить Ариадны» (1894 и 1902 годы соответственно) или Д. Мережковского «Парки», а также роман последнего «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895) из трилогии «Христос и Антихрист»?

Постмодернизм

И-172. «Модерн начал с противопоставления природы и культуры и все пытался противоположность эту преодолеть. Постмодерн начал с их слияния.

Унаследованная нами культура почти неотличима от природы: она тоже дана нам и так же мало может быть изменена... Модерн рассматривал природу как культуру, доступную контролю, изменению, творчеству. Постмодерн относится к культуре как к природе, данной современному человеку такой, какой она сложилась в истории... Культура-как-природа вместе с собственно природой требует принятия, изучения и охраны во всем их великолепном разнообразии. В культуре мы живем так же, как в природе, и не вольны ее менять» (А. Эткнд).

1. Можете вы согласиться с тем, что в модернизме есть противопоставление природы и культуры? Если да, то в каких произведениях и каким образом это противопоставление отразилось?
2. В чем, по вашему мнению, сущность отношения «к культуре как к природе» («культура-как-природа»)? Какое понимание культуры, какое отношение к ней (прежде всего, к созданным в ней произведениям) утверждает уравнивание культуры с природой? Каким образом такое уравнивание отразилось в конкретных произведениях культуры постмодернизма?

И-173. «Под широким знаменем постмодернизма собрались такие пестрые явления, как театр абсурда, французский «новый роман», американский «новый журнализм», всевозможные направления в живописи — от поп-арта и оп-арта до абстрактного экспрессионизма и фотореализма... Вообще, для современного искусства характерно ироническое отношение к самой идее искусства как некоего неделимого, самодовлеющего и замкнутого в себе единства. Новое искусство сознательно стремится к абстракции, и в определенном смысле оно постреалистическое» (М. Бредбери).

1. Что вы знаете о тех «пестрых явлениях», о которых пишет английский литературовед?
2. Как вы думаете, что означает понимание идеи искусства «как некоего неделимого, самодовлеющего и замкнутого в себе единства»? Расскажите, как это понимание отразилось в русской классической литературе XIX – начала XX века. Можете вы согласиться с тем, что для постмодернистской культуры такое понимание не характерно? Если да, расскажите, как это проявляется в известных вам произведениях постмодернистской литературы.
3. Какое место занимает и какую играет роль абстракция в известных вам произведениях литературы постмодернизма?

И-174. «...Отличием постмодернизма от предшественников стал отказ от серьезности и всеобщий плюрализм.

...В постмодернизме господствует всеобщее смешение и насмешливость над всем, одним из его главных принципов стала «культурная опосредованность» или, если говорить кратко, цитата. «Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны», — как-то обронил С. С. Аверинцев; поэтому каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре — это цитата» (*В.П. Руднев*).

1. Можете вы согласиться с тем, что «отказ от серьезности и всеобщий плюрализм» — это один из отличительных признаков постмодернистской культуры? Если да, то как этот отличительный признак проявляется в известных вам художественных текстах?
2. Как проявляется в литературе постмодернизма «культурная опосредованность» или ее «цитатный» характер? Приведите наиболее выразительные, на ваш взгляд, примеры.
3. Как характеризуют постмодернизм слова С.С. Аверинцева, цитируемые исследователем?

И-175. Прочитайте рассказы Владимира Сорокина.

ОДИНОКАЯ ГАРМОНЬ

Николай Иванович трижды крутанул расхлябанную ручку, прижал к уху трубку и громко зашептал, прикрыв рот рукой:

— Але! Город? Девушка, соедините меня, пожалуйста, с районным управлением НКВД. Да. Да. Конечно, конечно, я не спешу...

Он провел дрожащей рукой по небритой щеке и покосился на небольшое окошко. За грязным стеклом горел толстый месяц. На облупленном подоконнике желтели высохшие осы.

Николай Иванович вздрогнул, прильнул к трубке:

— Да! Да! Здравствуйте!.. Да, простите, а кто это... дежурный? Товарищ дежурный... это говорят, это говорит с вами библиоте-

карь деревни Малая Костынь Николай Иванович Кондаков. Да. Вы извините меня, пожалста, но дело очень, прямо сказать, очень важное и такое, я бы сказал, непонятное. — Он согнулся, быстро зашептал в трубку: — Товарищ дежурный офицер, дело в том, что у нас в данный момент снова замерло все до рассвета — дверь не скрипнет, понимаете, не вспыхнет огонь. Да. Погасили. Только слышно: на улице где-то одинокая бродит гармонь. Нет, Я не видел, но слышу хорошо. Да. Так вот, она то пойдет за поля, за ворота, то обратно вернется опять, словно ищет в потемках кого-то, понимаете?! И не может никак отыскать! Да в том-то и дело, что не знаю и не видел, но слышу... Во! Во! И сейчас где-то пиликает! Я? Из библиотеки... Да нет, какие посетители... Да. Да! Хорошо! Не за что. Не за что! Ага! Вам спасибо! Ага! До свидания. Ага.

Он положил трубку, достал скомканный платок и стал вытирать выступивший на лбу пот.

Через час по ночной деревенской улице медленной цепью шли семеро в штатском. Толстый месяц хорошо освещал лепившиеся друг к дружке избы, под сапогами хлюпала грязь.

Слева в темноте тоскливо перекликнулись две тягучие ноты, задрезжали басы, и из-за корявой ракиты выплыла одинокая гармонь.

Семеро остановились и быстро подняли правые руки.

Гармонь доплыла до середины улицы, колыхнулась и, блеснув перламутровыми кнопками, растянулась многообещающим аккордом.

В поднятых руках полыхнули быстрые огни, эхо запрыгало по спящим избам.

Гармонь рванулась вверх — к черному небу с толстым месяцем, но снова грохнули выстрелы, — она жалобно всхлипнула и, кувыркаясь, полетела вниз, повисла на косом заборе.

Один из семерых что-то скомандовал быстрым шепотом.

Люди в штатском подбежали ближе, прицелились и выстрелили.

Посыпались кнопки, от перламутровой панели отлетел большой кусок, сверкнул и пропал в траве. Дырявые мехи сжались в последний раз и выдохнули — мягко и беззвучно.

ЖЕНА ИСПЫТАТЕЛЯ

В далекий край товарищ улетает, родные ветры вслед за ним летят, — говорила следователю девушка, прижимая руки к груди.

— Я всего лишь жена его, поймите, я не враг!

— Да я вас и не считаю врагом, — следователь вынул из розетки остро отточенный карандаш и задумчиво постучал им по столу. — Вы пока свидетель. Вот и продолжайте рассказывать все начистоту. А главное — ничего не бойтесь.

Он погасил лампу, подошел к окну и отдернул плотную зеленую штору.

За окном в синей утренней дымке таял любимый город.

— Уууу! Да уже утро. — Следователь потянулся, покачал красивой головой: — Однако засиделись мы с вами. Утро... Посмотрите, как оно красит нежным светом стены древнего Кремля.

Девушка обернулась к нему. Лицо ее было бледным. Вокруг больших карих глаз лежали глубокие тени.

— Идите сюда, — не оборачиваясь, проговорил следователь.

Она с трудом встала и подошла к нему.

Он шагнул к ней, схватил за плечи и быстро поцеловал в губы.

Девушка заплакала, уткнувшись лицом в его новый, хорошо проглаженный китель. Он потрепал ее по голове:

— Ну, не надо, не надо... Лучше скажи, что он сделал, когда самолет вошел в штопор?

— Он... он открыл кабину и — и полетел. Как птица.

— Он махал руками во время полета?

— Да... махал, смеялся и пел «Широка страна моя родная».

— А потом?

— Потом его сбили зенитчики, — девушка затряслась в рыданиях.

Следователь понимающе кивнул головой и спросил:

— Ты сама видела?

— Да, он загорелся — знаете, черный такой дым пошел из ног.

— Черный дым... наверно, увлекался жирным?

— Да, он последнее время сало любил... Вот, загорелся и сразу стал падать. Быстро падать.

— А самолет?

— Самолет приземлился на Тушинском аэродроме:

— Сам?

— Сам, конечно — на то он и самолет...

— Понятно.

Следователь отстранил ее, подошел к столу и, облегченно вздохнув, распахнул красную папку:

— Ну вот, теперь все стало на свои места. Правда, я не сказал тебе главного. Твой муж при падении проломил крышу на даче товарища Косиора. Только по случайности не было жертв.

Девушка поднесла ко рту дрожащие руки.

Следователь размял папиросу, чиркнул спичкой:

— Хоть ты мне и нравишься, я думаю, придется расстрелять тебя. Во-первых, потому, что муж и жена — одна троцкистско-бухаринская банда, а во-вторых — чтобы любимый город мог спать спокойно.

1. Каким образом, за счет чего создается содержание в рассказах В. Сорокина? Как вы думаете, в чем смысл рассказанного писателем в «Одинокой гармонии» и «Жене испытателя»?
2. Можете вы утверждать, что рассказы В. Сорокина являются примерами постмодернизма в литературе? Если да, то на каком основании вы пришли к такому выводу?

И-176. «Что же такое *Текст*? Я не стану строить определения, так как это значило бы вновь очутиться в плену означаемого.

В том современном, новейшем значении слова, которое мы *стремимся* ему придать, *Текст* принципиально отличается от литературного произведения:

это не эстетический продукт, а знаковая деятельность;

это не структура, а структурообразующий процесс;

это не пассивный объект, а работа и игра;

это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенная смыслом, который можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов;

уровнем *Текста* является не значение, но Означающее, в семиотическом и психоаналитическом смысле этого понятия.

Текст выходит за рамки традиционного литературного произведения; бывает, к примеру, *Текст Жизни...*» (Р. Барт).

1. Прокомментируйте то, как теоретик постмодернистской культуры определяет текст. Как, к примеру, вы понимаете его тезисы о том, что текст — «это не эстетический продукт, а знаковая деятельность», «не структура, а структурообразующий процесс», «не пассивный объект, а работа и игра»?
2. О каком понимании литературного творчества, о каком отношении к нему постмодернистами свидетельствует приведенное рассуждение? Встречалось ли вам в произведениях отечественных или зарубежных постмодернистов претворение на практике такого понимания текста художественного произведения? Если да, расскажите об этих произведениях подробнее.

И-177. «Другой фундаментальный принцип постмодернизма — отказ от истины. Разные философские направления по-разному понимали истину, но постмодернизм отказывается решать и признавать эту проблему — разве только как проблему языковой

игры... дескать, истина — это просто слово, которое означает то, что означает в словаре. Важнее при этом — не значение слова, а его смысл...» (В.П. Руднев).

1. Расскажите, как решалась проблема истины в классицизме или романтизме, реализме или модернизме? Можете вы согласиться с тем, что постмодернистская литература «отказывается решать и признавать эту проблему»? Если да, то в каких произведениях модернизма эта особенность проявилась, по вашему мнению, наиболее ярко и последовательно?
2. Встречали ли вы в известных вам произведениях литературы постмодернизма понимание истины как проблемы «языковой игры»? Если да, расскажите о том, в чем сущность такого понимания истины.

И-178. «Постмодернизм был первым (и последним) направлением XX в., которое открыто призналось в том, что не отображает **реальность**, а творит новую реальность, вернее даже, много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга. Ведь любая история, в соответствии с пониманием постмодернизма, — это история создания и интерпретации текста. Откуда же тогда взяться реальности? Реальности просто нет. Если угодно, есть различные **виртуальные реальности** — недаром, постмодернизм расцвел в эпоху персональных компьютеров, массового видео, Интернета, с помощью которого ныне не только переписываются и проводят научные конференции, но даже занимаются виртуальной любовью. Поскольку реальности больше нет, постмодернизм тем самым разрушил самую главную оппозицию классического модернизма — неомифологическую оппозицию между текстом и реальностью, сделав ненужным поиск и, как правило, мучительный поиск границ между ними. Теперь поиск прекращен: реальность окончательно не обнаружена, имеется только текст» (В.П. Руднев).

1. Что вы знаете о «самой главной оппозиции классического модернизма»? Покажите на конкретных примерах, как выглядит, как проявляется эта оппозиция.
2. Как проявляется в постмодернизме то, что литература «не отображает реальность, а творит новую реальность» и даже «много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга»?
3. Как вы понимаете мысль ученого о том, что, в соответствии с пониманием постмодернизма, любая рассказанная история — «это история создания и интерпретации текста»? О каком понимании содержания художественного текста, на ваш взгляд, свидетельствует такая трактовка того, что в нем рассказано? Как отразилось такое понимание содержания в известных вам постмодернистских произведениях?

И-179. «Постмодернизм во многом обязан своим возникновением развитию новейших средств массовой коммуникации — телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Возникнув прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в архитектуре, живописи, кинематографе, рекламе сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью — видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами. Эти принципы работы со «второй реальностью», теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет» (*Н.Б. Маньковская*).

1. Как вы думаете, проявляется ли в литературных текстах постмодернизма та особенность, что он возник «прежде всего как культура визуальная»? Если да, то каким образом?
2. Можете вы согласиться с тем, что и в известных вам литературных произведениях постмодернизм «сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью», т.е. с уже созданными кем-то литературными текстами? Если да, приведите наиболее показательные, на ваш взгляд, примеры.

И-180. «...Постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на «мультиперспективизм»: на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможность познать ее сущность» (*И. Ильин*).

1. Как вы поняли мысль ученого о том, что в постмодернистской культуре понимается под действительностью? В каких произведениях постмодернизма вы встречались с таким пониманием?
2. Какие известные вам произведения постмодернизма построены как «ряд ракурсов действительности», постоянно и калейдоскопически меняющихся? Какое отношение к возможностям и путям познания действительности демонстрирует такая «калейдоскопичность ракурсов»?

И-181. «Двуадресность» постмодернистской литературы, обращенной к высокоинтеллектуальному и массовому читателю одновременно, предопределяет такое ее качество, как гибридность, в основе которой лежит двойное (тройное и т.д.) кодиро-

вание, причем все литературные коды выступают в тексте как равноправные. Данный принцип находит свое выражение в двууровневой или многоуровневой организации текста, двуязычии или многоязычии при равноправности каждого из языков. Это порождает принципиально новый литературный язык, которого не знало прежнее искусство. Уже сам язык является выразителем **идеи плюрализма**, приверженность которой объединяла разных, непохожих друг на друга авторов. И не только в литературе — в архитектуре, живописи и т. д., куда постмодернизм пришел раньше литературы» (*И.С. Скоропанова*).

1. Как проявляется в постмодернистской литературе ее «двуадресность»? Приведите наиболее показательные, по вашему мнению, примеры.
2. Как вы понимаете сущность принципа кодирования текста? Проиллюстрируйте свое понимание примерами. Что вы понимаете под «двуязычием» или «многоязычием» литературного текста? Назовите произведения постмодернизма, в которых бы присутствовало то или другое. Какой эффект сообщает литературному тексту наличие «двуязычия» или «многоязычия»?

И-182. «В постмодернизме оказывается сравнительно четко выраженным преобладание аполлоновского начала, хотя в силу специфики постмодернизма «Аполлон подчас говорит на языке Диониса», если перефразировать Ницше» (*И.С. Скоропанова*).

1. Вспомните, что такое «аполлоновское начало». Можете вы согласиться с тем, что в литературе постмодернизма четко выражено «преобладание аполлоновского начала»? Если да, то как это начало проявляется в конкретных текстах?
2. Как вы думаете, какая специфика постмодернистской литературы может свидетельствовать о ее приверженности дионисийскому началу («говорит на языке Диониса»)? Вы встречали такие произведения постмодернизма, в которых сильно сказывается дионисийское начало? Если да, расскажите о том, как это проявляется.

И-183. «В постмодернизме, декларирующем принцип плюрализма, неприятие авторитарности и легитимности прежней культуры является эстетическим и философским фундаментом. Состояние «радикальной плюральности», отказ и от ratio и от веры в общепризнанные авторитеты, эпистемологическая неуверенность, отрицание историзма как закрепленной целокупности прошлого, настоящего и будущего, специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей, иерархии и ценностных ориентиров, «мира децентрализованного», представляющего лишь в сознании, — все это подвигает, скажем, Миха-

ила Эпштейна в его небольшом философском эссе «Имя века» заметить о грядущем столетии: если прошедшие эпохи мы можем определить как времена повелительного и изъявительного наклонов, то будущий век, проявившийся уже сегодня, мы вправе назвать *эпохой сослагательного наклонения*. В таком определении грядущего, помимо прочего, содержится весьма характерная для постмодерна общая лингвистическая тенденция воспринимать «мир как текст» (М. Адамович).

1. В каких из известных вам произведений постмодернизма наиболее последовательно декларируется принцип плюрализма, «неприятие авторитарности и легитимности прежней культуры»? Можете вы согласиться с тем, что эти начала являются «эстетическим и философским фундаментом» культуры постмодернизма? Аргументируйте свое мнение.
2. Какие произведения поэзии и прозы, на ваш взгляд, свидетельствуют о том, что для постмодернизма характерны отказ «от веры в общепризнанные авторитеты, эпистемологическая неуверенность, отрицание историзма как закрепленной целокупности прошлого, настоящего и будущего»? Приведите наиболее показательные примеры. Можете вы согласиться с тем, что постмодернистской культуре свойственно «специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей», мира без «иерархии и ценностных ориентиров, «мира децентрализованного», представляющего лишь в сознании»? Если да, то какие из известных вам произведений В. Пелевина или Б. Акунина, И. Бродского или Вл. Сорокина, В. Ерофеева или Л. Петрушевской и т. д. могут служить доказательством справедливости этого утверждения?
3. Как вы поняли мысль М. Эпштейна об «эпохе сослагательного наклонения»? Каким образом эта эпоха проявляется в произведениях постмодернистов? О каком отношении ко времени, каком его понимании свидетельствует данное определение характера будущего века? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

И-184. «Русская литературная классика имеет четко очерченный ореол славы у отечественного читателя — славы *литературы совершенной*; русская классика с ее оформленным этическим и эстетическим кредо, с ее сбалансированными нормами, порождающими особый эффект гармонии и эстетичности, заменявшая в большой мере философскую и общественную мысль, — такая классика необычайно привлекательна и удобна для игровой литературы постмодернизма, крепко-накрепко завязанной на эстетике игры, на прекрасном и гармоничном (даже в качестве их анти-: безобразном и хаотичном) — и еще кое на чем...» (М. Адамович).

1. Охарактеризуйте коротко «этическое и эстетическое кредо» русской классической литературы. Как проявляются в этой литературе «сбалансированные нормы», порождающие особый эффект гармонии и эстетичности?
2. Что вы понимаете под «игровым» характером литературы постмодернизма? Как вы думаете, почему именно для этого игрового характера русская классическая литература оказалась «необычайно привлекательна и удобна»? Для ответа обратитесь к творчеству Б. Акунина («Чайка») или С. Солоуха («Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева»), братьев Катаевых («Пятнашки, или Бодался теленок со стулом») или другим известным вам произведениям.

И-185. «Постмодернистскую литературу часто называют литературой молчания: построенная на цитировании, взявшая за основу принцип интертекстуальности, ничего не утверждающая сама, плывущая по волнам плюрализма и всеобщего примирения, эта литература действительно молчит, погруженная в хаос культуры. Хаос (с локальными завихрениями) стал ее формой вечной жизни, вне времени и пространства. Но синонимом хаоса выступает пустота. А синоним пустоты — смерть. И отнюдь не случайно один из... сегодняшних героев — Акунин-Чхартишвили — в культурологическом очерке «Писатель и самоубийство» пишет о выборе смерти как о естественном и свободном выборе человека, как о доказательстве его свободы, *эталоне честной игры хомолюденси*. В таком контексте явление так называемой псевдоклассики поневоле начинаешь принимать за здоровое желание излечиться от своеобразного суицидного комплекса эпохи постмодерна» (М. Адамович).

1. Как вы понимаете определение литературы постмодернизма как «литературы молчания»? Можете вы согласиться со справедливостью такого определения? Почему?
2. Расскажите о своем понимании мысли исследовательницы, согласно которой хаос стал для литературы постмодернизма «формой вечной жизни, вне времени и пространства»? Можно ли, на ваш взгляд, согласиться с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ обращением к конкретным текстам.
3. Как вы поняли смысл рассуждений М. Адамович о хаосе и смерти? Может быть, игра с классикой, ее перепевание (псевдоклассика), да еще и с самоубийственными настроениями — это не свидетельство желания «излечиться от своеобразного суицидного комплекса эпохи постмодерна», а свидетельство пустоты постмодернистской культуры («а синоним пустоты — смерть»)? Поразмышляйте на эту тему.

Оглавление

Предисловие	3
I. Теория литературы как наука	5
II. Эстетические категории	19
Эстетическое	19
Прекрасное	27
Безобразное	42
Возвышенное. Дионисийское	45
III. Сущность художественного творчества	55
Концепция сущности искусства как подражания жизни	55
Концепция сущности искусства как субъективной творческой способности	68
Объективно-исторические концепции сущности искусства.	74
Культурно-историческое литературоведение	77
Сравнительно-историческое литературоведение	81
В духе исторического материализма	84
Теория образной сущности художественного творчества	88
Теории символично-знаковой и структурно-лингвистической сущности искусства.	90
IV. Словесно-художественное творчество	100
Литература художественная	100
Произведение	103
Текст	109
Поэзия и проза.	115
V. Художественная форма и художественное содержание	128
Природа художественного содержания и формы	128
Познавательное значение литературы	138
Художественно-творческая типизация	142
Художественный образ.	145
VI. Литературные роды	163
Эпос	172

Лирика	208
Драма	237
VII. Типы художественного содержания (авторской эмоциональности, пафоса)	269
Героическое	271
Этологический тип художественного содержания	274
Интеллектуальность как тип художественного содержания	279
Сентиментальность	281
Самоценно-личный тип художественного содержания (романтика)	285
Романическое как тип художественного содержания	288
Трагизм	290
Драматизм	294
Комическое как тип художественного содержания	297
VIII. Художественное время и художественное пространство	303
IX. Типы культурного (художественного) сознания (художественные системы, творческий метод)	313
Античность как тип культурного сознания	313
Средневековье как тип культурного сознания	327
Возрождение как тип культурного сознания	341
Барокко	352
Классицизм	360
Просветительство как тип культурного сознания	363
Сентиментализм	368
Романтизм	373
Реализм	383
Социалистический тип культурного сознания (социалистический реализм)	389
Модернизм	395
Постмодернизм	421

Расписано
библиографом

ЛИСТОК СРОКА ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Кол-во пред. выдач

11/2535	15.02.1224
28/15209	14.06.3293
14.10.14003	13.02.12786
2.11.1401	6.03.5848
971110619	
6/1212265	
1241114	
24/19146	
25.09.6028	
10.01.449	
26.03.1279	
14.07.8914	

0053



407532004
Окружная библиотека

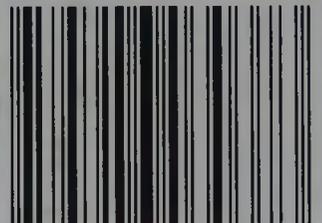


Книга
*"ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ:
ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ"*

написана доктором педагогических наук, профессором Югорского государственного университета *А.Н. Семёновым* совместно со старшим преподавателем кафедры филологии этого же университета *В.В. Семёновой*.

Книга представляет собой сборник вопросов и заданий, предназначенный для семинарских занятий по теории литературы. Книгу отличает высокий профессионализм авторов, доступность в подаче сложного материала, интересные формулировки заданий, что позволяет использовать её не только в высших, но и в средних общеобразовательных учреждениях.

ISBN 5-94603-037-X



9 785946 030373