

***Тема 1. Специфика литературы как вида искусства.
Основные функции литературы***

***Тема 2. Теория литературы как научная основа
организации читательской деятельности***

Список источников

1. Волков, И. Ф. Литература как вид художественного творчества /И. Ф. Волков. – М., 1985. (Главы 1-2).
2. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М., 2005. (Глава 1).

Терминологический минимум: искусство, эстетика, поэтика, художественный образ, аллегория, символ, героика, сатира, трагизм, комизм, идиллика, элегизм, драматизм, ирония.

Материал для обсуждения:

Литература как вид искусства

Художественная литература принадлежит к более обширной сферечеловеческой деятельности искусству. Словесное художественное произведение – это, с одной стороны, объективная данность. Но с другой стороны, вне воспринимающего сознания оно не существует, и здесь необходимо говорить о субъективной данности эстетического переживания. С третьей стороны, смысл художественного произведения имеет интерсубъективную (межличностную, дискурсивную) природу.

Для того чтобы воспринимать словесное искусство адекватно, мы должны понимать природу словесного искусства, произведение как объективную данность, законы, по которым оно создается. Художественный текст предельно упорядочен и предельно смыслообразен. В одной из современных литературоведческих концепций, автором которой является В. И. Тюпа, предпринята попытка сформулировать эти законы словесного искусства.

Понятие художественности(как и определение «художественный») служит для указания на специфику искусства, его содержанием является то, что отличает данный род деятельности (способ мышления, область культуры) от философии и религии, от науки и публицистики, производительного труда и политики.

Основу специфики искусства составляет его эстетическая природа.

Творчество художника есть деятельность, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни личности и формирующая сферу этических отношений между людьми. Художественность является высшей культурной формой эстетического отношения человека к миру, поскольку «эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве» (М. Бахтин).

В. И. Тюпа формулирует следующие законы искусства (законы художественности).

1. *Закон целостности* предполагает внутреннюю завершенность (полноту) и сосредоточенность (неизбыточность) художественного целого. В принципе это означает предельную упорядоченность формы произведения относительно его содержания как эстетического объекта; в тексте шедевра нет ничего случайного, безразличного, необязательного. Однако история литературы знает и такие неоконченные тексты («Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова) или намеренно оборванные автором («отрывок» А. С. Пушкина «Осень»), которые являются достаточными объективными предпосылками для возникновения внутренней целостности произведения и полноценного эстетического отношения к нему.

2. *Эмоциональная рефлексия* как своего рода «механизм» эстетического переживания порождает художественный закон условности. Даже самое жизнеподобное искусство сплошь условно (конвенционально, знаково), поскольку призвано возбуждать не прямые эмоциональные аффекты, но текстуально опосредованные «переживания переживаний». Если на театральной сцене, представляющей трагедию, прольется настоящая кровь, эстетическая ситуация будет разрушена. В соответствии с законом условности произведение искусства не сводится к тексту, а представляет собой некий конвенциональный мир.

Условен язык художественного произведения. Творец художественного мира, автор произведения обращается к нам не на житейски практическом языке слов, а на художественном языке, который является вторичным. Так, о своем реальном горе, которое выступает как переживание нравственное и духовное, человек может высказаться, используя житейский язык, первичную знаковую систему. Чувство же, высказываемое в элегии, сочиненной по поводу утраты, – это уже переживание вторичное и опосредованное (в частности, опосредованное жанровой традицией написания элегий). Эмоциональная рефлексия здесь требует от автора творческого самообладания и обращения к вторичной знаковой системе – языку элегической поэзии.

Ни одно слово художественного текста не следует соотносить непосредственно с личностью писателя. В литературных произведениях высказываются либо альтернативные автору фигуры (персонажи), либо его заместители (повествователи, лирические субъекты). И те и другие в конечном счете обладают статусом литературных героев. Даже в самой интимной автобиографической лирике автор – не тот, кто говорит, а тот, кто этого говорящего слышит, понимает, оценивает как «другого». «От себя» писатель высказывается лишь в текстах, лишенных художественности (интервью, мемуары, эссе, письма), где он говорит о себе, о своей жизни реальной.

3. *Закон внутренней адресованности* осознан теорией литературы относительно недавно. Лишь в XX веке становится ясно, что художественное целое, именно как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. Внешняя адресованность литературного текста (посвящения, обращения к читателю) для искусства факультативна и отнюдь не характеризует его художественной специфики. Последняя состоит в том, что произведение – в силу своей условной целостности (замкнутости и сосредоточенности) – заключает в себе уготованную читателю-адресату внутреннюю точку зрения, с которой оно только и открывается во всей своей целостности. «Искусство, – утверждал А. А. Потебня, – есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства»; содержание художественного произведения «действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника», поэтому «сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя...». Эстетическая адресованность художественного целого состоит не в сообщении некоторого готового смысла, а в приобщении к определенному способу смыслопорождения. Произведение подразумевает адресата, для которого художественное восприятие станет не разгадкой авторского замысла, но индивидуальным путем к общему смыслу.

Поскольку художественность не сводится к эстетическому отношению, являясь сверх того сотворением новой (художественной) реальности, а также совершенно особой формой знания о жизни, непередаваемой в логические понятия науки или философии, постольку в искусстве имеют место еще два закона.

4. *Закон индивидуации* (творческой оригинальности) предполагает, что только нечто поистине уникальное, невоспроизводимое может считаться произведением искусства, а не продуктом ремесленной деятельности. Ф. В. Шеллинг, подобно Канту, полагал, что «основной закон поэзии есть оригинальность». Оригинальность художественного творения не только служит самовыражением индивидуальной личности художника, но и апеллирует к индивидуальности восприятия, пробуждает и активизирует само-бытность читателя, зрителя, слушателя.

5. С другой стороны, *закон генерализации*, трактуемый рядом теоретиков как «закон творческой типизации», усматривает в художественности предельную меру обобщения личностного опыта присутствия индивидуального человеческого «я» в мире. По Шеллингу, «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее».

Художественные тексты способны запечатлевать самые разнообразные (в частности научные) знания о мире и жизни, однако все они для искусства необязательны и неспецифичны. Собственно же художественное знание, по мысли Б. Л. Пастернака, доверенное романному герою, – это «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое», а в то же время «узкое и сосредоточенное»,

в конечном счете, «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования». Предметом такого знания является специфическая целостность феноменов человеческого бытия: я-в-мире, или, говоря современным философским языком, экзистенция – специфически человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности). Всякое «я» уникально и одновременно универсально, «родственно» всем; любая личность является таким я-в-мире. Никакому логическому познанию тайна внутреннего «я» (ядра личности, а не ее оболочек: психологии, характера, социального поведения) в принципе недоступна.

Между тем художественная реальность героя – это еще одна (вымышленная, условная) индивидуальность, чьей тайной изначально владеет сотворивший ее художник. Художественный образ – это тоже кажимость, то, что не существует в первичной реальности, но существует в воображении («незримый рой гостей, знакомцы давние, плоды мечты моей» – А. С. Пушкин «Осень»). Даже запечатленные в произведении исторические лица – это не простое воспроизведение, а сотворение аналога, наделенного семиотической значимостью и эстетически концептуальным смыслом. Это проявляется прежде всего в том, что герой – вымышленная

автором человеческая личность. Таковы Димитрий Самозванец Сумарокова, Борис Годунов и Гришка Отрепьев у Пушкина в «Борисе Годунове», Пугачев в «Капитанской дочке», Наполеон и Кутузов в «Войне и мире» Толстого, Петр Первый в романе А. Толстого. Постигая художественный образ, мы постигаем тайну внутреннего «я», ядра личности, а по сути, концепцию личности в произведении. Приобщение к пониманию заложенной концепции личности обогащает наш духовный опыт личностного присутствия во внешнем мире и составляет своего рода стержень художественного восприятия.

Функции литературы

Познавательная функция: литература помогает познать природу, человека, общество.

Коммуникативная функция: язык художественной литературы становится эффективнейшим средством общения между людьми, поколениями и народами (но следует учитывать, что литературные произведения всегда создаются на национальном языке, и поэтому возникает необходимость их перевода на другие языки).

Эстетическая функция состоит в ее способности воздействовать на взгляды людей, формировать эстетический вкус. Литература предлагает читателю эстетический идеал, эталон прекрасного и образ низменного.

Эмоциональная функция: литература оказывает воздействие на чувства читателя, вызывает переживания.

Воспитательная функция: книга несет в себе бесценные духовные знания, формирует индивидуальное и общественное сознание человека, способствует познанию добра и зла

Понятие о пафосе

Пафос (греч. pathos – страсть, воодушевление, страдание) обозначает то, что принято называть душой произведения. Другими словами, это – чувство, страсть, которые вложил в свое создание автор и которыми он хотел бы воодушевить читателя. Если целью научного текста является прежде всего передача определенной информации, то для художественного произведения важнее зажечь, «заразить» читателя авторскими эмоциями.

В зависимости от времени в термин «пафос» вкладывались различные значения. Первыми стали употреблять этот термин античные риторы, а из риторики он перешел и в поэтику. Аристотель в своей «Риторике» считал, что хорошо построенная речь должна быть

«патетической». Вместе с тем он осуждал чрезмерную эмоциональность, призывая оратора быть «ровным» и «не идти на поводу у страсти».

В эпоху романтизма это аристотелевское положение было отвергнуто. Культивируя именно страсти, романтики видели достоинство литературы как раз в изображении бурных страстей.

В русском литературоведении большое распространение имела теория пафоса, разработанная В. Белинским. Хотя критик резко осуждал биографический метод Ш. Сент-Бёва с его копанием в подробностях жизни писателя, он все же соглашался с тем, что «источник творческой деятельности человека есть его дух, выражающийся в его личности». При этом Белинский симпатизировал тому духу личности, который прославляли романтики, – пламенному, страстному, противостоящему холодной рассудочности классицизма, несмотря на то, что и классицизм и романтизм в целом он решительно отвергал. «Искусство, – писал Белинский, – не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает

только идеи поэтические; а поэтическая идея это не силлогизм, не догмат, не правило, это – живая страсть, это – пафос».

Белинский подробно разъяснил различие, существующее между пафосом и страстью. В страсти, по его мнению, «много чисто чувственного, кровного, нервного, земного», тогда как «под "пафосом" разумеется тоже страсть, и притом соединенная с волнением в крови, с потрясением всей нервной системы, как и всякая другая страсть; но пафос есть страсть, возжигаемая в душе человека идеей и всегда стремящаяся к идее, следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная».

Пафос здесь понимается как неразрывное единство мысли и чувства. Подобное единство возникает лишь в подлинном искусстве. Таким образом, истинный пафос (а он порой может оказаться и ложным) становится показателем и критерием ценности художественного произведения.

В западноевропейской эстетике разработкой теории пафоса занимались Ф. Шиллер, П. Рюдер, Г. Гегель. Последний называл пафосом «разумное содержание, которое присутствует в человеческом "я", наполняя и проникая собою всю душу». Высказывалась мысль (И. Винкельман) о том, что пафос может быть связан со страданием. Ф. Шиллер в этой связи говорил о пафосе трагического героя, страдающего, но борющегося с этим страданием.

Гегель, размышляя над сущностью пафоса, говорил о

благородных и «диких» страстях. Искусство, считал философ, призвано облагородить эти «дикие» страсти. «...Дикость и необузданную силу страсти, – писал Гегель, – искусство смягчает уже тем, что оно доводит до сознания все то, что человек чувствует и совершает в таком состоянии».

Здесь речь идет об этическом аспекте пафоса. В самом деле, накал страсти, вложенной в произведение и способной зажечь читателя, не всегда может служить критерием истинной ценности данного произведения. Не напрасно Платон так боялся «одержимости» поэтов и «яростного» элемента в их творениях, ведь страстной может быть и защита антигуманных (расистских, например) идеалов.

Каждое подлинно художественное произведение имеет свой пафос. Вместе с тем и все творчество того или другого автора отмечено единым, главенствующим пафосом. Более того, доминирующим пафосом могут характеризоваться целые эпохи в искусстве.

Так, можно говорить о революционном пафосе литературы переломных эпох, в частности, русской и советской литературы первой трети XX века. Революционный пафос определяет тональность поэзии Маяковского и многих других его современников.

Как уже отмечалось, пафос может быть истинным и ложным. Под последним обычно понимается выспренность, пустая риторичность произведения, идея которого ложна или выражается автором не от чистого сердца, а «по заказу». Но даже и то, что у поэта было одухотворено искренним пафосом, может восприниматься определенным разрядом читателей в качестве ложного и вредного. Именно так рассматривались произведения революционных «красных» писателей читателями-эмигрантами. И наоборот, пафос отрицания и обличения советского строя, господствовавший в литературе русской эмиграции, расценивался в «красной» России как ложный.

Итак, в понятие «пафос» в различные эпохи вкладывался неодинаковый смысл, хотя в своем большинстве литературоведы исходят в своем определении пафоса из мысли Белинского, считавшего, что пафос – это «духовная» страсть, доминирующая в произведении. При этом современные исследователи (Г. Пospelов) различают несколько видов пафоса.

Пафос героический – «воплощение в действиях отдельной личности, при всей ограниченности ее сил, великих национально-прогрессивных стремлений...» (пафос античных мифов и легенд, средневековой рыцарской и богатырской поэзии и т.д.) [1].

Пафос драматический, возникающий в произведении под воздействием внешних сил и обстоятельств, угрожающих желаниям и стремлениям персонажей и даже их жизни («Бесприданница» А. Островского, «Анна Каренина» Л. Толстого).

Пафос трагический состоит в изображении неразрешимых противоречий между требованиями жизни и невозможностью их осуществления.

«Трагическое, – писал Белинский, – заключается в столкновении естественного влечения сердца с идеею долга, в проистекающей из того борьбе и, наконец, победе или падении» («Гамлет» У. Шекспира, «Доктор Живаго» Б. Пастернака).

Пафос сатирический одухотворяет произведения, в которых строй жизни и человеческие характеры являются предметом негодующе насмешливого освещения. Таковы «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта,

«История одного города» М. Салтыкова-Щедрина. В тех случаях, когда автор сознает несовершенство жизни и человеческих возможностей, однако не бичует их, не негодует, а смеется над своими героями и даже жалеет их,

мы имеем дело с пафосом юмористическим или комическим. Комическим пафосом проникнуты «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, рассказы «Смерть чиновника» А. Чехова и «Крыса на подносе» А. Аверченко.

Сентиментальный пафос, свойственный прежде всего литературному направлению XVIII века, состоит в «душевной умиленности, вызванной осознанием нравственных достоинств в характерах людей, социально униженных или связанных с безнравственной привилегированной средой» [2]. В качестве примеров произведений такого рода наиболее показательны «Юлия, или Новая Элоиза» Ж. Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте, «Бедная Лиза» Н. Карамзина. В основном гипертрофированная чувствительность как определяющий фактор сентиментального пафоса к началу XIX столетия в литературе постепенно исчезает. Вместе с тем чувствительно-умиленное отношение автора к своим героям в той или иной мере никогда не пропадает в искусстве слова. Писатели всегда жалели и будут жалеть отдельных своих героев («Бедные люди» Ф. Достоевского, «Мороз, Красный нос» Н. Некрасова, «Матренин двор» А. Солженицына, некоторые произведения К. Паустовского, В. Белова и др.).

Романтический пафос передает рефлексивную душевную восторженность, которая возникает в результате выявления некоего возвышенного начала и стремления обозначить его черты (Байрон, Гофман, Жуковский, ранний Пушкин). И романтический пафос, появившийся в начале XIX века, пережил эпоху романтизма и нередко присутствует в литературе XX века. Например, романтическим пафосом проникнута повесть А. Грина «Алые паруса», некоторые повести Ч. Айтматова и Б. Васильева.

(по материалам: <https://infopedia.su/30x6a1b.html>).