

Лекция 4

Литературное произведение как целостное единство. Восприятие литературных текстов младшими школьниками

План лекции

1. Литературное произведение как системно-целостное единство. Содержание и форма в литературе.
2. Тема литературного произведения.
3. Проблема литературного произведения.
4. Идея произведения. Идея и пафос.
5. Восприятие литературных текстов младшими школьниками. Уровни восприятия произведений.

Формируемая компетенция: ПК-3 – способность решать задачи воспитания и духовно-нравственного развития обучающихся в учебной и внеучебной деятельности.

Лекция 4 Литературное произведение как целостное единство. Восприятие литературных текстов младшими школьниками

Художественное произведение как системно-целостное единство, взаимосвязанность и взаимозависимость всех его элементов. Содержание и форма в литературе.. Проблема единства содержания и формы. Понятие о «содержательной форме».

Содержание как основной идейно-эмоциональный смысл произведения. Ведущая и определяющая роль содержания в структуре художественного целого.

Тема как литературоведческая категория.

Тема как объективная основа произведения. Роль мировоззрения писателя в выборе и разработке темы. Различие между жизненным материалом (объектом изображения) и темой художественного произведения. Тема главная и частные. Темы вечные и конкретно-исторические.

Тема как проблема (явление, предмет, отобранный, осознанный и художественными средствами изображенный). Тема как проблема, поставленная автором в произведении (комплекс вопросов). Проблематика произведения. Особые познавательно-проблемные возможности литературы.

Идея произведения; различные трактовки понятия. Идея как отношение автора к изображаемому, его оценка, главная мысль, идейно-эмоциональный пафос произведения . Идея (идейный смысл произведения) и мировосприятие писателя.

Критерии и методика выявления уровня литературного развития младших школьников. Уровни восприятия произведений: фрагментарный уровень, констатирующий уровень, уровень «героя», уровень «идеи».

1. Литературное произведение как системно-целостное единство. Содержание и форма в литературе.

Целостность – категория эстетики, выражающая онтологическую проблематику искусства слова. Каждое литературное произведение является

самостоятельным, законченным целым, не сводимым к сумме элементов и неразложимым на них без остатка.

Закон целостности предполагает предметно-смысловую исчерпанность, внутреннюю завершенность (полноту) и неизбыточность художественного произведения. С помощью сюжета, композиции, образов и т.п. складывается законченное в себе и развернутое в мир художественное целое. Особенно большую роль играет здесь композиция: все части произведения должны быть расположены так, чтобы они полностью выражали идею.

Художественное единство, согласованность целого и частей в произведении были отмечены уже Платоном и Аристотелем. Последний в своей «Поэтике» писал: «...Целое есть то, что имеет начало, середину и конец», «части событий (у Аристотеля речь идет о драме) должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого». Это правило эстетики признается и современным литературоведением.

Произведение литературы неразложимо на любом уровне. Каждый образ героя данного эстетического объекта тоже, в свою очередь, воспринимается целостно, а не дробиться на отдельные составляющие. Каждая деталь существует благодаря лежащему на ней отпечатку целого, «каждая новая черта только более высказывает всю фигуру» (Л. Толстой).

Несмотря на это, при анализе произведения оно все же разделяется на отдельные части. При этом важным является вопрос о том, что именно представляет собой каждая из них.

Вопрос о составе литературного произведения, точнее, о составляющих его частях, достаточно давно привлек внимание исследователей. Так, Аристотель в «Поэтике» разграничивал в произведениях некое «что» (предмет подражания) и некое «как» (средства подражания). В XIX веке Гегелем были разработаны применительно к искусству понятия формы и содержания.

В современном литературоведении существуют две основные тенденции в установлении структуры произведения. Первая исходит из выделения в произведении ряда слоев или уровней, подобно тому как в лингвистике в отдельном высказывании можно выделить уровень фонетический, морфологический, лексический синтаксический. При этом разные исследователи неодинаково представляют себе как набор уровней, так и характер их соотношения. Так, М.М.Бахтин видит в произведении в первую очередь два уровня – «фабулу» и «сюжет», изображенный мир и мир самого изображения, действительность автора и действительность героя (Эстетика словесного творчества – М., 1979, с.7 – 181). М.М. Гиршман предлагает более сложную, в основном трехуровневую структуру: ритм, сюжет, герой; кроме того, «по вертикали» эти уровни пронизывает субъектно-объектная организация произведения, что создает в конечном итоге не линейную структуру, а, скорее, сетку, которая накладывается на художественное

произведение (Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения – М., 1982, с. 257 – 300).

Второй подход к структуре художественного произведения в качестве первичного разделения берет такие общие категории как содержание и форма. (В ряде научных школ они заменяются иными дефинициями. Так, у Ю.М. Лотмана и других структуралистов этим понятиям соответствуют «структура» и «идея», у семиотиков – «знак» и «значение», у постструктуралистов – «текст» и «смысл»).

Содержание и форма – философские категории, которые находят применение в разных областях знаний. Они служат для обозначения существенных внешних и внутренних сторон, присущих всем явлениям действительности. Эта пара понятий отвечает потребностям людей уяснить сложность предметов, явлений, личностей, их многоплановости, и прежде всего – постигнуть их неявный, глубинный смысл. Понятия содержания и формы служат мыслительному отграничению внешнего – от внутреннего, сущности и смысла – от их воплощения, от способов их существования, то есть 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.

Так понятая форма вторична, производна, зависима от содержания и в то же время является условием существования предмета. Ее вторичность по отношению к содержанию не означает ее второстепенной значимости: форма и содержание – в равной мере необходимые стороны феноменов бытия.

Формы, выражающие содержание, могут быть с ним сопряжены (связаны) по-разному: одно дело – наука и философия с их абстрактно-смысловыми началами, и нечто совсем другое – плоды художественного творчества, отмеченные преобладанием единичного и неповторимо-индивидуального.

В литературоведческих понятиях «содержание» и «форма» обобщены представления о внешней и внутренней сторонах литературного произведения. Отсюда естественность определения границ формы и содержания в произведениях: духовное начало – это содержание, а его материальное воплощение – форма.

Представления о неразрывности содержания и формы произведений искусства были закреплены Г.В.Ф. Гегелем на рубеже 1810 – 1820-х годов. Немецкий философ полагал, что конкретность должна быть присуща «обеим сторонам искусства, как изображаемому содержанию, так и форме изображения», она «как раз и является той точкой, в которой они могут совпадать и соответствовать друг другу». Существенным оказалось и то, что Гегель уподобил художественное произведение единому, целостному «организму».

По словам Гегеля, наука и философия, составляющие сферу отвлеченной мысли, «обладают формой не положенной ею самою, внешней ей». Правомерно добавить, что содержание здесь не меняется при его

переоформлении: одну и ту же мысль можно запечатлеть по-разному. Нечто совершенно иное представляют собой произведения искусства, где, как утверждал Гегель, содержание (идея) и его (ее) воплощение максимально соответствуют друг другу: художественная идея, являясь конкретной, «носит в самой себе принцип и способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму».

Похожие высказывания встречаются и у В.Г. Белинского. По мнению критика, идея является в произведении поэта «не отвлеченной мыслью, не мертвою формою, а живым созданием, в котором (...) нет черты, свидетельствующей о сшивке или спайке, – нет границы между идеею и формою, но та и другая являются целым и единым органическим созданием» (Статьи о Пушкине. Ст.5 // Полн. собр. соч. В 13-ти тт. Т.7 – М., 1955. с.312).

Подобной точки зрения придерживается и большинство современных литературоведов. При этом **содержание** литературного произведения определяется как его сущность, духовное существо, а форму – как способ существования этого содержания. Содержание, иными словами, – это «высказывание» писателя о мире, определенная эмоциональная и мыслительная реакция на не или иные явления действительности. **Форма** – та система приемов и средств, в которой эта реакция находит выражение, воплощение. Несколько упрощая, можно сказать, что содержание – то, что хотел сказать писатель своим произведением – а форма – как он это сделал.

Форма художественного произведения имеет две основные функции. Первая осуществляется внутри художественного целого, поэтому ее можно назвать внутренней: это форма выражения содержания. Вторая функция обнаруживается в воздействии произведения на читателя, поэтому ее можно назвать внешней (по отношению к произведению). Она состоит в том, что форма оказывает на читателя эстетическое воздействие, потому что именно форма выступает носителем эстетических качеств художественного произведения. Содержание само по себе не может быть в строгом, эстетическом смысле прекрасным или безобразным – это свойства, возникающие исключительно на уровне формы.

Современная наука исходит из представления о первичности содержания по отношению к форме. Однако в известном смысле, а именно по отношению к воспринимающему сознанию, именно форма выступает первичной, а содержание вторичным. Поскольку чувственное восприятие всегда опережает эмоциональную реакцию и тем более рациональное осмысление предмета, более того, – служит для них базой, читатели воспринимают в произведении сначала его форму, а только потом и через нее – соответствующее художественное содержание.

В истории европейской эстетики существовали и иные точки зрения. Восходящие к идеям немецкого философа И.Канта, они получили дальнейшее развитие в работах Ф. Шиллера и представителей формальной школы. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (Собр. соч. в 7-ми тт. Т. 6 _ М., 1957, с. 325 – 326) Шиллер писал, что в истинно прекрасном произведении (таковы создания античных мастеров) «все должно зависеть от

формы, и ничто – от содержания, ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же – лишь на отдельные силы. Содержание, как бы ни было оно возвышенно и всеобъемлюще, всегда действует на дух ограничивающим образом, и истинной эстетической свободы можно ожидать лишь от формы. Итак, настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание». Таким образом, Шиллер гиперболизировал такое свойство формы, как ее относительная самостоятельность.

Такие взгляды получили развитие в ранних работах русских формалистов (например, В.Б.Шкловского), вообще предложивших заменить понятия «содержание» и «форма» иными – «материал» и «прием». В содержании формалисты видели нехудожественную категорию и поэтому оценивали форму как единственную носительницу художественной специфики, рассматривали художественное произведение как «сумму» составляющих его приемов.

В дальнейшем, стремясь указать на специфику взаимоотношений содержания и формы в искусстве, литературоведы предложили особый термин, специально призванный отражать неразрывность слитность сторон художественного целого – **«содержательная форма»**. В отечественном литературоведении понятие содержательной формы, едва ли ни центральное в составе теоретической поэтики, обосновал М.М.Бахтин в работах 1920-х годов (Работы 1920-х годов – Киев, 1994, с.266 – 267, 283 – 284). Он утверждал, что художественная форма не имеет смысла вне ее корреляции с содержанием, которое определялось ученым как познавательно-этический момент эстетического объекта, как опознанная и оцененная действительность: «момент содержания» позволяет «осмыслить форму более существенным образом», чем грубо гедонистически. В другой формулировке о том же: художественной форме нужна «внеэстетическая значимость содержания». Опираясь словосочетаниями «содержательная форма», «оформленное содержание», «формообразующая идеология», Бахтин подчеркивал нераздельность и неслиянность формы и содержания. «В каждом мельчайшем элементе поэтической структуры, – писал он, – в каждой метафоре, в каждом эпитете мы найдем химическое соединение познавательного определения, этической оценки и художественно-завершенного оформления».

В приведенных словах убедительно и четко охарактеризован важнейший принцип художественной деятельности – установка на единство содержания и формы в создаваемых произведениях. Сполна осуществленное единство формы и содержания делает произведение органически целостным, как бы живым существом, рожденным, а не рассудочно (механически) сконструированным.

О том, что художественное содержание воплощается (материализуется) не в каких-либо отдельных словах, словосочетаниях, фразах, а в совокупности всего того, что наличествует в произведении, говорили и другие исследователи. Так, по словам Ю.М. Лотмана, «идея не содержится в

каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены, в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стенах, а реализован в пропорциях здания» (Анализ поэтического текста. – Л., 1972, с.37 – 38).

Однако столь бы содержателен не был тот или иной формальный элемент, сколь бы тесной ни были связь между содержанием и формой, эта связь не переходит в тождество. Содержание и форма – не одно и то же, это разные, выделяемые в процессе абстрагирования и анализа стороны художественного целого. У них разные задачи и разные функции. Подлинная содержательность формы открывается исследователю только тогда. Когда в достаточной мере осознаны принципиальные различия этих двух сторон художественного произведения, когда, следовательно, открывается возможность устанавливать между ними определенные соотношения и закономерные взаимодействия.

Таким образом, в художественном произведении различимы начала ***формально-содержательные*** и ***собственно содержательные***.

Художественное содержание являет собой единство объективного и субъективного начал. Это совокупность того, что пришло к автору извне и им познано (тематика искусства), и того, что им выражено и идет от его воззрений, интуиции, черт индивидуальности.

«Термину «содержание» (художественное содержание) более или менее синонимичны слова концепция» (или «авторская концепция»), «идея», «смысл» (у М.М. Бахтина: «последняя смысловая инстанция»)» (Хализев В.Е. Теория литературы. Изд.2-е – М., 2000, с.157).

Точку зрения на форму, которой придерживаются многие современные ученые, обосновал Г.Н. Пospelов, который выделил «предметную изобразительность», «словесный строй, композицию (Проблемы литературного стиля – М., 1970, с.80; Целостно-системное понимание литературных произведения // Вопросы методологии и поэтики. Сб. статей – М., 1983, с. 154).

Согласно этой точки зрения, которую разделяют многие исследователи, в составе формы, несущей содержание, традиционно выделяется три стороны, необходимо наличествующие в любом литературном произведении. «Это, во-первых, *предметное* (предметно-изобразительное) *начало*: все те единичные явления и факты, которые обозначены с помощью слов и в своей совокупности составляют мир художественного произведения (бытуют также выражения «поэтический мир», «внутренний мир» произведения, «непосредственное содержание»). Это, во-вторых, собственно словесная ткань произведения: *художественная речь*, нередко фиксируемая терминами «поэтический язык», «стилистика», «текст». И, в-третьих, это соотношение и расположение в произведении единиц предметного и словесного «рядов», то есть композиция» (Хализев В.Е. Теория литературы. Изд.2-е – М., 2000, с.156).

Выделение в произведении трех его сторон восходит к античной риторике. Неоднократно отмечалось, что оратору необходимо: 1) найти материал (то есть избрать предмет, который будет подан и охарактеризован речью); как-то расположить (построить этот материал; 3) воплотить его в таких словах, которые произведут должное впечатление на слушателей (там же, с.156).

Следует отметить, что, принимая точку зрения, согласно которой в произведении выделяются две его составляющие – форма и содержание – некоторые исследователи разграничивают их не сколько иначе. Так, в пособии Т.Т. Давыдовой, В.А. Пронина «Теория литературы» (М., 2003, с. 42, 44) указывается: «Содержательными компонентами литературного произведения являются тема, характеры, обстоятельства, проблема, идея»; «Формальными компонентами литературного произведения являются стиль, жанр, композиция, художественная речь, ритм; содержательно-формальными – фабула и сюжет, конфликт»

2. Тема литературного произведения.

В литературоведческой литературе термин «тема» имеет две основные трактовки:

1) *тема* – (от др.-греч. *thema* –то, что положено в основу) предмет изображения, те факты и явления жизни, которые запечатлел в своем произведении писатель;

2) *основная проблема*, поставленная в произведении.

Нередко в понятие «темы» объединяются два эти значения. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» (М., 1987, с. 347) дается следующее определение: «Тема – круг событий, образующих жизненную основу эпических и драматических произведений и одновременно служащих для постановки философских, социальных, эпических и других идеологических проблем».

Иногда «тема» отождествляется даже с идеей произведения, причем начало подобной терминологической неоднозначности положил, очевидно, М. Горький: «Тема – это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно». Разумеется, Горький как писатель ощущал прежде всего неразделимую целостность всех элементов содержания, но для целей анализа именно такой подход непригоден. Литературоведу необходимо четко разграничить и сами термины «тема», «проблема», «идея», и – главное – стоящие за ними структурные уровни художественного содержания, избегая дублирования терминов. Такое разграничение было проведено Г.Н. Пospelовым (Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы литературы, 1982, №3), и в настоящее время разделяется многими литературоведами.

В соответствии с этой традицией под темой понимается *объект художественного отражения*, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров), а также взаимодействия человека с обществом

в целом, с природой, бытом и т.п.), которые как бы переходят из реальной действительности в произведение и образуют *объективную сторону* его содержания. **Тематика** в таком понимании – все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. **Тема** выступает как *связующее звено между первичной реальностью и реальностью художественной* (то есть, она как бы принадлежит сразу обоим мирам: реальному и художественному).

При анализе тематики литературоведческий анализ акцентирует внимание на отборе писателем фактов действительности как первоначальном моменте авторской концепции произведения. Следует отметить, что иногда тематике уделяется неоправданно много внимания, как будто главное в художественном произведении – та действительность, которая получила в нем отражение, тогда как на самом деле центр тяжести содержательного анализа должен лежать совсем в другой плоскости: *не что автор отразил, а как осмыслил отраженное*. Преувеличенное внимание к тематике может перевести разговор о литературе в разговор об отраженной в художественном произведении действительности, а это далеко не всегда нужно и плодотворно. (Если рассматривать «Евгения Онегина» или «Мертвые души» лишь как иллюстрацию к жизни дворянства начала XIX века, то и вся литература превращается в иллюстрацию к учебнику истории. Тем самым игнорируется эстетическая специфика художественных произведений, своеобразие авторского взгляда на действительность, особые содержательные задачи литературы).

Теоретически также неверно уделять первостепенное внимание анализу тематики, так как она, как уже отмечалось, есть объективная сторона содержания, а, следовательно, авторская индивидуальность, его субъективный подход к действительности не имеют возможности проявиться на этом уровне содержания во всей полноте. Авторская субъективность и индивидуальность на уровне тематики выражаются только в *отборе жизненных явлений*, что, конечно, не дает еще возможности всерьез говорить о художественном своеобразии именно данного произведения. Если несколько упростить, то можно сказать, что тема произведения определяется ответом на вопрос: «О чем это произведение?». Но из того, что произведение посвящено теме любви, теме революции и т.п. можно получить не так уже много информации о неповторимом своеобразии текста (тем более, что достаточно часто к сходной тематике обращается значительное число писателей).

В литературоведении давно закрепились определения «лирика философская», «гражданская (или политическая)», «патриотическая», «пейзажная», «любовная», «вольнолюбивая», которые являются в конечном счете именно указаниями на основные темы произведений. Наряду с ними бытуют такие формулировки как «тема дружбы и любви», «тема Родины», «военная тема», «тема поэта и поэзии» и т.п. Очевидно, что существует значительное количество стихотворений, посвященных одной и той же тематике, но при этом значительно отличающихся друг от друга.

Необходимо отметить, что в конкретном художественном целом часто нелегко разграничить собственно *объект отражения* (тему) и *объект*

изображения (конкретную нарисованную автором ситуацию). Между тем делать это необходимо во избежание смещения формы и содержания и для точности анализа. Рассмотрим типичную ошибку этого рода. Тему комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» зачастую привычно определяют как «конфликт Чацкого с фамусовским обществом», тогда как это не тема, а лишь предмет изображения. И Чацкий, и фамусовское общество вымышлены Грибоедовым, а тему полностью выдумать нельзя, она, как указывалось, «приходит» в художественную реальность из реальности жизненной. Для того же, чтобы «выйти» непосредственно на тему, надо раскрыть *характеры*, воплощенные в персонажах. Тогда определение темы будет звучать уже несколько иначе: конфликт между прогрессивным, просвещенным и крепостническим, невежественным дворянством в России 10 – 20-х годов XIX века.

Различие между объектом отражения и предметом изображения очень отчетливо видно в произведениях с условно-фантастической образностью. Совершенно очевидно, что нельзя сказать, что в басне И.А. Крылова «Волк и ягненок» темой является конфликт Волка и Ягненка, то есть жизнь животных. В басне эту нелепость легко почувствовать, поэтому и тема ее определяется обычно правильно: это взаимоотношение сильного и беззащитного. Но от характера образности структурные соотношения между формой и содержанием не меняются, поэтому и в жизнеподобных по своей форме произведениях необходимо, анализируя тему, идти глубже изображенного мира, к особенностям воплощенных в персонажах характеров и взаимоотношений между ними.

При анализе тематики традиционно разграничивают темы **конкретно-исторические** и **вечные**.

Конкретно-исторические темы – это характеры и обстоятельства, рожденные и обусловленные определенной социально-исторической ситуацией в той или иной стране; они не повторяются за пределами данного времени, более или менее локализованы. Таковы, например, тема «лишнего человека» в русской литературе XIX века, тема Великой Отечественной войны и др.

Вечные темы фиксируют повторяющиеся моменты в истории различных национальных обществ, они в разных модификациях повторяются в жизни разных поколений, в разные исторические эпохи. Таковы, например, темы дружбы и любви, взаимоотношения поколений, тема Родины и т.п.

Нередки ситуации, когда единая тема органически *объединяет в себе как конкретно-исторические, так и вечные аспекты*, равно важные для понимания произведения: так происходит, например, в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, «Отцах и детях» И.С. Тургенева, «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова и т.п.

В тех случаях, когда анализируется конкретно – исторический аспект тематики, такой анализ должен быть максимально исторически конкретным. Для конкретизации тематики необходимо обращать внимание на три параметра: собственно социальный (класс, группа, общественное движение), временной (при этом желательно воспринимать соответствующую эпоху

хотя бы в ее основных определяющих тенденциях) и национальный. Только точное обозначение всех трех параметров позволит удовлетворительно проанализировать конкретно-историческую тематику.

Существуют произведения, в которых может быть выделена не одна, а несколько тем. Их совокупность принято называть **тематикой**. Побочные тематические линии обыкновенно «работают» на главную, обогащают ее звучание, помогают лучше в ней разобраться. При этом возможны два пути выделения главной темы. В одном случае главная тема связана с образом центрального героя, с его социальной и психологической определенностью. Так, тема незаурядной личности в среде русского дворянства 30-х годов, тема, связанная с образом Печорина, – плавная в романе Лермонтова «Герой нашего времени», она проходит через все пять повестей. Такие же темы романа, как тема любви, соперничества, жизни светского дворянского общества являются в данном случае побочными, помогающими раскрывать характер главного героя (то есть главную тему) в различных жизненных ситуациях и положениях. Во втором случае единая тема как бы проходит через судьбы ряда персонажей – так, тема взаимоотношений личности и народа, индивидуальности и «роевой» жизни организует сюжетные и тематические линии романа Л. Толстого «Война и мир». Здесь даже такая важная тема, как тема Отечественной войны 1812-ого года, становится побочной, вспомогательной, «работающей» на главную. В этом последнем случае поиск главной темы становится непростой задачей. Поэтому анализ тематика следует начинать с тематических линий главных героев, выясняя, что именно их внутренне объединяет, – это объединяющее начало и будет главной темой произведения.

3. Проблема литературного произведения.

Термин «**проблема**» (от др.- греч. *problema* – задача, задание) имеет в литературоведении значение, сходное с тем, в котором он используется в различных областях науки – теоретический или практический вопрос, требующий разрешения, исследования.

В литературоведческих работах встречаются следующие определения: «Проблематика (др. греч. *problema* – нечто брошенное вперед, т.е. выделенное из других сторон жизни) – это идейное осмысление писателем тех социальных характеров, которые он изобразил в произведении. Осмысление это заключается в том, что писатель *выделяет* и *усиливает* те свойства характеров, которые он, исходя из своего идейного мирозерцания, считает наиболее существенными» (Введение в литературоведение. Под. ред. Г.Н.Поспелова – М., 1976, с.77)

Под **проблематикой** художественного произведения в литературоведении принято понимать *область осмысления, понимания писателем отраженной реальности*. Это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлеваются размышления и переживания писателя, где тема рассматривается под определенным углом зрения. На уровне проблематики читателю как бы предлагается диалог,

подвергается обсуждению та или иная система ценностей, ставятся вопросы, приводятся художественные «аргументы» за и против той или иной жизненной мироориентации.

Проблематику можно назвать центральной частью художественного содержания, потому что в ней, как правило, в заключено то, ради чего читатели обращаются к произведению – неповторимый авторский взгляд на мир. Естественно, что проблематика требует повышенной активности от читателя: если тему он принимает как данность, то по поводу проблематики у него могут и должны возникать собственные соображения, согласие или несогласие, размышления и переживания, направляемые размышлениями и переживаниями автора, но не целиком им тождественные. Если опираться на идею М.М. Бахтина о специфическом познании художественного содержания как диалоге между автором и читателем, то надо признать. Что в наибольшей мере эта идея относится как раз к проблематике произведений.

В отличие от тематики проблематика является субъективной стороной художественного содержания, поэтому в ней максимально проявляется авторская индивидуальность, самобытный авторский взгляд на мир или, как писал Л.Н. Толстой, «самобытное нравственное отношение автора к предмету» (Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана// Полн. собр. соч. В 90 тт. Т.30 – М., 1951). Число тем, которые предоставляет писателю объективная действительность, поневоле ограничено, поэтому не редкость, когда произведения разных авторов написаны на одну и ту же или сходную тему. Но нет двух крупных писателей, произведения которых полностью совпадали бы по своей проблематике.

Своеобразие проблематики – своего рода визитная карточка автора. Так, практически не было поэта, который в своем творчестве обошел бы тему поэзии, проблемы, которые связываются с этой темой оказываются различными. «Пушкин рассматривал поэзию как «служенье муз», поэта – как боговдохновенного пророка, подчеркивал величие поэта и его роль в деле национальной культуры. Лермонтов акцентировал гордое одиночество поэта в толпе, его непонятость и трагическую судьбу. Некрасов ставил вопрос о гражданственности поэтического творчества и общественной полезности деятельности поэта в «годину горя», резко выступая против теорий «чистого искусства». Для Блока поэзия была прежде всего истолковательницей и выразительницей мистических тайн бытия. Маяковский первым стал рассматривать поэзию как своего рода «производство», ставя вопрос «о месте поэта в рабочем строю». Как видим, при единстве темы проблематика у каждого из поэтов оказывается весьма индивидуальной и субъективной» (Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения – М., 1999, с.45).

Таким образом, проблематика представляет собой важнейшее «звено» содержания литературного произведения. Центральная проблема произведения часто оказывается его организующим началом, пронизывающим все элементы художественной целостности. Во многих случаях творения словесного искусства становятся многопроблемными, и эти проблемы далеко

не всегда разрешаются в пределах произведения. А.П. Чехов справедливо писал: «Вы смешиваете два разных явления: решение вопроса и правильную постановку вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Евгении Онегине» или «Анне Карениной» не решен ни один вопрос, но они вас вполне удовлетворяют, потому что все вопросы поставлены в них правильно» (Письмо А.С. Суворину от 27 октября 1888 года).

Литературоведами достаточно давно стали разрабатываться вопросы художественной проблематики (в той или иной мере их касались Г.В.Ф. Гегель, В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский и другие эстетики и литературоведы XVIII – XIX столетий). Однако системной научной разработке эта проблема подверглась только в XX веке. Одной из первых плодотворных попыток разграничить типы художественной проблематики была попытка М.М. Бахтина, который выделил романную и нероманную концепции действительности. В типологии Бахтина они различались прежде всего по тому, как подходит автор к пониманию и изображению человека. Г.Н. Пospelов в книге «Проблемы исторического развития литературы» (М., 1972) выделил четыре типа проблематики: «мифологическую», «национально-историческую», «нравоописательную» (иначе – «этологическую») и «романную» (в терминологии исследователя – «романическую»). Эта типология, правда, не свободна от существенных недостатков (неточности терминологии, излишняя социологизация, произвольное и неправомерное связывание типов проблематики с литературными жанрами), но она вполне может служить исходной точкой при анализе произведений.

В работе современного исследователя А.Б. Есина классификация Пospelова уточнена и дополнена, в результате чего были выделены следующие типы проблематики: «мифологическая», «национальная», «социокультурная», «романная» (где выделяются в качестве подтипов «авантюрная» и «идейно-нравственная»), «философская».

Очевидно, выделенные типы проблематики не могут исчерпать всего многообразия вопросов, которые ставят перед читателями авторы произведений. Это хорошо понимают сами исследователи. Не случайно в классическом учебнике «Введение в литературоведение» под ред. Г.Н. Пospelова (М., 1976, с. 81) дается уже несколько иной перечень, указывается, что проблематика «может отражать разные стороны общественной жизни. Она может быть нравственной, философской, социальной, идейно-политической, социально-политической и т.д. Это зависит от того, на каких сторонах характеров и на каких противоречиях акцентирует внимание писатель»

Следует отметить, что проблематика многих конкретных произведений часто выступает в своем типологически чистом виде (сказки Салтыкова-Щедрина – социокультурная, «Полтава» А.С. Пушкина – национальная и т.п.). То есть имеется в виду, что другие типы проблематики не играют в содержании этих произведений существенной роли. Но часто встречаются и такие произведения, в которых сочетаются два, реже три или четыре проблемных типа. Так, идейно-нравственная и социокультурная

проблематика сочетаются в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина, в драмах А.Н. Островского; сочетание национальной и идейно-нравственной проблематики характерно для поэмы Пушкина «Медный всадник». Существуют даже произведения, в которых встречается сочетание трех или четырех типов проблематики («Война и мир» Л.Н. Толстого, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и др.)

Наличие в содержании произведения разных типов проблематики – один из моментов художественного своеобразия этого произведения. Однако при анализе следует иметь в виду, что не всегда разные типы проблематики существуют в произведении «на равных правах». Так, например, в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» наряду с ведущим национальным типом существуют также романские аспекты проблематики, связанные с любовью Андрия к полячке. Они в определенной мере создают содержательное своеобразие повести и влияют на закономерности стилиобразования в ней. Но в общем художественном строении произведения эти аспекты занимают, бесспорно, подчиненное положение. С помощью романского конфликта подчеркивается острота конфликта национального, усиливается драматизм этой стороны содержания. Аналогичную вспомогательную роль играет социокультурный фон в идейно-нравственных романах Достоевского, романские аспекты в социокультурной по ведущему типу поэме Гоголя «Мертвые души» и т.п. Все это показывает, что анализ проблемного состава произведения, взаимодействия типов проблематики в системе одного художественного целого должен быть достаточно тонким и диалектичным.

4. Идея произведения. Идея и пафос.

В качестве третьего структурного компонента содержания наряду с тематикой и проблематикой называют **идею**.

Идея - (от др.-греч. *idea* – понятие, представление) обычно рассматривается как главная мысль произведения; отношение автора к изображаемым явлениям жизни, их оценка; «обобщающая, эмоциональная, образная мысль, лежащая в основе произведения искусства» (Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987, с. 114).

Разнообразие формулировок связано со сложностью самого понятия, которое не допускает упрощенных толкований и не поддается однозначной трактовке. Справедливой представляется точка зрения тех литературоведов, которые считают, что необходимо говорить не только о собственно идее (то есть, определенной мысли, которую хотел донести до читателей автор), но и о системе авторских оценок (отношение создателя художественного текста к изображаемому явлению), авторском идеале (представление об эталоне человеческих отношений, о том, какой должна быть личность и т.п.) и пафосе произведения (доминирующий эмоциональный тон или эмоциональный настрой) (Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М., 1999, с. 57 – 72). Наряду с этим ученые говорят о возможности использования определения

«идейный замысел произведения» или «идейный мир», под которыми понимается вся совокупность мыслей и чувств, выраженных в тексте в образной форме и отражающих отношение автора к изображенной им действительности.

Если тематика – это область отражения реальности, а проблематика – область постановки вопросов, то идейный мир – область художественных решений, это своего рода «завершение» художественного содержания. Это та сфера, где становится ясным авторское отношение к миру и к отдельным его проявлениям, авторская позиция; здесь определенная система ценностей утверждается или отрицается, отвергается автором.

Первым и наиболее очевидным проявлением авторской позиции становится система *авторских оценок*. Любой художественный образ не представляет собой механического копирования, в него вносится активное авторское пристрастно-избирательное отношение к изображаемому. Достаточно часто система авторских оценок в литературном произведении понятна без специального анализа (Так, например, совершенно очевидно, что автор комедии «Недоросль» Фонвизин положительно оценивает характеры Правдина, Стародума, Милона, Софьи и отрицательно – Скотинина, Простаковой, Митрофанушки; очевидно положительное отношение Л. Толстого к семье, основанной на любви, и его отрицательное отношение к войне как к «противному человеческой природе» делу и т.п.)

В то же время достаточно часто встречается сложная авторская оценка того или иного характера. Это происходит в силу того, что сами характеры неоднозначны, содержат в себе противоположные тенденции, которые невозможно оценить только со знаком плюс или минус. Таковы характеры (и, естественно, оценки характеров) Онегина и Ленского, Печорина, Раскольникова, Андрея Болконского и многих других литературных персонажей.

Основанием для системы авторских оценок служит *авторский идеал* – представление писателя о высшей норме человеческих отношений, о человеке, воплощающем мечты автора о том, какой должна быть личность. Надо сразу сказать, что авторский идеал лишь в редких случаях воплощается в произведении прямо и непосредственно. Гораздо чаще авторский идеал как часть идейного мира произведения читателю приходится «реконструировать», сопоставляя положительные и отрицательные оценки, поскольку далеко не каждый положительный герой и есть авторский идеал. Это обстоятельство следует непременно иметь в виду при анализе идейного мира произведения – «положительно оцениваемый» еще не значит автоматически «идеальный». Так, как бы ни была близка автору «Евгения Онегина» Татьяна Ларина, в ней все же не нашел воплощения авторский идеал в его полном и законченном виде (когда Пушкин писал: «...Татьяны милый идеал...»), – он имел в виду нечто совсем другое – мысленное представление о еще не созданном художественном образе). В Татьяне воплощены многие черты пушкинского идеала: безупречная, основанная на русских национальных традициях нравственность, умение вести себя ровно, не теряя собственной личности, в любой обстановке,

верность чувству, ум и проницательность. Но Татьяне не хватает усвоения западноевропейской культуры в ее лучших и современных образцах, она, воспитанная на сентиментальных романах, не смогла «в просвещении стать с веком наравне». Идеалом же автора, как он выявляется в романе, является человек, органически сочетающий национальную самобытность культуры с чертами высшей европейской образованности.

Весьма часто (особенно в произведениях критического реализма) авторский идеал конструируется от противного – он прямо противоположен изображенной в произведении действительности («Мертвые души» и «Ревизор» Н.В. Гоголя, сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина и т.п.). Но в любом случае, независимо от прямой или косвенной формы выражения, авторский идеал остается важной стороной идейного мира произведения.

Еще одной составляющей идейного мира произведения является художественная *идея* – главная обобщающая мысль или система мыслей (в последнем случае иногда говорят об идейном звучании или идейном замысле произведения). Иногда идея или одна из идей непосредственно формулируются самим автором в тексте произведения – например в «Войне и мире» Л. Толстого: «Нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Иногда автор как бы «передоверяет» право высказать идею одному из персонажей (М. Горький вкладывает в уста героини рассказа «Старуха Изергиль» фразу: «В жизни всегда есть место подвигу»).

Но чаще всего когда идея не формулируется в тексте произведения, а как бы пропитывает всю его структуру. В этом случае идея требует для своего выявления аналитической работы иногда очень кропотливой и сложной и не всегда оканчивающейся однозначным результатом. При рациональном вычленении идеи необходимо помнить, что она является результатом обобщения, абстрагирования, а потому неизбежно выпрямляет и несколько упрощает живой и богатый художественный смысл. Как говорил Л. Толстой, сформулированная критиком идея представляет собой «одну из правд, которую можно сказать» (Письмо Н.Н. Страхову от 23 и 2в апреля 1876 г.) (Полн.собр. соч. В 90 тт. Т.62, с.268). Иными словами, художественное произведение как целое всегда богаче рациональной идеи.

Наряду с идеей одной из составляющих художественного мира произведения является *пафос*. В ряде случаев (особенно это касается лирических произведений, хотя и не только их, а вообще всех, отличающихся высоким и ярко выраженным эмоциональным накалом) в рациональном выделении идеи просто нет необходимости, поскольку она практически растворяется в пафосе. Не случайно Б.Г.Белинский писал, что «поэтическая идея – это не силлогизм, не догмат, не правило, это – живая страсть, это пафос» (Полн. собр. соч. В 13-ти тт. Т.7 – М., 1955, с.312).

Пафос можно определить ведущий эмоциональный тон произведения, его эмоциональный настрой. Синонимом термина «пафос» является выражение «эмоционально-ценностная ориентация». Проанализировать пафос в художественном произведении – значит установить

его типологическую разновидность, тип эмоционально-ценностной ориентации, отношения к миру и человеку в мире.

Существует различные типологические разновидности пафоса.

Пафос *эпико-драматический* представляет собой глубокое и несомненное приятие мира в целом и себя в нем, что и составляет сущность эпического мировидения. Бытие осознается в его изначальной и безусловной конфликтности, но сама эта конфликтность воспринимается как необходимая и справедливая сторона мира, ибо конфликты возникают и разрешаются, они обеспечивают само существование и диалектическое развитие бытия. В качестве основанных в целом на эпико-драматическом пафосе произведений можно назвать «Идиату» и «Одиссею» Гомера, роман-эпопею Л.Н. Толстого «Война и мир», поэму А.Т. Твардовского «Василий Теркин» и т.п.

Объективной основой пафоса *героики* служит борьба отдельных личностей или коллективов за осуществление и защиту идеалов, которые обязательно осознаются как возвышенные. При этом действия людей непременно связаны с личным риском, личной опасностью, сопряжены с реальной возможностью утраты человеком каких-то существенных ценностей – вплоть до самой жизни. Еще одно условие проявления героического в действительности – свободная воля и инициатива человека: вынужденные действия, как указывал еще Гегель, не могут быть героическими. Идеино-эмоциональное осознание писателем объективно героического приводит к возникновению пафоса героики. В литературе нетрудно найти произведения, целиком или в основном построенные на героическом пафосе, причем конкретные ситуации, равно как и возвышенные идеалы героики, могут быть весьма различны («Слово о полку Игореве», «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя и др.)

С героикой, как пафосом, основанном на возвышенном, соприкасаются и другие виды пафоса, имеющие возвышенный характер, – прежде всего *трагизм* и *романтика*.

В *сентиментальности* – еще одном виде пафоса – как и в романтике, наблюдается преобладание субъективного над объективным.

Такие типологические разновидности пафоса как *юмор* и *сатира* базируются на общей основе комического. Иногда объект сатиры оказывается настолько опасным для существования идеала, а его деятельность – настолько драматичной ил даже трагичной по своим последствиям, что смеха его осмысление не вызывает. Такая ситуация складывается, например, в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». При этом нарушается связь сатиры с комическим, поэтому такой отрицающий пафос, не связанный с высмеиванием, считается особым, самостоятельным типом идейно-эмоционального отношения к жизни и обозначается термином «*инвектива*».

Наряду с этим можно назвать такую разновидность пафоса как *ирония*, которая отождествляется с одной из разновидностей юмора или сатиры, отличаясь от них формой выражения насмешки. Главная субъективная основа иронии – скептицизм, которого юмор и сатиры обыкновенно лишены.

Пафос всего произведения отражает авторскую идейно-эмоциональную ориентацию. Но для анализа часто важно определить и идейно-эмоциональное отношение автора к тому или иному конкретному герою, а зачастую – и собственную идейно-эмоциональную ориентацию этого героя. Например, общий пафос романа Л.Н.Толстого «Война и мир» можно определить как эпико-драматический. Но в то же время в системе этой общей идейно-эмоциональной ориентации автора его отношение к разным персонажам различно. Так, в отношении к Элен Курагиной или Наполеону преобладает пафос инвективы, Тихон Щербатый и капитан Тушин воплощают героический пафос и т.п. даже один и тот же герой в разные моменты повествования может выражать разные идейно эмоциональные ориентации. Так, при общем эпико-драматическом пафосе в поэме А.Т. Твардовского «Василий Теркин» на первый план выступают то юмор, то сатира, то героика. Вся эта своеобразная гамма идейно-эмоциональных ориентаций составляет своеобразие идейного мира произведения.

5. Восприятие литературных текстов младшими школьниками. Уровни восприятия произведений

Уровни восприятия художественного произведения детьми младшего дошкольного возраста

Уровень восприятия ребенком литературного произведения устанавливается на основе анализа результатов читательской деятельности (ответов на вопросы к тексту, постановка вопросов и т.п.) с точки зрения способности маленького читателя к образной конкретизации и образному обобщению. Поскольку художественный текст допускает возможность различных трактовок, в методике принято говорить не о правильном, а о полноценном восприятии.

Под полноценным восприятием понимается способность читателя:

- сопереживать героям и автору произведения;
- видеть динамику эмоций персонажей;
- воспроизводить в воображении картины жизни, созданные писателем;
- размышлять над мотивами, обстоятельствами, последствиями поступков персонажей;
- оценивать героев произведения;
- определять авторскую позицию;
- осваивать идею произведения, находить в своей душе отклик на поставленные автором проблемы.

Полноценное восприятие произведения свидетельствует о высоком уровне литературного развития.

Для детей младшего школьного возраста характерны 4 уровня восприятия:

1. Фрагментарный уровень.

У детей, находящихся на фрагментарном уровне, отсутствует целостное представление о произведении, их внимание сосредоточено на

отдельных событиях, они не могут устанавливать связи между эпизодами (смысловыми частями произведения). Непосредственная эмоциональная реакция при чтении или слушании текста может быть яркой и достаточной точной, но дети затрудняются в словесном выражении своих чувств, не отмечают динамику эмоций, не связывают свои переживания с событиями, описанными в произведении. Воображение развито слабо, воссоздание образа на основе прочитанного подменяется обращением к жизненным впечатлениям. Дети не всегда могут определить мотивы поведения персонажей, не соотносят мотивы, обстоятельства и последствия поступков героя, поэтому их мнение о персонаже часто бывает неверным с бытовой точки зрения. Отвечая на вопросы учителя, школьники не обращаются к тексту произведения, неохотно выполняют задания, часто отказываются говорить.

Художественное произведение воспринимается ими как описание случая, имевшего место в действительности, они не различают изображение и изображаемое, не пытаются определить авторскую позицию, не обобщают прочитанное.

Рассмотрим в качестве примера ответы ребенка на вопросы учителя к стихотворению В. Берестова «Прощание с другом».

В. Берестов «Прощание с другом»

Он сбежал у меня на глазах.

Я его провожаю в слезах.

Мы с ежом замечательно жили,

Уважали друг дружку, дружили.

Позволял он потрогать брюшко.

Он с ладошки лизал молоко.

У него была милая рожица.

Не любил он колотья и ежиться.

Но открытой оставили дверь,

И сердитый бежит от теперь.

Как чужой, и шипит он и колется.

Проводил я его до околицы.

И в колючей траве он исчез,

И в дремучий отправился лес.

1) Понравилось тебе стихотворение?

– Да.

2) С какой интонацией ты будешь читать это стихотворение и почему?

– С нормальной интонацией. С жалкой. Нет, меняться интонация не будет.

3) Почему меняется ритм стихотворения: в начале строки длинные, а в конце – короткие?

– Не знаю. Потому, что это стихотворение. Нет, это рассказ.

4) От чьего имени написано стихотворение? Почему ты так считаешь?

– От имени ежа, потому что рассказывается про ежа, как он с мальчиком дружил. А дяди, тети, дедушки – они ежами не интересуются.

5) Как ты думаешь, рассказчик и автор одинаково относятся к описываемым событиям?

– Не могу ответить.

Как видно из ответов, ребенок сосредоточил внимание на одном событии – на дружбе мальчика и ежа – и судит о нем с бытовой точки зрения. Неверно определяет рассказчика (стихотворение написано от имени мальчика), не различает позицию автора и позицию рассказчика. Наибольшую трудность для этого школьника представляют вопросы, связанные с постижением смысла отдельных элементов художественной формы.

II. Конституирующий уровень.

Читатели, относящиеся к данной группе, отличаются непоследовательной эмоциональной реакцией, способны видеть смену настроения, однако выразить свои ощущения им еще трудно: они не владеют соответствующей лексикой, не называют оттенки чувств, ограничиваясь обычно словами «весело» или «грустно». Воображение у них развито слабо, воссоздание образа подменяется подробным перечислением отдельных деталей. Внимание детей сосредоточено на событиях, они легко воспринимают их последовательность, но не всегда понимают, как эти события связаны друг с другом. Учащиеся легко воспроизводят ситуацию, описанную в произведении, но не чувствуют потребность в перечитывании текста, в размышлении над ним, хотя при специальных вопросах педагога могут верно определить мотивы поведения персонажей, ориентируясь при этом не столько на текст (изображение героя автором), сколько на житейские представления о причинах того или иного поступка. Авторская позиция, художественная идея остаются неосвоенными, обобщение прочитанного подменяется пересказом содержания.

Так, отвечая на вопросы к стихотворению В. Берестова, ребенок сказал:

1) Понравилось тебе стихотворение?

– Стихотворение понравилось, потому что сначала они с ежиком жили хорошо, а потом ежик сбежал.

2) С какой интонацией ты будешь читать это стихотворение и почему?

– Сначала буду читать весело, потом – грустно.

3) Почему меняется ритм стихотворения: в начале строки длинные, а в конце – короткие?

– Строчки сначала длинные, потому что, когда грустно, надо читать медленно. Нет, наоборот же. Вообще, не знаю.

4) От чьего имени написано стихотворение? Почему ты так считаешь?

– Это стихотворение написал Валентин Берестов.

5) Как ты думаешь, рассказчик и автор одинаково относятся к описываемым событиям?

– Да, одинаково. Тут описывается, что они с ежиком дружили, он его молоком поил, и все хорошо было, а еж все-таки взял и убежал в лес.

Как видно из ответов, ребенок не различает рассказчика и автора, не видит идеи стихотворения. Попытка определить роль ритма делается, но ученик опирается не на текст, а на представление о том, что грустному настроению соответствует медленное чтение, в данном же стихотворении это правило нарушается, что ставит юного читателя в тупик. Но, в отличие от ребенка с фрагментарным уровнем восприятия, ребенок к констатирующим уровнем пытается размышлять, обосновывать свои ответы, видит смену настроения.

III. Уровень «героя».

Читатели, находящиеся на уровне «героя», отличаются точной эмоциональной реакцией, способностью видеть и передавать в слове динамику эмоций, соотнося изменение своих чувств с конкретными событиями, описанными в произведении. Дети обладают развитым воображением, они способны воссоздать образ не основе художественных деталей, причем читательской образ эмоционально окрашен. В произведении их интересуют прежде всего герои, отсюда и название данного уровня. Дети верно определяют мотивы, последствия поступков персонажей, дают оценку героям, обосновывают свои точку зрения ссылкой на поступки лиц, изображенных в тексте. При специальных побуждающих вопросах учителя они могут определять авторскую позицию, хотя при самостоятельном чтении, как правило, не обращает внимание на автора текста. Обобщение не выходит за рамки конкретного образа.

Рассмотрим ответы ребенка этой группы на вопросы к стихотворению В. Берестова:

1) Понравилось тебе стихотворение?

– Стихотворение мне понравилось, хотя оно немного грустное.

2) С какой интонацией ты будешь читать это стихотворение и почему?

– Интонация должна меняться. Когда рассказываешь о том, как дружили мальчик с ежом, то надо читать радостно: ему очень нравилось ухаживать за ежом. А когда ежик все-таки убежал, то грустно: жалко было с ним расставаться.

3) Почему меняется ритм стихотворения: в начале строки длинные, а в конце – короткие?

– Строчки сначала длинные, потому что мальчик рассказывает, долго рассказывает о ежике. А потом короткие, так как ежик убежал быстро.

4) От чьего имени написано стихотворение? Почему ты так считаешь?

– В стихотворении есть рассказчик. Мальчик рассказывает о еже и о себе тоже.

5) Как ты думаешь, рассказчик и автор одинаково относятся к описываемым событиям?

– Нет. Рассказчику грустно, он жалеет о том, что ежик убежал, а автору не очень грустно.

Ответы ребенка более глубокие и подробные, чем в предыдущих примерах, он способен рассуждать о прочитанном. Он хорошо помнит текст, а при затруднении перечитывает стихотворение. Ученик пытается определить роль ритма, связывая его изменения с изображением определенных событий, хотя ответу не хватает четкости. Он разделяет позицию рассказчика и автора, но преимущественно на эмоциональном уровне. Обобщая прочитанное, ребенок рассуждает лишь о герое стихотворения, обобщение не выходит за рамки конкретной ситуации.

IV. Уровень «идеи».

Читатели, относящиеся к данной группе, способны эмоционально реагировать не только на событийную сторону произведения, но и на художественную форму. Они обладают развитым воображением и воссоздают образ на основе художественных деталей. Они любят перечитывать тексты и размышлять над прочитанным. Дети способны определить назначение того или иного элемента в тексте, увидеть авторскую позицию. Их обобщение выходит за рамки конкретного образа. Хотя формулировки ответов могут быть по-детски наивными, важно само стремление учеников соотносить размышления, вызванные текстом, с реальной жизнью, видеть проблемы, поставленные в произведении. Обратимся к примеру.

Отвечая на вопросы, поставленные к стихотворению В. Берестова, ребенок говорит:

1) Понравилось тебе стихотворение?

– Стихотворение мне понравилось. Оно немножко грустное, ведь мальчик расстался с другом, но ежик получил свободу, он вернулся в родной лес, и за него можно порадоваться.

2) С какой интонацией ты будешь читать это стихотворение и почему?

– Интонация обязательно будет меняться. Сначала грустно – и с обидой, потому что сообщается, что ежик исчез. Потом – с нежностью, медленно: мальчик вспоминает, как ежик пил молоко, ему приятно об этом вспоминать. А потом, там, где еж убежал, – быстрее, и так... с жалостью.

3) От чьего имени написано стихотворение? Почему ты так считаешь?

– Ритм стихотворения меняется, чтобы показать, как ежик убегает. Автор делает такую строчку, что прямо слышишь, что это ежик бежит.

4) От чьего имени написано стихотворение? Почему ты так считаешь?

– Стихотворение написано от имени маленького мальчика, который подружился с ежом.

5) Как ты думаешь, рассказчик и автор одинаково относятся к описываемым событиям?

– Мальчику-рассказчику жалко расстаться с другом, а автор радуется, что еж получил свободу. Свобода все-таки важнее.

Уже первый ответ показывает, что ребенок адекватно воспринял динамику эмоций, понял идею стихотворения, сумел разделить позицию персонажа-рассказчика и позицию автору. Ребенок способен оценивать (на доступном для него уровне) форму произведения. Он высказывает свое

предположение относительно того, почему меняется ритм стихотворения. Последний ответ свидетельствует о том, что размышления над вопросами учителя позволяют ученику сделать обобщение с выходом за рамки конкретной ситуации.

Итак, детям младшего возраста свойственны 4 уровня восприятия художественного произведения: фрагментарный, констатирующий, уровень «героя» и уровень «идеи». По уровню восприятия можно судить о литературном развитии младших школьников. Попутно можно отметить, что фрагментарный уровень восприятия достаточен для трех-пятилетних детей, но для учащихся начальной школы нахождение на фрагментарном уровне – свидетельство отставания в литературном развитии. По словам методистов, к тому моменту, когда дети сталкиваются с чтением, как учебным предметом, большинство из них находится на констатирующем уровне и лишь один-два ученика в классе способны воспринять прочитанное на уровне «героя», что свидетельствует о высоком уровне их литературного развития. К концу обучения в начальной школе восприятие на уровне «героя» должно быть доступно всем ученикам, а констатирующий уровень в это время – показатель отставания в литературном развитии. О высоком уровне литературного развития выпускника начальной школы можно говорить в том случае, если он воспринимает произведение на уровне «идеи».