

## **Лекция 5 Художественный мир произведения. Сюжет и внесюжетные элементы. Целостный анализ художественного текста и система читательских умений младших школьников**

- 1. Сюжет как динамический аспект произведения, реализация авторской концепции действительности**
- 2. Сюжет и конфликт. Типы конфликтов**
- 3. Сюжеты хроникальные и концентрические**
- 4. Основные элементы сюжета**
- 5. Сюжет и внесюжетные элементы. Разновидности внесюжетных элементов (описания, авторские отступления, вводные эпизоды)**
- 6. Художественные детали как фрагменты изображенного в произведении мира. Типология деталей. Детали психологические и внешние (портретные, пейзажные и вещные)**
- 7. Система читательских умений младших школьников**

### **1. Сюжет как динамический аспект произведения, реализация авторской концепции действительности. Основные функции сюжетов**

В литературоведении существует термин «художественный мир произведения». Мир литературного произведения – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность, это художественно освоенная и преображенная реальность. Как уже было отмечено на предшествующей лекции, это взятые в совокупности все единичные явления и факты, которые обозначены с помощью слов.

Мир художественного произведения многопланов. Наиболее крупные единицы словесно-художественного мира – персонажи, составляющие систему и события, из которых слагаются сюжеты. Мир включает в себя также то, что принято называть компонентами изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, запечатлеваемые в рамках интерьеров, картины природы – пейзажи).

Малым и неделимым звеном художественной предметности являются единичные подробности (**детали**), нередко четко выделяемые писателями и обретающие относительную самостоятельную значимость. В этом плане показательны высказывания Л. Н. Толстого, который отмечал, что воздействие на читателя «только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства».

В литературных произведениях неизменно присутствуют и, как правило попадают в центр внимания читателей образы людей, в отдельных случаях – их подобию (очеловеченных животных или вещей).

Жизнь людей в художественных текстах обычно представлена в динамике, как ряд сменяющих друг друга событий. В связи с этим в литературоведении используется термин «сюжет».

**Сюжет** (от франц. *sujet* – предмет, тема) – цепь событий, изображенная в литературном произведении, то есть жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющихся друг друга положениях и обстоятельствах. Воссоздаваемые писателями события составляют наряду с персонажами основу *предметного мира* произведения и тем самым неотъемлемое «звено» его формы.

Сюжет является организующим началом большинства произведений драматических и эпических (повествовательных). Он может быть значимым и в лирическом роде литературы (хотя, как правило, здесь он скупо детализирован и предельно компактен): «Пророк», «Анчар» А.С. Пушкина и т.п. Правда, следует отметить, что в значительное количество лирических произведений все же является бессюжетными.

Сюжет, как правило, выдвигается в тексте произведения на первый план, определяет собою его построение (композицию) и всецело сосредоточивает на себе внимание читателя. Не случайно в обиходной речи сюжет нередко отождествляется с содержанием произведения. В ответ на чью-то просьбу напомнить содержание произведения нередко пересказывают произошедшие с героем события. Но такой пересказ отнюдь не является раскрытием содержания, он лишь кратко обозначает сюжет, который относится к области художественной формы (или считается содержательно-формальным элементом).

Подобно другим сторонам формы, сюжет выражает идейно-тематическую концепцию произведения: в ходе событий воплощается художественная мысль писателя. Сюжет обладает уникальным диапазоном содержательных *функций*. Во-первых, он (наряду с системой персонажей) выявляет и характеризует связи человека с его окружением, тем самым – его место в реальности и судьбу, а потому запечатлевает *картину мира*: видение писателем бытия как исполненного смысла, дающего пищу надеждам, душевной просветленности и радости, либо, напротив, как безысходного, располагающего к душевному мраку и отчаянию.

Во-вторых, сюжеты обнаруживают и впрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то *конфликта* в жизни героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет. Персонажи в процессе протекания событий, как правило, испытывают неудовлетворенность чем-то, желание что-то получить, чего-то добиться, терпят поражения или одерживают победы и т. п.

В-третьих, событийные ряды создают для персонажей поле действия, позволяют им разнопланово и полно раскрыться перед читателями в поступках, а также в эмоциональных и умственных откликах на происходящее. Посредством сюжетов писатели нередко воспроизводят процессы становления персонажей. Не случайно М. Горький, говоря о сюжете как системе взаимоотношений героев, об их симпатиях и антипатиях, охарактеризовал его как «историю роста и организации того или иного характера» (Беседа с молодыми. Собр. соч. Т.27 – М., 1953, с.215).

Сюжеты складываются главным образом из действий персонажей. *Действие* – это проявление эмоций, мыслей и намерений человека в его поступках, движениях, произносимых словах, жестах, мимике.

Литературе известны разные типы действия. В одних случаях сюжет строится на изображении решительных поступков персонажей, на поворотных, «узловых» моментах в их жизни. Действие при этом оказывается исполнено *внешней* динамики: в его процессе и результате как-то меняются взаимоотношения между героями, их личная судьба или общественное положение. В других случаях события выступают прежде всего в качестве причин размышлений и переживаний героев. Действующие лица при этом проявляют свои мысли и чувства в поведении, словах, жестах, мимике, но не делают ничего такого, что вносило бы в их жизнь заметные внешние перемены. И динамика действия оказывается по преимуществу *внутренней*: в ходе событий претерпевает изменения не столько положение героев, сколько их психологическое состояние.

Сюжеты с преобладанием внешнего действия основаны главным образом на *перипетиях* хода событий. Этим термином обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей – всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче либо в обратном направлении.

У перипетий (наряду с содержательной функцией, о которой шла речь) есть и иное назначение: придать произведению занимательность. Поворотные события в жизни героев, порой чисто случайные (наряду с сопутствующими им умолчаниями о происшедшем ранее и эффектными «узнаваниями»), вызывают у читателя повышенный интерес к дальнейшему развитию действия, а тем самым и к процессу чтения: ему хочется узнать, что случится с героем дальше и чем это кончится.

Установка на занимательные событийные хитросплетения присуща как литературе чисто развлекательного характера (детективы, большая часть «низовой», массовой литературы), так и литературе серьезной, классической («Барышня-крестьянка», «Метель» А.С. Пушкина, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и т.п.).

## 2. Сюжет и конфликт. Типы конфликтов

Важнейшая функция сюжета – обнаружение жизненных противоречий, то есть **конфликтов**. Конфликты составляют важную сторону эпических и драматических произведений. Свойства сюжетных конфликтов определяются проблематикой творчества писателей.

В произведениях с «пафосом социальности» (В. Г. Белинский) конфликты осознаются и изображаются как порождение конкретно-исторических ситуаций. Здесь нередко акцентируются противоречия и столкновения между разными общественными группами, слоями, классами или же нациями, государствами. Таковы «Слово о полку Игореве», «Борис Годунов» А. С. Пушкина и др.

Социальные противоречия в этих произведениях воплощены непосредственно и открыто, они присутствуют здесь как конфликты *общие*.

Однако общественные противоречия могут быть запечатлены в сюжетах опосредованно и косвенно, преломлены в личных взаимоотношениях персонажей, в конфликтах *частных* («Станционный смотритель» А. С. Пушкина, «Отцы и дети» И. С. Тургенева).

На формальном уровне следует различать несколько типов конфликтов. Самый простой – это *конфликт между отдельными персонажами или группами персонажей* («Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Станционный смотритель» А.С. Пушкина и др.). Более сложный вид конфликта – это *противостояние героя и уклада жизни, личности и среды* (социальной, бытовой, культурной и т.п.) Герою здесь не противостоит никто конкретно, у него нет противника, с которым надо было бы бороться и победить, разрешив тем самым конфликт (Ярким примером произведения, где изображен именно такой тип конфликта, является «Вишневый сад» А.П.Чехова). (А. Б. Есин. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М., 1999, с.144).

Соотношения между конфликтами в жизни персонажей и ходом событий могут быть различными. Часто конфликт полностью воплощается и исчерпывает себя в ходе изображаемых событий. Он возникает, обостряется и разрешается как бы на глазах читателей благодаря активным действиям персонажей. Это – конфликт *«локальный»*, замкнутый, происходящий на фоне бесконфликтной ситуации.

Локальные и преходящие конфликты являются внутрисюжетными. Наряду с ними существуют и конфликты другого типа. В ряде эпических и драматических произведений события развертываются на *устойчивом, постоянном конфликтном фоне*. Противоречия, к которым привлекает внимание писатель, существует и до начала изображаемых событий, и в процессе их течения, и после их завершения.

Устойчиво конфликтные положения присущи едва ли не большей части сюжетов реалистической литературы XIX – XX веков. В этом случае писатель рисует «устойчиво конфликтное бытие, причем немислимы никакие реальные практические действия, могущие разрешить этот конфликт. Условно этот тип конфликта можно назвать неразрешимым в данный отрезок времени» (Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М., 1999, с.145).

Кроме названных типов конфликтов, выделяются еще конфликты *внешние* и *внутренние* (психологические). В первом случае писателя изображается столкновение героя с внешними обстоятельствами (другими людьми, животными, силами природы и т. п.), во втором – те процессы, которые происходят в душе персонажа, который вынужден вести «борьбу» с самим собой. Внешние и внутренние конфликты часто сочетаются, образуя неразрывное единство. В частности, в романе И. С. Тургенева («Отцы и дети») рисуется конфликт между отдельными персонажами – Павлом Петровичем Кирсановым и Евгением Базаровым. Но всем ходом повествования и даже названием произведения автор дает читателям понять, что речь идет об общественном конфликте, – столкновении представителей двух поколений.

### 3. Сюжеты хроникальные и концентрические

Сюжеты с преобладанием чисто временных связей между событиями называются *хроникальными*. Сюжеты с преобладанием причинно-следственных связей между событиями называют сюжетами единого действия, или *концентрическими*.

Каждый из этих двух типов организации сюжета обладает особыми художественными возможностями. Хроникальное сюжетосложение позволяет писателю осваивать жизнь в пространстве и времени с максимальной свободой, обрисовывать значительные временные периоды (не только годы, но и целые десятилетия). Поэтому оно широко используется в эпических произведениях большой формы (романах, романах-эпопеях).

*Хроникальные сюжеты* выполняют разные художественные функции. Во-первых, они могут представлять собой сочетание решительных, инициативных действий героя, поворотных событий в его жизни, всевозможных приключений. Такие сюжеты называются *авантюжными*. Яркий пример произведения с таким сюжетом – поэма «Одиссея», созданная древнегреческим певцом Гомером в 8 веке до н. э. В тексте рассказывается о том, какие препятствия приходится преодолевать царю Итаки по пути от Трои на родину, как герой преодолевает различные трудности. Во-вторых, хроникальные сюжеты могут служить изображению социально-бытового уклада жизни и внутреннего мира персонажей. Такие сюжеты как бы обозревают внешне не связанные между собою события и факты, имеющие вместе с тем для главного героя (или героев) глубокий внутренний смысл («Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова). Иными словами, в хроникальных сюжетах – *множество конфликтов*: герой является их непосредственным участником или просто наблюдает за тем, как разворачиваются различные конфликтные ситуации.

Произведение с *концентрическим сюжетом* строится на одной сюжетной линии. Единство действия дает возможность тщательно исследовать какую-то *одну конфликтную ситуацию* (конфликт показан в его устремленности к разрешению и исчезновению: от завязки действия к развязке). Так, например, в рассказе А. П. Чехова «Толстый и тонкий» показана всего одна ситуация – случайная встреча на вокзале двух людей; когда-то они учились в одном классе, а теперь имеют различный социальный статус. Концентрический сюжет имеет и рассказ А. П. Чехова «Хамелеон», в котором все действие укладывается в очень небольшой отрезок времени и связано с одним событием: полицейский надзиратель Очумелов и собравшаяся на площади «сонного» городка толпа обывателей пытаются выяснить, кому принадлежит собака, укусившая «золотых дел мастера» Хрюкина. Когда выясняется, что собака принадлежит брату генерала, конфликт разрешается.

Концентрическое сюжетосложение преобладает в драматических произведениях, для которых характерно единство действия. Эпические произведения малой формы (особенно новеллы) тоже тяготеют к сюжетам с

единым узлом событий. Концентрическое начало может присутствовать также в эпопеях, романах, больших повестях.

В то же время нельзя не отметить, что в эпических произведениях большой формы (а также в пьесах последних столетий) *хроникальные и концентрические начала сюжетосложения нередко сосуществуют*: писатели отступают от главной линии действия и изображают события, связанные с ней лишь косвенно. Особенно сложны соотношения между концентрическими и хроникальными началами в сюжетах *многолинейных*, где прослеживается несколько одновременно возникающих «узлов» событий («Война и мир» Л. Н. Толстого). В таких сюжетах нередко разворачивается параллельно друг другу несколько самостоятельных, лишь время от времени соприкасающихся друг с другом сюжетных линий (истории семей Ростовых, Болконских, Курагиных, Пьера Безухова и др.)

Иногда различные типы сюжетов сочетаются в небольших по объему произведениях. В частности, рассказ М. Горького «Старуха Изергиль» состоит из трех относительно самостоятельных фрагментов. В легенде о Ларре и легенде о Данко – сюжеты концентрические: в каждой из частей внимание автора сосредоточено на одном конфликте. В то же время история жизни Изергиль (от молодости до глубокой старости) – яркий пример хроникального сюжета, которых охватывает длительный временной период.

#### **4. Основные элементы сюжета**

В сюжетах (особенно концентрических) отчетливо вырисовываются стадии действия и лежащего в его основе конфликта. Они обозначаются такими терминами как *экспозиция, завязка, развитие действия* (включающее перипетии) *кульминация, развязка*.

Выделение элементов сюжета – не просто вопрос теории. От того, насколько верно будет определен тот или иной элемент, зависит понимание сущности конфликта, а значит – и всего произведения в целом. Так, например, только поняв суть конфликта комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», можно правильно ответить на вопрос о том, что хотел сказать писатель: показать столкновение персонажей, составивших традиционный «любовных треугольник» или борьбу «века нынешнего» с «веком минувшим».

*Экспозиция* (от лат. *expositio* – изложение, объяснение) – изображение жизни персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке. В экспозиции происходит показ условий и обстоятельств, в которых в дальнейшем возникнет конфликт и развернутся те действия, которые составляют предмет повествования в данном произведении.

Экспозиция мотивирует действие, которое развернется впоследствии. Нередко в ней даются первые представления о характерах, которые уже сформировались в определенных социальных и бытовых условиях. Иными словами, в экспозиции дается обрисовка жизни персонажей до того времени, с которого начинается непосредственный показ развития взаимоотношений.

Экспозиция лишь «вводит» читателей в сюжет, но отнюдь не предопределяет его характер и направленность развития (пока еще неизвестно, какой конфликт в дальнейшем будет развернут).

**Завязка** может обнаруживать и обострять уже имевшиеся ранее противоречия в жизни героев или же сама создавать («завязывать») какие-либо конфликты. В последнем случае ее можно назвать *завязкой конфликта* и отметить, что она представляет собой первое столкновение персонажей, которое поставит их судьбу в зависимость от решения какого-либо жизненного вопроса.

В больших эпических произведениях момент завязки не всегда можно выделить так однозначно, как в большинстве драматических. Нередко завязка здесь как бы «растянута» и включает в себя не одно, а несколько событий (Татьяна полюбила Онегина и написала ему письмо («Евгений Онегин» А. С. Пушкина)).

Завязавшееся действие обычно не стоит на месте, конфликт становится все более определенным, обостряется. В процессе **развития действия** перед читателями в наибольшей полноте раскрываются характеры персонажей во всей их многогранности и неповторимости.

В отличие от завязки, которая может быть «одномоментной», развитие действия предполагает изображение ряда событий, охватывающих более значительный, иногда – достаточно длительный промежуток времени.

Наивысшую точку развития конфликта, момент максимальной напряженности, предельного обострения противоречий в жизни героев называют **кульминацией** (лат. *culmen* – вершина).

Кульминация, как правило, непосредственно предшествует **развязке** действия – моменту, завершающему течение событий, кладущему ему конец (немая сцена в «Ревизоре» Н. В. Гоголя).

Развязка далеко не всегда всецело исчерпывает, снимает, и разрешает изображенный конфликт. Завершение действия (развязка) может и не устранять конфликтных положений. В финалах многих произведений противоречия в жизни персонажей остаются предельно острыми. Такова, например, развязка комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова, которая свидетельствует о сохранении непримиримых противоречий между представителями двух противоборствующих общественных лагерей.

Завязка, кульминация и развязка даже в произведениях с концентрическими сюжетами иногда недостаточно отчетливо выражены, а то и вовсе отсутствуют. Нередко случается (особенно в драмах), что завязка остается в отдаленном прошлом и действие изображается не с самого начала, а с момента, близкого к кульминации.

Сколько-нибудь отчетливо выраженная кульминация действия также не является необходимой. В большинстве хроникальных произведений кульминация отсутствует. Порой ее нет и в концентрически построенных сюжетах.

Развязка играет ответственную роль в произведениях с сюжетными конфликтами, замкнутыми в пространстве и времени. В подобных случаях

именно к ней устремлено внимание читателя. Он ждет, чем завершится воспроизводимая цепь событий. Вместе с тем действие может и не иметь развязки, конфликт остается неразрешенным (в таком случае принято говорить об *«открытом финале»*). Это характерно главным образом для произведений, в основе которых – устойчивые конфликтные положения.

В эпоху расцвета реализма развязки стали играть более скромную роль, чем раньше. «Мы думаем, – писал Белинский, – что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки» (Сочинения Александра Пушкина. Полн. собр. соч. в 10-ти тт. Т.8 – М., 1956, с.469). Отсутствие развязки в целом ряде произведений мотивируется тем, что ее наличие несовместимо с раскрытием глубоких жизненных противоречий.

Завершая общую характеристику сюжетов, следует отметить, что их отдельные элементы могут повторяться (неоднократно проявляться в тексте) как в пределах одного произведения, так и в рамках традиции. В связи с этим литературоведы говорят о «сюжетных мотивах» (слово «мотив», взятое из музыковедения, в данном случае указывает на повтор какой-либо «мелодии»).

Например, события спора (идеологических дискуссий и поединка (дуэли)) в романе «Отцы и дети», несомненно, варианты-мотивы одного и того же конфликта, общее значение которого – *вражда* – является мотивом. Еще ряд примеров: ситуация-мотив – *«треугольник»*, который часто встречается в любовных романах, *преступление* и *наказание* как мотив криминальных романов и повестей. Таким образом, **мотив** – это любая единица сюжета, взятая в аспекте ее повторяемости, типичности, то есть имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из жанровой традиции), либо характерное именно для творчества данного писателя и даже определенного произведения.

## **5. Сюжет и внесюжетные элементы. Разновидности внесюжетных элементов (описания, авторские отступления, вводящие эпизоды)**

Помимо сюжета в произведениях существуют еще и так называемые **внесюжетные элементы**, которые зачастую бывают не менее, а то и более важны, чем сам сюжет.

Различают **три основные разновидности внесюжетных элементов: описания, авторские отступления и вставные эпизоды** (иначе их называют еще вставными новеллами или вставными сюжетами).

*Описания* – это изображение внешнего мира (пейзажа, портрета, мира вещей) или устойчивого жизненного уклада, то есть тех событий и действий, которые совершаются регулярно, изо дня в день и, следовательно, также не имеют отношения к движению сюжета. Описания – наиболее распространенный вид внесюжетных элементов, они присутствуют практически в каждом эпическом произведении.

*Авторские отступления* – более или менее развернутые авторские высказывания философского, лирического, автобиографического и т.п. характера. Авторские отступления – необязательный элемент в композиции произведения, но, когда они там все же появляются («Евгений Онегин»

А. С. Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя и др.), они играют, как правило, важнейшую роль, служат непосредственному выражению писательской позиции.

*Вставные эпизоды* – это относительно законченные фрагменты действия, в которых появляются другие персонажи, действие переносится в другое время и место и т.п. Иногда вставные эпизоды начинают играть в произведении даже большую роль, чем основной сюжет (например, «Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя).

В некоторых случаях к внесюжетным элементам можно отнести также психологическое изображение, если душевное состояние или размышления героя не являются следствием или причиной сюжетных событий, выключаются из сюжетной цепи (например, большинство внутренних монологов Печорина в «Герое нашего времени»). Однако, как правило, внутренние монологи и другие формы психологического изображения так или иначе включаются в сюжет, поскольку определяют дальнейшие поступки героя и, следовательно, дальнейшее течение сюжета.

## **6. Художественные детали как фрагменты изображенного в произведении мира. Типология деталей. Детали психологические и внешние (портретные, пейзажные и вещные)**

Как уже было отмечено, художественный мир произведений является многоплановым. Под изображенным миром подразумевается та условно подобная реальному миру картина действительности, которую рисует писатель: люди, их поступки и переживания, вещи, природные явления и т. п.

В произведении создается как бы модель реальности, которая складывается из отдельных *художественных деталей*.

**Деталь художественная** – (от франц. detail – подробность, мелочь, частность) – значимый элемент художественного образа, выразительная подробность, несущая в произведении значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку.

Иными словами, под художественной деталью литературоведами понимается мельчайшая изобразительная или выразительная подробность: элемент портрета или пейзажа, отдельная вещь, поступок, психологическое движение персонажа и т. п. Будучи элементом художественного целого, деталь является мельчайшим образом, микрообразом. В то же время она практически всегда составляет часть более крупного образа; его образуют детали, складываясь в «блоки».

Так, темные брови и усы при светлых волосах, глаза, которые не смеялись – все эти микрообразы складываются в «блок» более крупного образа – портрета Печорина, который в свою очередь является важной составной частью еще более крупного образа – целостного образа человека (по представлениям М. Ю. Лермонтова, «героя» современной ему эпохи).

Деталь позволяет писателю с помощью небольшого текстового объема передать значительное количество информации. Художественные детали могут воспроизводить черты быта, обстановки, пейзажа, портрета, действия

или состояния персонажа (психологическая детализация), речи героя (речевая детализация) и т.п. Благодаря детали читатель может получить яркое представление об образе-персонаже (его внешности или внутреннем мире), а также об окружающем героя мире (интерьере, пейзаже и др.).

В литературоведении существуют различные классификации деталей. По композиционной роли детали принято разделять на два основных вида: *детали описательные* (изображающие картину, обстановку, характер в конкретный момент) и *детали повествовательные* (указывающие на движение, изменение картины, обстановки, характера).

Согласно другой классификации (наиболее часто встречающейся), выделяются *детали внешние* и *психологические*. *Внешние детали* (как это следует из их названия) обрисовывают предметное бытие людей, их наружность и среду обитания. Внешние детали подразделяются на *портретные*, *пейзажные* и *вещные*. *Психологические детали* используются писателями для обрисовки внутреннего мира людей: мыслей, чувств, переживаний, желаний и т. п.

Внешние и психологические детали не разделены непроходимой границей. Внешняя деталь может становиться психологической, если выражает те или иные душевные движения персонажа (в этом случае принято говорить о психологическом портрете) или включается в ход размышлений и переживаний героя. Например, реальный топор и образ этого топора в сознании Родиона Раскольников («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского).

Нередко авторы обрисовывают внутренний мир персонажей именно с помощью окружающих их предметов внешнего мира (как, например, А. П. Чехов при создании образа главного героя рассказа «Человек в футляре»).

Наряду с этим различают *детали-подробности* и *детали-символы*. Количество отдельных деталей, которое используется писателем при создании одного развернутого описания, может быть различным. В частности, можно отметить, как много *деталей-подробностей* использует Н. В. Гоголь при описании интерьера дома помещика Плюшкина: «На бюро... лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не больше лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какой-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом...». Очевидно, что такое множество подробностей необходимо Гоголю, чтобы усилить впечатление бессмысленной скупости, мелочности и убогости жизни помещика, который по праву может быть назван одной из «мертвых душ».

Деталь-подробность создает также особую убедительность в описаниях предметного мира. С помощью такой детали передаются и сложные психологические состояния. Автору достаточно сказать, что герой покраснел, побледнел или опустил глаза, и читатель уже может сделать вывод о том, что происходит во внутреннем мире персонажа.

*Символическая деталь* имеет свои преимущества, с ее помощью можно выражать общее впечатление о предмете или явлении, создавать своеобразный «психологический тон». Деталь-символ часто с большой ясностью передает и авторское отношение к изображаемому; таков, например, халат главного героя, обрисованный в романе И. А. Гончарова «Обломов».

## **7. Система читательских умений младших школьников**

В данном случае речь о *системе умений*, которые должны быть сформированы у *каждого квалифицированного читателя*. Указание на то, что речь идет про младших школьников необходимо лишь для того, чтобы отметить важный момент: детский возраст – самый благодатный период для того, чтобы научить человека «общаться» с книгой, точнее – с ее автором. Если не организовать этот процесс своевременно, время может быть упущено.

Современный подход к воспитанию квалифицированного читателя посредством формирования читательских умений сложился на основе дидактической и методической традиции. К. Д. Ушинский, основоположник методики классного чтения, видел одну из задач обучения в том, чтобы приучить детей к самостоятельной «беседе» с книгой, выдвигал два требования к чтению художественных текстов: «первое, чтобы дети поняли образцовое произведение, и второе, чтобы они его почувствовали» («О первоначальном преподавании русского языка»).

Современные литературоведы рассматривают художественное произведение как сложное системное единство, познать которое можно только с помощью целостного анализа. Основное свойство любой системы – наличие связей между элементами. В связи с этим умение анализировать художественное произведение следует рассматривать как сложное умение, представляющее собой систему частных умений, ориентированных на постижение отдельных компонентов произведения как частей художественного целого.

При определении читательских умений подчеркивается их творческий характер, необходимость опоры на литературоведческие знания при выборе и применении приемов анализа текста в соответствии с целесообразностью их использования в каждом конкретном случае.

Содержание системы читательских умений определяется закономерностями процесса восприятия художественного произведения и потребностями читателя в тех или иных умениях для осуществления полноценного общения с литературным текстом.

### ***Частные читательские умения:***

1. умение воспринимать изобразительно-выразительные средства языка в соответствии с их функцией в художественном произведении;
2. умение воссоздавать в воображении картины жизни, нарисованные писателем;
3. умение устанавливать причинно-следственные связи, видеть логику развития действия в эпической произведении, динамику эмоций в лирике, движение конфликта;

4. умение целостно воспринимать образ-персонаж в эпосе, образ-переживание в лирике, характер в драме как элементы, служащие для раскрытия идеи.

5. умение видеть авторскую позицию (авторское отношение, оценку) во всех элементах художественного произведения;

6. умение осваивать идею произведения.

В реальном процессе восприятия все частные аналитические умения сосуществуют, взаимно обогащая друг друга. В основе полноценного восприятия лежит умение воспринимать изобразительно-выразительные средства языка: только постигнув их образную окраску и осознав их роль в произведении, можно воссоздать в воображении описанные автором картины, установить связи между ними, понять авторскую позицию. Умение воссоздавать картины жизни, изображенные в произведении, в свою очередь способствует проникновению в эмоциональный настрой произведения, помогает «увидеть» образы-персонажи. Для того, чтобы уловить изменение характера героя, динамику эмоций, недостаточно воспроизвести отдельные картины, нужно установить связь между ними, сопоставить свою (читательскую) оценку событий и героев с авторской оценкой. Умение осваивать идею произведения вбирает в себя все частные умения. А освоив идею, читатель по-новому взглянет и на язык, и на композицию, и на персонажей произведения.