

Завьялова Ольга Сергеевна

О ФРАГМЕНТЕ СЮЖЕТНОГО ПРОСТРАНСТВА РУССКОГО РОМАНА XX ВЕКА И О ПРИЕМАХ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

В статье рассматривается один из сюжетов русского романа XX века и персонажи, выполняющие сюжетобразующую функцию. С опорой на теорию коммуникативной грамматики исследуются средства языка и речи, способствующие воплощению этого сюжета и формированию образа главного героя в анализируемых текстах. Утверждается, что в выборе сюжета и соответствующего ему типа героя проявляется преемственность советской литературы по отношению к русской классической культуре (литературе как ее составляющей).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/4-3/6.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(58): в 3-х ч. Ч. 3. С. 26-34. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/4-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

FIGURATIVE SYSTEM OF THE NOVEL BY T. TOLSTAYA "KYS"

Bogdanova Ol'ga Vladimirovna, Doctor in Philology
Saint Petersburg University
olgabogdanova03@mail.ru

Li Jun
Qiqihar University, China
ruyi20071128@163.com

The article examines the figurative system of the novel by T. Tolstaya "Kys", the position of the main character Benedict in the system of the relations of the teacher and the pupil, the beloved and his chosen one, the employer and the employee, the friend and the buddy. The authors show that the character is in the middle position at the beginning of the novel and then he loses the position of the central personage towards the end of the work choosing revolutionary radical leftism, but not the liberal right wing at all the levels of connection with accompanying characters.

Key words and phrases: modern Russian literature; post-modernism; Tatyana Tolstaya; novel; anti-utopia; "Kys"; figurative system.

УДК 821.161.1

В статье рассматривается один из сюжетов русского романа XX века и персонажи, выполняющие сюжеттообразующую функцию. С опорой на теорию коммуникативной грамматики исследуются средства языка и речи, способствующие воплощению этого сюжета и формированию образа главного героя в анализируемых текстах. Утверждается, что в выборе сюжета и соответствующего ему типа героя проявляется преэминентность советской литературы по отношению к русской классической культуре (литературе как ее составляющей).

Ключевые слова и фразы: сюжет; сюжетное пространство русского романа; сюжет искушения Христа в пустыне; мировой литературный образ; своеобразие русской литературы.

Завьялова Ольга Сергеевна, к. филол. н., доцент
Российский университет дружбы народов
zavialova_os@pfur.ru

О ФРАГМЕНТЕ СЮЖЕТНОГО ПРОСТРАНСТВА РУССКОГО РОМАНА XX ВЕКА И О ПРИЕМАХ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Уже к концу первой половины XX столетия само течение истории рождало потребность осмыслить русский опыт послереволюционных лет «на уровне большого времени», по М. М. Бахтину [3; 4]. Так, в 1947 году в издательстве «Молодая гвардия» выходит книга Л. И. Гумилевского «Русские инженеры», где строители заводов-гигантов, мощных, во многом уникальных по своему техническому решению ГЭС, Московского метрополитена, крупнейших в мире из каналов внутреннего плавания и т.д. рассматриваются как непосредственные продолжатели русских размышлений, или инженеров, предшествующих столетий. Книга Л. И. Гумилевского выделяется уже самим принципом, который положен в основу изложения. В самом начале сформулирован тезис: «Передовое положение в своем деле русские инженеры заняли благодаря совершенно особому складу русской научной и технической мысли» [9, с. 17]. В своей работе Л. И. Гумилевский ставит цель не просто рассказать об авторах большого числа «крупнейших инженерных начинаний» [14, с. 247]¹, но на их примере продемонстрировать «отличительные черты русской инженерии», присущие как древнерусским размышлениям, так и инженерам и стахановцам 1930-х гг.²

Очевидно, что подход, предложенный Л. И. Гумилевским, верен и для описания русского советского искусства (литературы как его составляющей). Это искусство нельзя рассматривать, замыкая его на самом себе, без освещения его произведениями (контекстами) предыдущих эпох, ведь «...художественное произведение, взятое само по себе, без определенного культурного контекста, без определенной системы культурных кодов, подобно "надписи надгробной на непонятном языке"» [16, с. 270].

Одна из задач исследователя русской советской литературы – показать, как художественное сознание авторов, которых принято называть советскими писателями, усваивало, перерабатывало творческое наследие

¹ Работу Гумилевского еще в рукописи прочитал академик П. Л. Капица и лично рекоммендовал ее к печати, подчеркивая: «Такие и подобные книги нам очень нужны» [14, с. 248].

² «Основные черты – стремление к точному знанию, к теоретическим обобщениям для практических приложений, смелость мысли, грандиозность замысла и высоко развитое "инженерное чувство" – одинаково свойственны всем выдающимся представителям русской инженерно-технической мысли – от древнерусских размышлений до советских инженеров и стахановцев» [9, с. 120].

предшественников. И далее, анализируя *соприкосновение текстов (контекстов)*¹, выделить отличительные черты русской художественной мысли, которые остаются неизменными на протяжении всей истории русской литературы и которые обуславливают ее особое место в ряду литератур мира.

В настоящей работе мы сосредоточим внимание на фрагменте *сюжетного пространства*² русского романа XX века, а следовательно, и на персонажах, выполняющих сюжетобразующую функцию, ведь «...поэтика сюжета <...> – это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же сюжетами» [17, с. 714].

Национальное своеобразие «русского сюжета» охарактеризовано Ю. М. Лотманом в работе «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия»: «...русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблему <...> преобразования его [героя] внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого» [Там же, с. 719].

Попробуем проследить, какие сюжетные схемы (и связанные с ними персонажи) избираются авторами XX столетия для изображения ключевой для русского романа проблемы, насколько эти схемы и соответствующий им тип героя подготовлены предшествующим развитием русского искусства и, прежде всего, искусства XIX века.

В рамках нашей темы мы остановимся на одном факте отечественного искусства XIX века: заостренным вниманием предшественников разных его видов к образу Христа. Так, во второй половине XIX столетия художники, писатели и поэты стали обращаться к сюжету искушения Христа в пустыне [11, с. 12]. Свидетельством тому уже могут служить шедевры Ф. М. Достоевского и И. Н. Крамского: «Братья Карамазовы» (1880) и «Христос в пустыне» (1872). Эти произведения выделены нами в ряду других не случайно. Ф. М. Достоевский и И. Н. Крамской, с одной стороны, подводят итог исканиям художников XIX века. С другой стороны, роман Ф. М. Достоевского и картина И. Н. Крамского, относящиеся к вершинным проявлениям русской художественной мысли, могут служить своего рода системой координат для оценки произведений русского искусства, прежде всего, литературы XX века.

Рассуждая о романе Ф. М. Достоевского, Т. В. Зверева замечает, что «сюжет искушения Христа в пустыне является центральным не только для поэмы Ивана, но и для романа в целом. Отдельные эпизоды романа опосредованы данным архетипическим сюжетом. Можно говорить о том, что “*Легенда*” целиком отражена в романе, а роман отражен в “*Легенде*” (курсив автора – О. З.). <...> Каждый из братьев отвечает на один из трех вопросов, когда-то заданных сатаной, путь к спасению, по Достоевскому, неминуемо связан с искушением-вопрошанием» [11, с. 11]. С данным утверждением можно согласиться, сделав оговорку к выделенному курсивом фрагменту. Каждый из братьев стоит в начале пути: как известно, «Братья Карамазовы» – роман, не получивший завершения. Земной же путь Христа знаком каждому читателю, образ Христа закончен, отсюда и прием, к которому прибегает Достоевский: рассказ об искушении Христа в пустыне превращается в толкование уже свершившихся пятнадцать веков назад событий стариком-инквизитором. Важно отметить, что сами слова *искушать*, *искушения* в речи старика даны в кавычках: для Христа – в «Легенде» прежде всего Сына Бога – эти искушения мнимые.

И. Н. Крамской расставил свои акценты в евангельской истории. В Христе художник увидел не только Сына Бога («...я ни разу не колебался в том, что он действительно не имел в себе ничего земного, <...> т.е. у него только и было земного, что форма» [15, т. 1, с. 121]), но и *человека*, сына земной женщины: «Христос был человек, и только потому, что он был действительный человек, он и доказал, что можно быть истинным сыном Божиим» [Там же, с. 122].

Именно о человеческом в Христе, о «душевной жизни Христа» [21, с. 154] напряженно размышлял Крамской. И. Е. Репин, с которым его учитель неоднократно обсуждал замысел будущей картины, вспоминал, что испытания, пройденные Христом в пустыне, осмыслились Крамским как «глубокая драма на земле», как «действительная жизнь для других» [Там же]. В чем суть этой драмы, как – в его видении – переживал ее Христос, художник рассказал в известном письме В. М. Гаршину: «...есть один момент в жизни каждого человека <...>, когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу. Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание. Расширяя дальше мысль, охватывая человечество вообще, я <...> могу догадываться о той страшной драме, какая разыгрывалась во время исторических кризисов. И вот у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? <...> Я, однажды <...>, вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье. <...>

Его дума была так серьезна и глубока, что я заставлял его постоянно в одном положении. Он сел так, когда солнце было еще перед ним, сел усталый, измученный; сначала он проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего

¹ Неточная цитата из работы М. М. Бахтина «К методологии гуманитарных наук»: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текста вспыхивает свет, приобщающий данный текст к диалогу» [3, с. 364].

² Термин *сюжетное пространство* предложен Ю. М. Лотманом: «Структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством. <...> Разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами <...>. Поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства» [17, с. 716].

утреннего холода, инстинктивно прижал локти ближе к телу, и только, впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили – то подымется одна, то другая. Мне стало ясно, что он занят важным для него вопросом, настолько важным, что к страшной физической усталости он нечувствителен» [15, т. 2, с. 140-141].

Художественный эффект картины, сила впечатления зрителя многократно умножаются от знания того, «чем это кончится» [Там же, с. 141] или *уже* кончилось. «Вся фигура, – писал И. А. Гончаров, – как будто немного уменьшилась против натуральной величины, сжалась <...> от внутренней, нечеловеческой работы над своей мыслью и волей – в борьбе сил духа и плоти – и, наконец, в *добытом и готовом одолении* (*курсив автора – О. З.*)» [8, с. 194]. В письме В. М. Гаршина Крамскому читаем: «Те черты, которые вы придали своему созданию, <...> меня <...> сразу поразили, как выражение громадной нравственной силы, ненависти ко злу, *совершенной решимости* (*курсив автора – О. З.*) бороться с ним» [6, с. 376].

Крамской попытался показать душевную драму, пережитую Христом, средствами живописи, а также помочь зрителю осознать значение этой драмы. Она – существенная часть подвига Христа: без преодоления Им искушения, без Его победы над собой в начале Его пути «разве могли бы открыться для человечества те перспективы, которыми мы полны, которые дают людям колоссальную силу стремиться вперед?» [15, т. 2, с. 141].

Картина И. Н. Крамского стала не просто событием в истории русской живописи («По-моему, это самая лучшая картина в нашей школе за последнее время», – записал в своем дневнике П. М. Третьяков [20, л. 2]). Она стала важным фактом и в истории русской литературы – какой бы неожиданной ни казалась такая формулировка. Подобно тому, как кристаллы поваренной соли, глыба льда, «по зеленоватой поверхности которой быстро, почти на ходу, замерзала струя воды», открыли выдающемуся русскому металлведу Д. К. Чернову тайну строения стали, «физическую сущность процесса, происходящего в остывающем и отвердевающем металле» [9, с. 232-233], произведение живописи может обнажить, представить в чистом виде явления, аналоги которых той же природы имеются в произведении литературы.

Прежде всего, следует обратить внимание на небывалый успех работы И. Н. Крамского. Как объяснить такой отклик со стороны зрителей? Расширяя мысль М. М. Бахтина, можно говорить, что великие произведения искусства «подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания». В конечном счете деятельность творца (писателя / художника и т.д.) определяют веками существующие, «могучие течения культуры (в особенности низовые, народные)» [4, с. 330, 331]. Огромное внимание публики к картине И. Н. Крамского может свидетельствовать о том, что художник смог найти и запечатлеть на холсте образ, который задан национальным характером, подготовлен национальной культурой, и потому все построение произведения оправдывает ожидания зрителя.

В творении И. Н. Крамского – произведении живописи – оказались обобщенными, соединенными в одном образе отличительные черты персонажей, становившихся носителями сюжетного развития в литературных текстах XIX века, начиная с Гоголя. Ю. М. Лотман пишет: «*Чем возвышеннее, благороднее и, что для Гоголя очень важно, национальнее <...> цель [человека], тем осмысленнее индивидуальное существование. <...> При наличии высокой цели и полном слиянии личных устремлений с нею индивидуальная гибель обретает черты “высокой трагедии”* (*курсив автора – О. З.*). Она получает смысл. И гибель Остапа, и смерть на костре Тараса не воспринимаются как доказательства бессмысленности их предшествующих устремлений – напротив, именно конец их жизни освещает ее предшествующее течение высоким смыслом» [17, с. 726-727]. Картина Крамского (в которой художник, еще раз подчеркнем, был сконцентрирован прежде всего на *человеческом* в Христе) помогает по-другому взглянуть на произведения литературы, глубже осмыслить один из ключевых для русской литературы типов героя, соотнеся его с мировым образом – образом Христа.

Именно этот тип героя оказался востребованным русским советским искусством в XX веке: это сильный «характер, <...> одаренный талантами покорить себе весь мир» [15, т. 2, с. 141]. *Действительный* (в том значении, которое вкладывал в это определение Крамской) человек, способный отречься «от личных привязанностей и от всех земных благ» [21, с. 154] «для других». Осознающий всемирное значение своего выбора и своего дела.

И. Н. Крамской обозначил **один из возможных сюжетов**, связанных с этим характером: преодоление (часто «наедине с собой») колебания между искушением, слабостью и необходимостью «не уступать ни шагу злу», жить или отдать жизнь «для других». Крамским намечены и принципы организации подобного сюжета (следовательно, и принципы изображения героя): внимание автора сосредоточено на событиях «душевной жизни» персонажа, все изобразительные средства подчинены передаче его состояния, чувства, мысли.

В русской советской литературе XX века этот сюжет и организующий его тип героя представлены в произведениях разного исторического времени. Последнее обстоятельство очень существенно, поскольку позволяет говорить о том, что перед нами – не частное явление, характеризующее определенный период, но одна из констант русской художественной мысли (заметим, что это справедливо не только для литературы, но и для живописи, – убедительным доказательством этому является картина И. Н. Крамского). В литературе XX века этот сюжет, как представляется, впервые наиболее полно был воплощен в романе Н. А. Островского «Как закалялась сталь» (1930-1934).

Так же, как И. Н. Крамской (в письме В. М. Гаршину) или И. А. Гончаров (в статье, посвященной шедевр Крамского) анализировали каждую деталь картины «Христос в пустыне»: композицию, окружающий пейзаж, позу Христа и т.д. – различные приемы живописца, позволившие ему реализовать свой замысел на холсте, мы рассмотрим языковые и речевые средства, композицию текста – инструменты писателя (приемы

текстовой тактики), использованные Н. А. Островским для воплощения *стратегии текста*: для рассказа «о той страшной драме», которую пережил его автобиографический герой¹.

Роман «Как закалялась сталь» разделен на две части, и это деление отражает в том числе и модификацию тактических приемов автора. Прежде всего, во второй части другими становятся принципы смены *точек зрения* (термин Б. А. Успенского [23, с. 14]), с которых ведется повествование и описание, подаются и интерпретируются факты. Композицию первой части романа можно описать как чередование авторской точки зрения – повествователя вообще [Там же, с. 147] – с точками зрения других героев: Павки, Сережи, Артема и др. Вторая часть строится вокруг фигуры главного героя, дополнительные сюжетные линии (как, например, история Сережи Брузжака) отброшены. Следствием этого являются, во-первых, иные функции использования точек зрения других персонажей, в особенности после того как Корчагин *вступил в первый акт своей трагедии* (эпизод с автомобильной аварией и последующей операцией). Теперь перевод повествования в субъектный план других персонажей связан по преимуществу с главным героем, с необходимостью передать восприятие (фрагменты в репродуктивном регистре²) этими персонажами внешних признаков, свидетельствующих о страданиях и борьбе Павла (1), их мыслей, оценок (информативные блоки) по поводу переживаемого Корчагиным (2):

(1) *Бажанова заметила серебристую полоску на висках Корчагина* [19, с. 375]...;

(2) *Аким понимал, какие чувства движут еще недавно огненным парнем. Он понимал трагедию Павла, знал, что для Корчагина, отдавшего свою короткую жизнь партии, отрыв от борьбы и переход в глубокий тыл был ужасен, и он решил сделать все, что в его силах* [Там же, с. 355].

Подобное «перенаправление» точек зрения персонажей способствует воплощению авторской стратегии: помочь читателю увидеть «со стороны», почувствовать, осмыслить душевную драму Павла.

Во-вторых, сам повествователь меняет свою позицию. Набор фактов, которыми он оперирует, сужается. В собственно «авторских» фрагментах теперь нет ретроспективных обобщений, охватывающих значительный временной период, высказываний, имя субъекта в которых имеет референцию к классу, – как было в первой части. Во второй части автор, прежде всего, регистрирует существенные события из жизни Корчагина. Более того, рассказчик почти «сливается», по выражению В. В. Виноградова, с центральным персонажем: в авторские фрагменты, где содержится интерпретация или оценка поступков Павла, проникают слова и выражения, которые раньше уже встречались, но только в речи главного героя:

Он не умел жить спокойно, размеренно-ленивой зевотой встречать раннее утро и засыпать точно в десять. Он спешил жить. И не только спешил, но и других подгонял [19, с. 330].

Этот прием помогает выделить те события, что теперь составляют звенья сюжетной цепи, дать им правильную, соответствующую видению самого героя, оценку.

Наконец, повествование все чаще смещается в субъектную плоскость Корчагина, что влечет трансформацию принципов регистровой организации текста и отражается на ходе сюжетного времени.

По подсчетам Л. И. Тимофеева, роман «Как закалялась сталь» состоит из 250 отдельных эпизодов (данные приводятся по [1]). Важно сопоставить их, то, как они распределяются в романе. В первой части текста эпизоды по большей части наполнены действием: значительное место отводится блокам репродуктивно-повествовательного и информативно-повествовательного регистров. Есть страницы, где можно обнаружить фрагменты, в которых аористивы³ составляют бо́льшую часть предикатов, а предложения почти целиком сводятся к именованию субъекта действия и самого действия. Если же в текст вводятся мнения, рассуждения, внутренняя речь героев (информативные композитивы), то необходимо подчеркнуть, что эти включения не выходят за пределы событийного времени. В них содержатся мотивировка действий персонажа в конкретном эпизоде и объяснение его внутреннего состояния в данных обстоятельствах.

Во второй части выдвигаются вперед, становятся важнейшими сюжетными узлами эпизоды, в центре которых – «душевная жизнь» главного героя. Кульминационные моменты второй части (да и романа в целом) и композиционно отличаются от прочих эпизодов текста. Прежде всего, это посещение Павлом братского кладбища в Шепетовке:

Спустился вниз и вышел на площадку братского кладбища. <...>

Тихо и грустно. Легкий лесной шелест и весенняя прель возрожденной земли. Здесь мужественно умирали братья, для того чтобы жизнь стала прекрасной для тех, кто родился в нищете, для тех, кому самое рождение было началом рабства.

¹ Подробнее о *тактике* и *стратегии* текста, о предлагаемой коммуникативной грамматике модели анализа текста, включающей описание текстовой тактики и стратегии в их взаимосвязи (см. [13, с. 445-449]).

² **Коммуникативный регистр (тип) речи** – это способ отражения действительности в текстовом фрагменте (**композиitive**), воплощенная в нем определенная модель речевой деятельности. В зависимости от коммуникативной задачи автора различаются 5 коммуникативных регистров речи: 1) **репродуктивный**: цель автора – воспроизвести в речи **воспринимаемое** органами чувств; 2) **информативный**: цель автора – сообщить об известном или осмысляемом; 3) **генеритивный**: цель автора – сообщить обобщенную информацию, соотнеся с жизненным опытом и **универсальным знанием**; 4) **волюнтивный**: цель автора – **побудить** адресата к действию; 5) **реактивный**: цель автора – выразить **оценочную реакцию** на ситуацию. Структура текста, его композиция организуется комбинациями фрагментов, блоков, реализующих те или иные коммуникативно-регистровые функции (см. [13, с. 28-34; 440-469]).

³ **Аористивы** — предикаты в аористивной функции. «Аористивная функция – главное средство организации повествования: глаголы динамического действия, последовательно сменяя друг друга, ведут сюжет от завязки к развязке» [13, с. 27].

Рука Павла медленно стянула с головы фуражку, и грусть, великая грусть заполнила сердце.

Самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и силы были отданы самому прекрасному в мире – борьбе за освобождение человечества. И надо спешить жить. Ведь нелепая болезнь или какая-нибудь трагическая случайность могут прервать ее.

Охваченный этими мыслями, Корчагин ушел с братского кладбища [19, с. 336].

Глаголы динамического действия в репродуктивном регистре обрамляют отрывок: *Спустился вниз и вышел на площадку братского кладбища. – ...ушел с братского кладбища.* Репродуктивно-повествовательный композитив сменяет репродуктивно-описательный (описание ведется с точки зрения персонажа). Восприятие становится исходной точкой размышлений Павла (репродуктивный композитив сменяется информативным).

В репродуктивной вставке, равной по объему одной предикативной единице, в позиции предиката – акциональный глагол: *Рука Павла медленно **стянула** с головы фуражку.* Однако субъект этого действия обозначается метонимически, а сразу же за этой моделью следует модель с типовым значением ‘субъект и его состояние’ (выделенный подчеркиванием информативный композитив: *...и грусть, великая грусть заполнила сердце*). Как представляется, использование акционального глагола в подобном контексте является одним из средств инволютивизации¹: перед нами, скорее, сообщение не о действии человека как таковом, а о внешнем проявлении его внутреннего состояния (теперь главное «действие» происходит в душе, в уме Павла)².

Время как будто замирает. Более того, время героя смыкается с вечностью, о чем свидетельствует сама форма его мысли: это генеритивное высказывание (выделенный жирным отрывок), в котором говорящий поднимается на высшую ступень обобщения по оси времени, по оси лица: «К генеритивному регистру речи относятся те фрагменты текста, где суммируется опыт, который является достоянием всех людей» [10, с. 180]. Генеритивное обобщение в тексте появляется **впервые**. Появляется во внутренней речи героя. Появляется тогда, когда герой постигает и формулирует для себя универсальную, вневременную истину: как нужно жить человеку.

Второй кульминационный пункт романа – тот момент в жизни Павла, «когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу» [15, т. 2, с. 140]. Когда в парке у моря Павел чуть было не решает прекратить борьбу, воспользовавшись браунингом, чтобы вывести в расход предавшее его тело. Когда познанная им истина осмысливается еще раз, по-новому:

Для чего жить, когда он потерял самое дорогое – способность бороться? Чем оправдать свою жизнь сейчас и в безотрадном завтра? Чем заполнить ее? Просто есть, пить и дышать? Остаться беспомощным свидетелем того, как товарищи с боем будут продвигаться вперед? Стать отрядом обузой? Что, вывести в расход предавшее его тело? Пуля в сердце – и никаких гвоздей! Умел неплохо жить, умею вовремя и кончить. Кто осудит бойца, не желающего агонизировать?

Рука его нащупала в кармане плоское тело браунинга, пальцы привычным движением схватили рукоять. Медленно вытащил револьвер.

«Кто бы мог подумать, что доживешь до такого дня?»

Дуло презрительно глянуло ему в глаза. Павел положил револьвер на колени и злобно выругался.

«Все это бумажный героизм, братишка! Шлепнуть себя каждый дурак сумеет всегда и во всякое время. Это самый трусливый и легкий выход из положения. Трудно жить – шлепайся. А ты пробовал эту жизнь победить? Ты все сделал, чтобы вырваться из железного кольца? А ты забыл, как под Новоград-Волыньском семнадцать раз в атаку ходили и взяли-таки наперекор всему? Спрячь револьвер и никому об этом не рассказывай. Умей жить и тогда, когда жизнь становится невыносимой. Сделай ее полезной» [19, с. 359-360].

Композиция этого фрагмента (рамки статьи не позволяют процитировать его целиком) во многом схожа с композицией рассмотренного эпизода: в его основе внутренний монолог героя, оформленный с помощью соответствующих регистровых средств. Однако сейчас этот монолог двухчастен. Синтаксические средства помогают передать внутреннюю работу Корчагина над своей мыслью и волей и, наконец, *добытое и готовое одоление*.

С одной стороны, перед нами текст, состоящий почти целиком из вопросительных предложений. Говорящий прибегает к форме вопроса в моменты сомнения, неуверенности, когда необходимо добиться определенности, выяснить нечто – у собеседника или у самого себя. Павел мучительно ищет выход и как будто находит его («Пуля в сердце...»). Тут же пытается оправдать свое решение, апеллируя к мнению *других*, которое вводится с помощью авторизованной конструкции («Кто осудит...»).

Границу между разными состояниями Корчагина маркирует не только репродуктивно-повествовательный композитив, – граница проходит и внутри него, о чем свидетельствует выбор синтаксических моделей, составляющих этот композитив.

¹ **Инволютивизация** – структурно-семантическая модификация базовой модели, в которой реализуется значение независимости предикативного признака от воли субъекта, его носителя («инволютивность») (см. [13]).

² Ср. то же наблюдение у Крамского: «...затем не заметил ночи (здесь и далее выделено автором – О. З.), и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего утреннего холода, **инстинктивно прижал локти ближе к телу**, и только, впрочем» [15, т. 2, с. 141].

Первоначальная замена конструкций с личным субъектом на конструкции с субъектом, названным метонимически (...*пальцы привычным движением схватили рукоять*), или с невыраженным субъектом (*Медленно вытащил револьвер*) – прием инволюнтивизации действия – позволяет с помощью синтаксиса передать мгновение слабости и утраты воли человеком («инволюнтивность»).

Горький вопрос к самому себе (врезка в реактивном регистре: «*Кто бы мог подумать, что доживешь до такого дня?*») показывает глубину отчаяния Павла. Предел этого отчаяния отражает следующее предложение в репродуктивном регистре: *Дуло презрительно глянуло ему в глаза*. Позицию субъекта при акциональном глаголе занимает имя предмета, который – в противоположность человеку – наделяется волей, способностью оценивать и *презирать* (наречие в информативном регистре).

Павел положил револьвер на колени и злобно выругался. Модель с предметным субъектом при глаголе действия сменяется базовой: с личным субъектом. *Одоление добыто* (если воспользоваться определением И. А. Гончарова). Во внутреннем монологе, который возобновляется далее (автор прибегает к кавычкам, чтобы подчеркнуть, что это речь Корчагина в чистом виде), **второй** и **последний** раз в тексте говорящий поднимается на самую высокую ступень обобщения: облекает свою мысль в форму генеритивного высказывания (выделенные жирным фрагменты) – когда осознает, что в действительности значит: *отдать всю жизнь и все силы* борьбе. Что на самом деле значит: *потерять способность бороться*. И что в настоящем смысле значит: *победить*.

Роман, который начинался как история противостояния молодого кочегара внешним силам разного рода, в итоге оказался рассказом о внутренней борьбе человека, делающего выбор между искушением прекратить борьбу, поддавшись слабости, и жизнью вопреки страданиям ради исполнения своего долга (как его понимал Павел) перед людьми. Возможно, этим объясняются не имевшие аналогов в мировой литературе успех романа, сама «жизнь» книги: победа Корчагина над собой, его воля разорвать *железное кольцо*, чтобы быть полезным до конца, давали людям «колоссальную силу стремиться вперед», «не уступать ни шагу злу» [15, т. 2, с. 140], например, в годы Великой Отечественной войны. Так, как сообщал во время войны на одном из писательских пленумов Николай Тихонов, у бойцов книга «Как закалялась сталь» сделалась «своего рода евангелием» (данные приводятся по [1]). Обращает на себя внимание само сравнение, использованное Н. Тихоновым, – оно позволяет судить о характере рецепции образа Корчагина носителем русской культуры.

Кажется закономерным, что тот же характер и тот же сюжет, что в романе Н. А. Островского, мы находим в произведениях, посвященных Великой Отечественной войне, в текстах, созданных как непосредственными участниками войны, так и авторами, чье детство пришлось на военные годы, (см., например, повесть В. В. Быкова «Дожить до рассвета», В. В. Смирнова «Жду и надеюсь»). Война, однако, вносит свои коррективы в сюжет «искушения в пустыне». Теперь герою нужно не суметь *жить и тогда, когда жизнь становится невыносимой*. При этом сделать жизнь *полезной*. Выбор, который теперь должен сделать главный герой, таков: с одной стороны, «человеческое» желание жить, а с другой – необходимость преодолеть это желание, сознательно пойти на смерть «для других».

Как реализуется этот сюжет, какие качества персонажа проступают в ходе сюжетного действия, мы покажем на примере повести В. В. Смирнова «Жду и надеюсь» (1979).

Главный герой этой повести (Шурка Доминиани) и двое его товарищей получают задание совершить отвлекающий маневр, чтобы дать возможность вырваться из окружения почти семистам партизанам, в числе которых и любимая Шуркой девушка. В ходе выполнения данного приказа спутники Шурки погибают, а сама задача меняется: главный герой должен в одиночку принять смерть ради спасения отряда, притом *наверное* зная, что о его подвиге не узнает никто. Предполагая, что кто-то, напротив, сочтет его трусом или предателем.

Обсуждая особенности отбора и взаимного расположения событий, составляющих сюжет повести, прежде всего, нужно обратить внимание на временные его границы. «В текстовом времени соотносятся, пересекаются две линии: хронологически последовательный ход событий и формирование сюжетного времени говорящим <...>, – пишет Г. А. Золотова. – Для структуры текста важнее *порядок, связь событий, регулируемая позицией рассказчика, автора (курсив здесь и далее автора – О. З.)*. Только его волей определяется прямое или обратное хронологической очередности размещение событий, *представление их как единичных, непосредственно наблюдаемых в их конкретной длительности, либо в отвлечении от конкретности как повторяющихся, обычных, постоянных, либо с еще большей высоты обобщения – как общечеловеческих или общеприродных свойств и явлений*» [12, с. 166].

Текстовое время неотъемлемо от точки зрения рассказчика (персонажей), или от «образа автора» (в терминологии В. В. Виноградова [5, с. 139-140]). В повести В. В. Смирнова рассказчик занимает разные позиции, с которых ведет повествование и описание, однако, как только в фокусе его внимания оказывается главный герой, автор в большинстве случаев предпочитает персональную форму повествования (термин Ю. В. Манна [18, с. 463]), в которой речь автора (зачастую незаметно для читателя) переходит в речь героя, вследствие чего рассказчик «сливается» с самим героем. Слияние точек зрения автора и героя в особенности наглядно отражает употребление форм лица: от 3-го лица в конструкциях с авторизирующими глаголами до 1-го лица во фрагментах, где авторское слово уже прямо замещается словом героя:

Грохочет где-то в ночи огромный механизм, знает его Шурка, знает, проник в самое его нутро, извергающее предписания и циркуляры. Где-то лязгают железные челюсти, подбирая все живое. В оборот, в оборот! Каждому – свое. А ты куда ж собрался, Шурка, куда? Оставишь эту хату, хозяйку, мальцов с пасленовыми глазами, уйдешь?

Уйду. Но недалеко. Совсем недалеко. [Мне] Надо сделать [22, с. 135].

Позиция центрального персонажа прежде всего задает временные рамки сюжета, обуславливает читательское восприятие:

Видит Шурка в ночи белый холодный лик, незнакомый, непонятный – рачьи глаза, нащепкой усики, улыбка наискось сжатым ртом, сквозь улыбку ехидный вопрос: кто не занимал чужие пространства, кто не вторгался в тихой ночи, не жег, не сгонял, не уничтожал, не утверждал себя, свое племя в новых землях? Вспомни-ка историю... Зябко Шурке от этих глаз, косого рта, зябко от мыслей, толкающих к зыбкой трясине, к звериным запахам. «Нет! – немо кричит Шурка. – Не так! То был мир инстинктов, мир животной борьбы, хватания кости, но постепенно в клокочущем клубке человеческой истории рождались, как искупление, как надежда, страдальцы за всех, те, чья совесть была так же мучительно глубока, как и мысль, те, что обозначили предел, те, что разрывали свою душу болью за человечество» [Там же, с. 31].

Во внутренней речи Шурки (это почти самое начало повести) – подсказка, ориентир для читателя. Выделенный подчеркиванием фрагмент помогает «единичные, непосредственно наблюдаемые в их конкретной длительности» события (о которых речь пойдет дальше) осмыслить уже почти с максимальной высоты обобщения – в масштабе человеческой истории, «на уровне большого времени», а конкретного человека соотносить с определенным типом с указанными (и узнаваемыми) свойствами – см. выделенное предложение, в котором имя субъекта имеет референцию к классу: *страдальцы за человечество*.

Далее контуры знакомого большинству читателей сюжета очерчиваются еще определеннее (опять в непосредственно-прямой речи героя):

*Повезло, повезло Павлу и Коронату, тем повезло, что враз смело их из жизни, не разнеся далеко друг от друга, а Шурке досталось **испытание одиночеством** – медленный и тоскливый исход. Справедливо ли?... Но тут вот еще какое может случиться спасение: не найдет он дорогу [Там же, с. 120].*

На пути к смерти во имя спасения «других» Шурку ждет испытание одиночеством, в ходе которого необходимо преодолеть искушения, могущие сломить волю партизана.

Почти четверть всего текста отдано изображению борьбы «сил духа и плоти» (*А глубоко внутри билась, трепетала, извивалась жажда жизни и, в разладе с Шуркиным умом, в разладе с волей, искала потайных ходов, осклизлых нор [Там же, с. 117]*), победы ума и воли и последних минут перед гибелью.

Автор почти не «дает о себе знать» здесь. Повествование почти целиком смещается в субъектную плоскость персонажа. Автор, скупыми штрихами отмечая действия героя (а их немного в этой части повести), скрупулезно воспроизводит работу мысли Шурки, находящегося было спасительные для себя решения («искушения») и отвергающего их.

Синтаксически фразы, в которых формулируются «искушения», представляют собой либо инфинитивные рефлексивные предложения (*А если затеряться в лесу? [Там же]*), либо модальные модификации базовой модели (*Но тут вот еще какое может случиться спасение: не найдет он дорогу [Там же, с. 121]*), либо вопросительные предложения с частицей *вдруг* (*А может... А вдруг как-нибудь устроится? [Там же, с. 118]*), либо конструкции с предикатом в форме сослагательного наклонения (*Если б сейчас из густой тени, неприметный и потому совсем нестрашный, выстрелил «охотничек», <...> Шурка был бы только благодарен судьбе, потому бы сразу все решилось и кончилось [Там же, с. 119]...*).

Каждое «искушение» детально рассматривается Шуркой: так же, как и Павел Корчагин, он задает себе вопросы, находит было на них ответы, убеждает себя в их правильности, обращается к мнению других, которые должны будут понять его решение (в текст предполагаемые оценки других, так же, как у Островского, вводятся с помощью авторизованных конструкций: *Кто сможет обвинить Шурку, если он опоздает, не найдя дорогу, и откажется от самоубийственного похода в Груничи, кто [Там же, с. 121]?*).

Размышления над спасительным ходом разрешаются каждый раз единообразно: осознанием невозможности воспользоваться этой уловкой:

*Не сможешь ты так, Шурка. Дорожка твоя обозначилась прямая, с крутыми, стеклянно-гладкими стеночками, в сторону **не уйдешь** [Там же, с. 118]...*

*Не нарушит он приказа, если не отправится в Груничи, **но, но** [Там же, с. 119]...*

Все большее место в композиции этой части текста занимают репродуктивно-описательные фрагменты (подчеркнем, что наблюдателем является главный герой), переходящие в информативные (выделены подчеркиванием) и / или реактивные блоки (последние выделены разрядкой), в которых подступы к последнему искушению Шурки:

Но лес был пуст и тих, как в мирное время, лес дышал холодным светом, горел восковым пламенем берез, похлопывал уцелевшей осиновой листвой, ронял желуди, лес вел месяц над путаницей ветвей и кутался в переменчивую резьбу из тени. Нет никого, ночь решила развернуть перед Шуркой соблазны тишины и покоя... Разве надыхнешься тобой, разве взглядишься, ночь [Там же]?

Один из таких репродуктивных композитивов, где описывается октябрьская ночь, неожиданно для читателя (и для самого персонажа) переходит в описание хаты, в которой оказывается главный герой. Читатель вместе с Шуркой должен вернуться назад, чтобы найти действие, объясняющее смену окружающей персонажа обстановки, соединяющее две репродуктивные сцены:

*Как же ты попал сюда, Шурок? А очень просто: **ноги сами принесли**. <...>*

*Сел Шурка на завалинку, набитую к зиме соломой и засохшим навозом: **не хотят идти ноги**. Слабый свет из окошка падал на крепкую еще вишневою листву <...>. **Держал этот свет** Шурку за плечи, **не пускал**: постой, посиди... <...>*

Да немного же просит у жизни Шурка: только зайти и посидеть за столом [Там же, с. 122-123]!

В данном случае мы опять наблюдаем тот же прием, что был отмечен при анализе повести Н. А. Островского: мгновения слабости, безволия передаются с помощью инволонтивизации действия: конструкция с личным субъектом заменяется конструкцией с предметным, явление природы олицетворяется, наделяется способностью действовать, управлять поведением человека, который почти утратил эту способность. И, опять как у Островского, этот момент становится крайней точкой, после которой начинается перелом.

Этот перелом сопровождается ретроспективным выходом из сюжетного времени: герой, пытаясь осмыслить, «кто он и зачем» (*Кто я и зачем?*), вспоминает историю своей семьи, родителей (отца – представителя известной до революции семьи в Киеве и мать – дочь батрака из-под Чернобыля), детство, еще раз обдумывает свою непохожесть на сверстников, осознает особое предназначение своего народа (матери, Короната, Миколы, Павло).

Заключительные строки этого фрагмента возвращают читателя к сюжетному хронотопу:

Если бы ты вернулся, Шурка, ты бы сказал удивительные слова матери, ты бы сказал, что все понял в лесах, в последний час.

...Надо сделать [Там же, с. 133].

Важно выделение последней строки многоточием. В двух словах после многоточия: *Надо сделать*, – победа ума и воли над жадой жизни. *Добытое одоление*. Ближе к финалу конструкции с модальными словами, имеющими значение долженствования, вкрапления волонтивного регистра в речь персонажа (предложения с предикатами в форме императива и др.), в которых то же значение долженствования, начинают звучать рефреном: *Иди, Шурок, не смотри по сторонам, не оглядывайся* [Там же, с. 139].

Будет еще одно («последнее») искушение перед встречей с теми, с кем в бою должен погибнуть Шурка: *Рассвет, ты последнее искушение на Шуркином пути* [Там же, с. 134]. Однако уже композиционная организация текста показывает, что это искушение совсем другого рода, чем прежние. В тексте нет вопросов к самому себе, нет прежних попыток найти спасительные ходы, за которые люди не смогут осудить. Главный герой переживает каждый миг своего последнего утра. Этим объясняется его обостренное внимание к окружающему миру – текстовую основу этого сюжетного звена составляют, прежде всего, репродуктивно-описательные композитивы. Наблюдатель (Шурка) занимает динамическую перцептивную позицию – в тексте почти нет аористивов: о движении персонажа читатель судит по смене впечатлений персонажа:

Опушка сквозит светом, поднимает небо и вдруг с неожиданной простотой и легкостью передает Шурку полю. Простор охватывает мгновенно, берет, как на ладонь. Кругом широко и вольно. И очень тихо: все застыло в ожидании солнца. Как же ты нескончаем и неповторим, мир!.. Ох, Шурка, не давай места радости, не давай опутывать себя, рви нити [Там же, с. 138-139]!

Репродуктивно-описательные фрагменты переходят в информативные и / или реактивные блоки, в которых оценка, переживание, осознание персонажем окружающей его красоты. Каждая «порция» увиденного и пережитого, как уже было отмечено, разрешается волонтивным композитивом, в котором Шурка напоминает себе о том, что должно сделать. В данной части все подчинено выражению того, что увидел у Христа на картине Крамского В. М. Гаршин: «совершенной решимости» противостоять злу.

Нельзя не увидеть схожести героев Н. А. Островского и В. В. Смирнова, рассмотренных нами приемов организации повествования (в центре которого – «душевная жизнь» персонажа, принимающего страдания или отдающего жизнь «для других», во имя высокой цели). На наш взгляд, эта общность текстов (созданных в 1930-1934 и 1979 гг.) ярко демонстрирует одну отличительную особенность русской литературы.

В работе ««Коэффициент узнавания» мировых литературных образов» В. Е. Багно, обобщая наблюдения большого количества ученых, философов, писателей, опираясь на богатый литературный материал, выстраивает такой ряд мировых образов: Прометей, Медея, Эдип, Каин, Иуда, Агасфер, Дон Жуан, Фауст, Дон Кихот, Гамлет [2, с. 235].

Как представляется, отличительная черта русской литературы состоит в обращении еще к одному мировому образу, не упомянутому в приведенном списке, – образу Христа. Черты архетипа мы обнаруживаем уже в персонажах Н. В. Гоголя, стоявшего у истоков собственно «русского сюжета». Литература XX века предлагает дальнейшее развитие «заложенных в мировом образе тенденций» [Там же, с. 240]: в частности, как мы попытались показать, облекает «в новую плоть и кровь в духе своего времени» [7, с. 11] сюжет искушения Христа в пустыне.

Список литературы

1. Аннинский Л. А. «Как закалялась сталь» Николая Островского. М.: Художественная литература, 1988. 159 с.
2. Багно В. Е. «Коэффициент узнавания» мировых литературных образов // Труды Отдела древнерусской литературы / Институт русской литературы. Отдел древнерусской литературы. СПб.: Изд-во Академии наук СССР, 1997. Т. 50. С. 234-241.
3. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 361-373.
4. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 328-335.
5. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 2005. 286 с.
6. Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки, Статьи. Письма. М.: Советская Россия, 1984. 430 с.
7. Гончаров И. А. «Милльон терзаний» (критический этюд) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 8. С. 7-40.
8. Гончаров И. А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 8. С. 184-197.
9. Гумилевский Л. И. Русские инженеры. М.: Молодая гвардия, 1947. 447 с.

10. **Завьялова О. С.** К проблеме разграничения информативного и генеритивного регистров // Традиции и тенденции в современной грамматической науке: мат-лы I Междунар. конгресса исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» / под ред. Г. А. Золотовой. М.: Изд-во Московского ун-та, 2005. С. 178-186.
11. **Зверева Т. В.** Картины И. Н. Крамского в структуре романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Удмуртского университета. Сер. История и филология. 2012. № 5. Ч. 4. С. 9-13.
12. **Золотова Г. А.** Грамматика композиции // Художественный текст как динамическая система: мат-лы науч. конф., посвященной 80-летию В. П. Григорьева / Институт русского языка РАН (Москва, 19-22 мая 2005 г.). М.: Азбуковник, 2006. С. 164-171.
13. **Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю.** Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998. 524 с.
14. **Капица П. Л.** Письма о науке. 1930-1980 / сост. П. Е. Рубинин. М.: Московский рабочий, 1989. 400 с.
15. **Крамской И. Н.** Письма: в 2-х т. Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937. Т. I. 350 с.; Т. II. 492 с.
16. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство СПб, 1998. С. 14-288.
17. **Лотман Ю. М.** Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе: статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 712-729.
18. **Манин Ю. В.** Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сборник статей / ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 431-479.
19. **Островский Н. А.** Как закалялась сталь. М.: Детская литература, 1964. 415 с.
20. **Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи.** Ф. 1. Ед. хр. 19.
21. **Репин И. Е.** Далекое близкое. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. 510 с.
22. **Смирнов В. В.** Жду и надеюсь: повести. М.: Воениздат, 1977. 520 с.
23. **Успенский Б. А.** Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9-218.

**ON A FRAGMENT OF PLOT SPACE IN THE RUSSIAN NOVEL OF THE XX CENTURY
AND ON THE TECHNIQUES OF ITS EMBODIMENT IN SOVIET WRITERS' WORKS**

Zav'yalova Ol'ga Sergeevna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Peoples' Friendship University of Russia
zavialova_os@pfur.ru

The article considers one of the plots of the Russian novel of the XX century and the characters that perform a plot-forming function. Basing on the theory of communicative grammar the author studies the means of language and speech contributing to the embodiment of this plot and to the formation of the protagonist's image in the analyzed texts. It is stated that the succession of Soviet literature in relation to Russian classical culture (literature as its component) is manifested in the choice of the plot and the corresponding type of a character.

Key words and phrases: plot; plot space of Russian novel; plot of Christ's temptation in the wilderness; world literary image; originality of Russian literature.

УДК 882.0

В статье ставится вопрос о проблеме художественного метода драмы И. И. Лажечникова «Опричник». Автор отмечает, что в драматургии Лажечникова, так же как и в прозе, отразился процесс перехода от романтизма к реализму. Жанр исторической драмы, в котором сочетаются черты двух литературных направлений, помогает писателю передать новый уровень художественных поисков. В статье приводятся примеры романтических установок Лажечникова, а также особенностей драмы «Опричник», которые свидетельствуют о реалистических тенденциях.

Ключевые слова и фразы: историческая драма; романтизм; реализм; символика власти; опричнина; трагический конфликт.

Исупова Светлана Михайловна, к. филол. н., доцент
Вятский государственный университет
nat.shulateva@yandex.ru

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ДРАМЫ И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ОПРИЧНИК»

Обращение Лажечникова к жанру исторической драмы свидетельствует о явном интересе писателя к исторической тематике. В романтических исторических романах 30-х годов он пытается проникнуть в нравственный смысл истории, ее дух и колорит. Романтизм Лажечникова – сложная художественная система, предполагающая особую эстетику и тип историзма. Однако уже в романах «Последний Новик», «Ледяной дом», «Басурман» Лажечников делает попытки объяснить противоречивые характеры условиями среды и существующих нравов. Специфика художественного метода драматургии писателя состоит в том, что при явном тяготении к романтическому изображению жизни в исторических пьесах этого периода проступают черты реалистического воспроизведения действительности прошлого.

Как в прозе, так и в драматургии Лажечникова отразился процесс перехода от романтизма к реализму. Исторические пьесы «Христиерн II и Густав Ваза» (1841), «Опричник» (1842), «Матери-соперницы» (1868) практически