

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА Л. Н. ТОЛСТОГО-РЕАЛИСТА

В. В. Липич
Т. И. Липич

*Доктор филологических наук, профессор,
доктор философских наук, профессор,
Белгородский государственный
университет, г. Белгород, Россия*

Summary. The present article deals with the inclusion of traditions and principles of the esthetics of romanticism into the artistic practice. Some points of view existing in the native literary studies on the dynamics of the artistic method of the writer which, according to the authors' standpoint must be reconsidered in the aspect of the new methodological approaches, are analyzed.

Keywords: tradition; romanticism; succession; realism; literary process; esthetics; poetics; artistic method; historicism.

В определении генетических истоков творческого метода Л. Н. Толстого отечественное литературоведение добилось немалых результатов. В работах таких исследователей, как Б. М. Эйхенбаум, Н. К. Гудзий, М. Б. Храпченко, Б. И. Бурсов, Т. Л. Мотылева, К. Н. Ломунов, Вл. А. Ковалев и ряда других ставились вопросы о генетических связях толстовского метода с античной эстетикой, с идеями французских просветителей XVIII в., с традицией английского и французского социального романа XIX столетия, с русской натуральной школой 1840-х гг. Поэтому, мы считаем, что было бы совершенно неправомерным исключать из этих широких историко-литературных отношений, сказавшихся на становлении художественного метода Толстого-реалиста, и романтическую школу, шире – романтизм как одно из самих значительных и всеобъемлющих литературно-эстетических движений конца XVIII – начала XIX столетия.

Давно замечено, что у художников всемирно-исторического масштаба как, например, у А. С. Пушкина эстетический «онтогенез» заключал в себе в «спрессованном виде» достижения, опыт, а иногда и стадии развития литературы за целые столетия. В свою очередь, и Л. Толстой как великий русский писатель, представивший свою эпоху как «шаг в художественном развитии всего человечества», не является исключением. В его творчестве и художественном методе ясно ощущается «связь времен», прощупываются достижения предшествующего литературного развития, в котором романтизм играл достаточно заметную роль.

Между тем, попытки всякого позитивного сопоставления сочинений Толстого с произведениями и традициями мирового и русского романтизма до последнего времени считались искусственно надуманными. Вероятно, такая исследовательская тенденция началась с книги Б. М. Эйхенбаума «Молодой Толстой», вышедшей в 1922 г., одна из глав которой так и называлась – «Борьба с романтизмом». Автор книги коллекционировал «антиромантические» приемы Толстого в «кавказском» цикле повестей. В дальнейшем же «антиромантические» тезисы Б. М. Эйхенбаума в приложении

к творческому наследию Л. Толстого принимались уже как непреложная аксиома.

Так, в конце 1950-х гг. Л. А. Сабуров писал: «Предшествующая эпоха не знала более непримиримого противника романтизма, чем Толстой<...> Недооценивая сильные, творческие стороны романтизма, Толстой, руководствуясь прежде всего принципом жизненной правды, до конца изгнал романтизм из своей творческой лаборатории» [8, с. 472].

Столь же категоричен в своем выводе был и Б. И. Бурсов, констатирующий, что «...мало в XIX в. было художников, так далеких от романтизма, как Толстой» [2, с. 60]. Как следствие этой инерции следует рассматривать и те позиции, которые встречаются и в работах, посвященных сопоставлению произведений Толстого с творчеством отдельных западноевропейских романтиков. Так, например, Т. Науменко, излагая многочисленные факты увлечения Толстого творчеством В. Гюго, однозначно заявляет: «И это несмотря на разность их художественных методов, несмотря на безоговорочно отрицательное отношение Толстого к романтизму и романтиков...» [5, с. 22]. Любовь же Толстого к произведениям Гюго автор статьи объясняется «снисходительным» отношением русского писателя к «искренности» романтизма.

Однако М. Рыльский в своих оценках и суждениях, остро предчувствуя необходимость переосмысления таких и новых подобных ошибочных трактовок, справедливо отмечает: «Страстный романтик Гюго все свое творчество строил на преувеличениях, на условностях, на невозможных в жизни ситуациях, на гротеске, а был, однако, любимым писателем реалиста из реалистов Льва Толстого» [7, с. 302].

Одним из первых вопросов о наследовании Л. Толстым традиций эстетики романтизма поставил Н. К. Гей. Исследователь пишет об огромном диапазоне «проб», которые осуществил молодой Толстой и которые «охватывают литературное развитие доброго полувека, начиная от традиций сентиментально-предромантического толка и кончая творческим опытом натуральной школы» [3, с. 35]. Еще более перспективные тезисы содержатся во второй статье Н. К. Гей, посвященной этой же теме. Ученый справедливо считает, что «опыт романтической поэтики оказался необходимым моментом развития реалистического толстовского стиля» [4, с. 470]. Однако свои выводы автор основывает по преимуществу на прозе молодого Толстого, подвергая ее только стилистическому анализу, суждения же о романтических началах художественного метода писателя звучат лишь как весьма многообещающая презумпция. К тому же Н. К. Гей, на наш взгляд, явно преувеличивает разностильность ранней прозы Толстого и представляет романтические начала в ней лишь как рудименты прежнего стиля. Мы считаем, что усвоение и творческая переработка романтической поэтики и авторского мироощущения происходили у Толстого на более широкой основе и более органично. И романтические начала в прозе Л. Толстого – отнюдь не «рудименты» прежнего стиля.

Особо также следует подчеркнуть, что отмеченная нами «антиромантическая» тенденция в определении творческого метода Л. Толстого создавалась на почве суженного, хронологически-локализованного понимания романтизма. Еще до недавнего времени романтизм многие представляли как исторически переходящее и весьма ограниченное в своих эстетических возможностях литературное направление, более или менее быстро уступающее свое место реализму. Да и сам литературный процесс зачастую понимался лишь как механическая смена и «победа» одного направления над другим. Однако глубокий и проникновенный анализ страстей, напряженность эмоционального мира произведения, всегдашнее тяготение к изображению поэтических сторон жизни, вкус к «вечным» вопросам бытия, стремление к экстремальной выразительности – вот те эстетические константы романтизма, которые были взяты на вооружение многими художниками-реалистами и в преобразованном виде выступили в их творческом методе. Постепенно вырабатываемое современное и более широкое сущностное понимание романтизма позволяет поставить этот вопрос и в применении к творческому методу Л. Н. Толстого.

Сам писатель формировал свой глубоко психологичный реализм, исходя из определившейся к тому времени потребности цельного взгляда на духовный мир человека в его взаимоотношениях с усложнившимся историческим процессом. В этом смысле Толстой не мог пройти мимо определенных концепций и достижений романтизма. Толстому удалось проявить многие еще не раскрытые возможности искусства и, в частности, те, которые в своей системе почувствовал и открыл романтизм. Толстой-художник всегда был далек от литературного сектантства и имел непогрешимый вкус к подлинному искусству. Своеобразие его прозы заключается не только в глубокой правде и изображении процесса ее исканий, не только в ее психологической аналитике и «нравственном» потенциале, но и в ее особом патетически-эмоциональном настрое, в тяготении к сублимации чувства читателя, что во многом предопределило ее особый, «завладевающий» характер. Однако эти и некоторые другие ее параметры генетически восходят к поэтике романтизма, которая отнюдь не ушла в прошлое вместе с историческим романтизмом.

Л. Толстой практически сразу же сформировался как писатель-реалист и оставался им в течение всего своего творческого пути. «Иллюзия» жизни в его произведениях основана прежде всего на неукоснительной правде его изображений, на бытовых и психологических реалиях, на реалистическом способе типизации, на неприятии всяческих преувеличений и нарушений пропорций самой жизни, на временами приближающемся к научному – «логизированном» методе объяснения тех или иных характеров и явлений жизни. Но вместе с тем в ней есть и та внутренняя страсть, то соединение эпоса, драмы и лирики, которые культивировались романтизмом. Естественно, что эти качества отнюдь не нарушали образности-стилистического единства прозы писателя и находились в системе его ре-

листического мышления отнюдь не на положении симбиозных явлений. Думается, что природу этого органического сплава исследователям еще предстоит досконально изучить.

Особое внимание здесь, как нам, кажется, должно быть уделено поре формирования писательского творческого метода, который рождался на перекрестке многообразных литературных влияний. Одним из самых сильных и стойких пристрастий молодого Л. Толстого являлся интерес к творчеству довольно значительной когорты писателей-романтиков. Собранные воедино, эти материалы и персоналии создают довольно внушительную картину.

Ко времени вступления Л. Толстого на писательское поприще романтизм как литературное направление уже ушел в прошлое, но полнокровной жизнью продолжали жить его шедевры. Они-то и сыграли столь большую роль в творческом формировании молодого писателя. Не следует думать, что с писателями-романтиками у Толстого была, скажем так, только «идеологическая» перекличка. Здесь, в первую очередь, имела место творческая детонация – наиболее естественный для гения Толстого вид литературных общений.

В ряду ранних и наиболее стойких литературных кумиров Толстого совершенно справедливо находится имя Ж.-Ж. Руссо. Руссо – увлечение всей жизни Толстого, один из немногих писателей, которых он считал светочами человечества. В одном из своих писем к Б. Бувье, президенту основанного в 1904 году «Общества Жан-Жака Руссо», Толстой, в частности, писал: «Руссо и Евангелие – самые сильные и благородные влияния на всю мою жизнь. Руссо не стареет. Совсем недавно мне пришлось перечитать некоторые из его произведений, и я испытал то же чувство подъема духа и восхищения, которое я испытывал, читая его в молодости» [9, Т. 75, с. 234].

Не случайно Р. Роллан, сопоставляя творчество этих двух авторов, отметил: «...многие страницы Руссо он (Толстой) написал вновь» [9, Т. 14, с. 632]. Эстетика Льва Толстого полна руссоистских реминисценций не только в области истории культур, но и в вопросах творчества. Многие произведения Толстого (и прежде всего, автобиографическая трилогия, «Исповедь», «Крейцера соната» и др.) несут на себе отпечаток руссоистской «исповедальности».

«Вечной книгой» для молодого Толстого стали и романтические «Страдания молодого Вертера» Гёте. Толстой впервые прочитал эту книгу в 1856 г. «Восхитительно!», – таков был его комментарий, и с тех пор он неоднократно перечитывал этот роман с подобными же впечатлениями. С. Л. Толстой вспоминал, что своим детям Л. Толстой «рекомендовал читать «Разбойников» Шиллера, «Вертера» и «Германа и Доротею» Гёте». Пафос духовной независимости человека третьего сословия, грезы любви, выраженные в обширных внутренних монологах Вертера, весь трогательно-романтический стиль этой вещи не могли не восхищать молодого писа-

теля. Он вспоминал о «Вертере», когда работал над своей великой книгой о страстях человеческих – над «Анной Карениной».

В 1850-е гг. Л. Н. Толстой вообще высоко ценит «трогательность», романтическую сублимацию чувств в литературном произведении. Он даже упрекает Гёте за «холодность» в «Фаусте»: «Ежели бы он (Гёте) был молод и силен, то все бы фаустовские мысли и порывы развил. А развил бы, не уложил бы в эту форму» [9, Т. 47, с. 219]. Такая запись оказалась возможной, вероятно, потому, что в великой книге Гёте Толстой чутко уловил некие романтические обертоны и почувствовал не только «поэзию мысли», но и «поэзию, имеющую предметом то, что не может выразить никакое другое искусство» [9, Т. 48, с. 59].

В атмосферу литературных увлечений молодого Толстого вошел и пламенный романтик Шиллер. В 1854 г. Толстой так отметил свое впечатление от чтения баллады и стихотворений Шиллера: «Вчера забыл записать удовольствие, которое мне доставил Шиллер своим «Рудольфом Габебургским» и некоторыми мелкими философскими стихотворениями. Прелестна простота, картинность и правдоподобная тихая поэзия в первом. Во втором же поразила меня, записалась в душе... мысль, что, чтобы сделать что-нибудь великое, нужно все силы души устремить на одну точку» [9, Т. 47, с. 15].

Сочувствие к романтическому пафосу Л. Толстой выражал обычно безоглядно и бурно. Понравившееся ему произведение рождало у него чувство радостного «открытия». Толстой открывал для себя могучую поэтическую мысль, сильный характер, поэтическую ситуацию, а иногда пленялся и романтически «невыразимым». В июне 1854 г. он записал в дневнике: «Открыл я нынче еще поэтическую вещь в Лермонтове и Пушкине. В первом «Умирающий гладиатор» и во втором Янко Марнавич, который убил нечаянно своего друга...» [9, Т. 47, с. 10]. Пересказав сюжет второй из «Песен западных славян», Толстой весь отдается своему безотчетному впечатлению: «Это восхитительно! А отчего? Подите объясните после этого поэтическое чувство» [9, Т. 47, с. 11].

В таком же духе Л. Толстой выражает свой восторг и по отношению к романтическим поэмам М. Лермонтова («Измаил-Бей») и А. Пушкина («Цыганы»). Столь же эмоционально он отозвался и о прочитанном впервые «Маскараде» Лермонтова.

Вполне естественной для искусства молодой Толстой считает романтическую форму самовыражения: произведение должно, как говорил Гоголь, «выпеться из души сочинителя» [9, Т. 46, с. 70].

Из писателей-романтиков заметный след в душе Л. Толстого оставил и В. Гюго. Впервые его произведения Толстой прочитал в 1851 г., на Кавказе. В 60-е гг. он вновь «открыл» для себя Гюго и с этих пор сделал его спутником всей своей жизни. Сам Толстой признавался, что в возрасте от 20 до 35 лет и позже на него «огромное» впечатление оказали «Отверженные» и «очень большое» «Собор Парижской богородицы» [9, Т. 66, с. 68].

Толстой ценил в романах Гюго гуманистическую проповедь социальной справедливости, стремление к добру и веру в человеческую природу. Он находил в них и высшую степень той подлинной (отнюдь не мелодраматической) «трогательности», к которой всегда стремился сам. Уже в шестидесятые годы он не уставал повторять, что «искренность», «горячность», «трогательность» составляют обязательную принадлежность подлинно художественного произведения. В произведениях В. Гюго Лев Толстой всегда подчеркивал «высоту содержания», великодушное милосердие автора.

Можно с высокой долей вероятности предположить, что романы Гюго немало помогли Л. Н. Толстому в создании массовых народных сцен «Войны и мира», в способах выражения коллективной психологии. Естественно, что, создавая в 1880-х гг. репертуар народного чтения, Толстой обратился и к произведениям Гюго, поощряя и редактируя переводы и переделки его произведений для народного и детского чтения. Он сам, еще в начале 1870-х гг., перевел отрывок из «Отверженных» – «Архиерей и разбойник» и включил его в «Азбуку».

Из стихотворного сборника Гюго «Легенда веков» Толстой издал прозаические переделки под заглавиями: «Гражданская война», «Жаба», «Сказка про льва». Произведения Гюго широко вошли и в знаменитый толстовский «Круг чтения». Все эти переделки, разумеется, не лишены известного налета толстовского вероучительства, но главное в них не это. Л. Толстой для того и обращался к «легендам» всех веков и народов, чтобы побольше почерпнуть жизненного и литературного опыта, чтобы избежать назидательности. Опыт мировой литературы и, в частности, гуманистического романтизма Гюго, действительно, помогал писателю в своеобразном «растворении» доктринерства.

Поздний Толстой выделил в западноевропейской литературе трех знаковых корифеев, которые в его понимании стали маяками развития гуманизма и культуры. Это были Ж.-Ж. Руссо, В. Гюго и Ч. Диккенс. Их произведения Лев Толстой включил в тот краткий список образцов всемирного и «житейского» искусства, который он обнародовал на страницах трактата «Что такое искусство?» (1897 г.).

В этом плане, мы считаем, должно быть осмыслено и отношение Л. Толстого к творчеству крупнейших русских поэтов-романтиков, его современников – Ф. И. Тютчева и А. А. Фета. В преклонении Толстого перед ними проявлялось не эстетическое гурманство, а тяготение к поэтическим началам жизни, всегда жившее в душе писателя. В философской, пейзажной и любовной лирике Ф. Тютчева и А. Фета Толстой чувствовал нечто родственное себе, что он и выразил в известном восклицании: «Без Тютчева жить нельзя!»

Все сказанное свидетельствуют о том, что Л. Толстой не только не отвергал романтические шедевры, но и по-настоящему знал их и зачитывался ими на протяжении всей своей жизни. В романтизме он, прежде все-

го, видел великолепную концентрацию поэтических сторон жизни, что, по его мнению, составляло одну из задач искусства.

Безусловно, увлечение романтизмом не прошло для Л. Н. Толстого даром. Он обратил внимание на некоторые из основных положений эстетики романтизма: изображение внутреннего мира человека, понимание его душевной жизни как единого и цельного процесса, могучий и страстный субъективный пафос. Эти-то начала и были ассимилированы в художественном методе самого Толстого. Постараемся выделить хотя бы на некоторые из «романтических» параметров его прозы.

Во-первых, эти параметры невозможно не видеть, прежде всего, в столь малоизученной проблеме, как «взаимоотношения» Толстого со своим читателем. Он создает богатый и чрезвычайно напряженный «внутренний мир» художественного произведения, обладающий к тому же колоссальной завладевающей силой. Чем больше возбуждена активность читателя, тем большей завладевающей силой обладает произведение. Л. Толстой всеми доступными ему средствами стимулирует фантазию читателя, воздействует на процесс «вторичного» (читательского) воссоздания образов. Толстой всегда активно и упорно ищет «сотворчества», для чего и создает в тексте своих произведений необходимые просторы, творческий «воздух». Читатель «творит» вместе с художником, когда последний обращается к его собственному опыту самонаблюдения или к его заветным «домашним» чувствам. В своем психологическом анализе Л. Толстой не только создает реальный поток мысли и чувства, но и благодаря этому стимулирует активную психологическую деятельность читателя. Как бы ни «приставал» он (собственное толстовское выражение) к читателю со своими разъяснениями, художественный образ и чувство читателя никогда не оказываются «заземленными» авторским стереотипом. В этом смысле нам представляется неверной позиция некоторых исследователей, утверждающих, что у Толстого якобы нет никакого подтекста и что его читателю «додумывать от себя не требуется». Напротив, читатель Толстого с первых же мгновений попадает в особо значительный и сложный мир, в котором он не только должен ориентироваться, но и обязательно должен его осмыслить. Природа толстовского подтекста заключается не в простой «фигуре умолчания» или в запрятывании значительных мыслей за незначительные слова. Она – в возбуждении внутренней духовной работы читателя, который вместе с автором превращается в «латентный» художественный образ. Вообще в отношении Толстого к читателю все наполнено динамикой и напряжением. И эти прямые и «обратные» токи составляет особую атмосферу произведений Толстого.

Во-вторых, писатель придавал колоссальное значение и эмоциональному тону своей прозы. Не случайно в его рассуждениях о сущности искусства превалирует мысль о «заражении». Повествовательно-изобразительная фактура «Войны и мира», «Анны Карениной» и других произведений Л. Толстого не есть нечто аморфное. Писатель выделяет «сгустки

жизни», аккумулирующие эстетически-эмоциональное воздействие. Именно к таким «вершинным» сценам устремлено авторское повествование. Эти сцены подготавливаются постепенно, они расставлены в повествовании как «маяки», светочи смысла. В «Войне и мире» такую функцию имеют сцены именин Наташи, ее первого бала, пения баркароллы в доме Ростовых, лунная ночь в Отрадном, пляска у дядюшки, «Петина музыка» и др. Как правило, эти «вершинные» сцены оказываются соединенными с музыкой, пением, плясками. Музыкальное начало вообще пронизывает собою большинство произведений Л. Н. Толстого: «Детство», «Юность», «Семейное счастье», «Альберт», «Люцерн», «Казачья», «Война и мир», «Анна Каренина», «Крейцера соната» и др. В «вершинных» сценах мы имеем дело не с декоративным «озвучиванием», а с органическим слиянием смысла и настроения повествования с чувствами, вызываемыми музыкой. Достаточно вспомнить, как под колышущийся трехчастный размер «Баркароллы» в самозабвенно зажигательном исполнении Наташи совершаются «очистительные» раздумья Николая о смысле и цели жизни: «Эх, жизнь наша дурацкая, – думал Николай. Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь – все это вздор... а вот оно настоящее...» [9, Т. 10, с. 59]. В таких ситуациях герои совершают свой выход из различных «духовных монастырей».

Названные нами «вершинные» сцены заключают в себе очень значительную и романтически приподнятую патетику. Музыкальное начало только усиливает эти их потенциалы. Вообще представленная нами особенность структуры художественной прозы Л. Толстого (ее «читательский» аспект) весьма напоминает *романтический тип* воздействия на читателя, экстраординарного возбуждения его чувств и мыслей.

В-третьих, романтическая струя была заключена и в субъективной патетике прозы Л. Толстого. С первых же шагов своего творческого пути он много писал о здоровом и животворном авторском начале в художественном произведении. Оно не девальвирует правдивости, объективности и реализма, но повышает эстетическую значимость произведения. «Искренность, горячность, серьезность», – вот, по мнению Л. Толстого, три главных критерия творчества. Еще в 1860-е гг. он писал по поводу повести И. С. Тургенева «Довольно»: «Личное – субъективное хорошо только тогда, когда оно полно жизни и страсти, а тут субъективность, полная безжизненных страданий» [9, Т. 61, с. 109]. По этому же поводу Толстой критикует «Отцов и детей», считая, что в этом романе «нет ни одной страницы, которая бы была написана одним почерком, с замиранием сердца, а потому нет ни одной страницы, которая брала бы за душу» [9, Т. 60, с. 43]. Свои собственные произведения он стремился писать «огненными чертами» и очень радовался, когда в них была особая авторская «сукровица».

Можно наблюдать, как в 1850-е гг. от произведения к произведению у Толстого исчезали эмоциональные «авторские» ремарки и субъективное начало все более соединялось с изобразительно-выразительными сред-

ствами. Выступления против стилистических марлинизмов в «кавказских» повестях были важным шагом в развивающейся эстетике Л. Толстого, но эта полемика вовсе не затрагивала идею субъективного пафоса, которую Толстой продолжал отстаивать и развивать. При этом он вовсе не отвергал «поэтических» начал романтических повестей Марлинского и тем более стихотворений и поэм Лермонтова.

В 1870 г. Л. Н. Толстой записал декларацию, которая сделала бы честь самому правоверному романтику: «Поэзия есть огонь, загорающийся в душе человека. Огонь этот жжет, греет и освещает. Есть люди, которые чувствуют жар, другие теплоту, третьи видят свет, четвертые и света не видят. Большинство же – толпа – судьи поэтов, не чувствуют жара и теплоты, а видят только свет. И они и все думают, что дело поэзии только освещать. Люди, которые так думают, сами делаются писателями и ходят с фонарем, освещая жизнь. (Им, естественно, кажется, что свет нужнее там, где темно и беспорядочно). Другие понимают, что дело в тепле, и они согревают искусственно то, что удобно согревается (то и другое делают часто и настоящие поэты там, где огонь не горит в них). Но настоящий поэт сам невольно и с страданием горит и жжет других. И в этом всё дело» [9, Т. 48, с. 129].

«Трезвый» реализм позднего Л. Толстого содержит сильные и значительные субъективно-эмоциональные потенциалы. Толстой изображает величие нравственного подвига человека, разорвавшего с моральными и социальными устоями деспотического режима, с казенной и расхожей моралью («Отец Сергей», «Смерть Ивана Ильича»), человека, обретшего веру в людей и «воскреснувшего» через нее (роман «Воскресение»). В сдержанной и суровой патетике этих произведений таится огромная взрывная сила и по-прежнему живой, романтический восторг перед жизнью.

Жизненные идеалы Л. Н. Толстого не были призрачными и туманными, как у романтиков, они были ориентированы на саму жизнь и преисполнены веры в ее «разрешающие» начала. Но вместе с тем, они содержали поистине романтическую температуру чувств и проникновенность.

Резюмируя же все сказанное, подчеркнем, что в прозе Л. Н. Толстого русский реализм обрел особую патетическую одухотворенность, которая сквозь сложные эстетические «взаимодействия» и исторические судьбы литературных направлений, безусловно, соприкасается с эстетикой и художественным опытом романтизма.

Библиографический список

1. Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого. – М.; Л. : ГИЗ, 1922.
2. Бурсов Б. И. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. 1847 – 1862. – М. : Художественная литература, 1960.
3. Гей Н. К. Традиции романтизма в поэтике Л. Толстого // Русская литература. – 1972. – № 5.
4. Гей Н. К. Стиль Л.Н. Толстого и романтическая поэтика // К истории русского романтизма. – М. : Наука, 1973.

5. Науменко Т. К. Виктор Гюго в оценке Л. Н. Толстого // сб. научных трудов Горно-Алтайского и Новосибирского госпединститутков «Вопросы русской, советской и зарубежной литературы», 1969. – Вып. 22. – С. 22, 29.
6. Роллан Р. Собр. соч.: В 14 тт. – М. : ГИХЛ, 1958. – Т. 14.
7. Рыльский М. Ф. Литература и народ. – М. : Советский писатель, 1959.
8. Сабуров Л. А. «Война и мир» Л. Толстого. Проблематика и поэтика. – М. : Изд-во МГУ, 1959.
9. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 тт. (юбилейное). – М. : ГИХЛ, 1928–1958.

ИНТЕРДИСКУРСИВНЫЙ МЕХАНИЗМ СОЗДАНИЯ МЕДИЦИНСКИХ ТЕКСТОВ

С. В. Ракитина

*Доктор филологических наук, профессор,
Волгоградский государственный
социально-педагогический университет,*

Н. В. Ефремова

*преподаватель,
Волгоградский государственный
медицинский университет,
г. Волгоград, Россия*

Summary. In this article, the text refers to the product of the interdiscourse. This is seen as the ability of interdiscourse basic (medical) discourse interact with other types of discourse (scientific, popular, artistic, historical, advertising, etc.) Therefore, the establishment of a mechanism interdiscourse medical texts. Interdiskurs and identity discursive space scientist studied on the material of NM Amosov.

Keywords: interdiscourse; a mechanism for creating text; discursive space; scientific medical text.

Современный уровень развития теории текста связан с когнитивным направлением в исследовании механизмов отражения в нём окружающей действительности. Научный текст, выступающий продуктом познавательно-творческой деятельности ученого, даёт возможность с этих позиций проследить характер ментальных процессов, происходящих в ходе создания текста, определить механизмы текстообразования. Целью данной статьи является рассмотрение интердискурсивного механизма, посредством которого создание текста осуществляется в результате взаимопроникновения дискурсов разных типов.

Мы исходим из того, что условием формирования дискурса является интердискурс как существующее «до, вне и независимо» от конкретного высказывания специфическое дискурсивное пространство, в котором порождается, формируется, разворачивается строение и содержание дискурса в соответствии с определёнными условиями. Дискурс всегда соотносится с интердискурсом как прекоинструктом, функционирующим по отношению к себе самому, т. е. к интрадискурсу (то, что я говорю теперь по отношению к тому, что я говорил раньше и что скажу позже), в котором интердискурс