

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## **ЛЮБОВНЫЙ СЮЖЕТ В АРХИТЕКТОНИКЕ РУССКОГО РОМАНА XXI ВЕКА**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
45.04.01 Филология, магистерская программа «Русская словесность»  
очной формы обучения, группы 02031711  
Солдатовой Каролины Эдуардовны

Научный руководитель  
кандидат филологических наук,  
доцент Ширина Е.А.

Рецензент  
кандидат филологических наук,  
директор духовно-просветительского центра  
во имя Веры, Надежды, Любви и матери их Софии  
Полторацкая С.В.

БЕЛГОРОД 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	3
<b>ГЛАВА I. РОМАН: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ГРАНИЦЫ ЖАНРА</b>	11
<b>ГЛАВА II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРЫ ТЕКСТА</b>	23
2.1. Теория архитектоники в отечественном литературоведении	23
2.2. Понятие сюжета. Состав сюжета, его функции и типы	28
<b>ГЛАВА III. ЛЮБОВЬ В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ</b>	37
3.1. Роль любовного сюжета в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер»	37
3.2. Любовный сюжет как стержень повествования в романе М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа»	46
<b>ГЛАВА IV. ЛЮБОВЬ НА ФОНЕ ИСТОРИИ: ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА В МНОГОЛИНЕЙНОМ РОМАНЕ</b>	56
4.1. Способы сюжетостроения в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор»	56
4.2. Средства создания любовного сюжета в романе Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза»	63
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	74
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b>	79

## ВВЕДЕНИЕ

Тема любви всегда была источником искусства всех времен и народов. Русский живописец В.В. Кандинский утверждал, что «нет ни одного культурного аспекта нашей жизни, который обошел бы своим вниманием это светлое чувство» [Кандинский 1992: 103]. Любовная тема в русской литературе занимает немаловажное место. Её открытие приходится на переходный период – рубеж XVII–XVIII вв. С тех пор писатели постоянно обращаются к теме любви, пытаясь понять её философское и нравственное значение.

Рассматривая проблематику любви и интимных отношений в сфере драматического и трагического пафоса, писатели-классики уделяют значительное внимание «испытанию любовью». Так как его основные функции – обнаружение характеров и отражение их динамики, а также выявление авторского отношения к героям, «испытание любовью» является неотъемлемой частью классического романа, жанровая особенность которого – изображение судьбы отдельной личности в её становлении и развитии.

Необходимо отметить, что чаще всего любовная интрига не является единственной основой романной конструкции, но она всегда дополняет и помогает раскрыть идею произведения. По значимости любовные линии в архитектонике художественного текста могут выходить на первое место, а могут быть побочными, второстепенными, иногда только намеченными. Любовный конфликт в русском романе часто переплетается с социальным конфликтом, социально-бытовым, социально-психологическим, а потому писателю важно их согласовать.

Современные прозаики продолжают классическую традицию и в своих произведениях также обращаются к любовной тематике. Нам представляется интересным посмотреть, как любовный сюжет выстраивается в общей структуре русского романа XXI века. Это позволит дать определенное представление и об индивидуальном стиле нескольких современных

прозаиков и глубже интерпретировать неотрефлексированные в науке и критике наиболее яркие произведения последних десятилетий. Вышеперечисленные аспекты и определили **актуальность** нашей работы.

### **Степень научной разработанности проблемы:**

Фундаментальные научные труды по теме диссертации отсутствуют. Наиболее близкие для нас исследования по вопросам сюжетологии в современной русской литературе представлены статьями И.В. Некрасовой и Т.Е. Сорокиной.

Любовный сюжет в современной прозе с точки зрения историософии становится предметом рассмотрения у Т.Е. Сорокиной «Историософский контекст любовного сюжета в современной русской прозе» [Сорокина 2008], которая, анализируя два современных романа – «Эвакуатор» Д. Быкова и «2017» О. Славниковой, приходит к выводу, что художественная историософия в данных текстах присутствует как фон и контекст и создает важный образ кризисного, катастрофического времени.

«Разнообразие способов сюжетостроения в новейшей русской литературе» [Некрасова 2012] анализирует И.В. Некрасова. Рассматривая произведения Ю. Полякова «Козленок в молоке», Д. Рубиной «Синдром Петрушки», Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», В. Аксенова «Таинственная страсть: роман о шестидесятниках» и др., исследователь отмечает, что новейшая литература при построении сюжетов использует не только традиционные, классические приемы, но и некоторые новаторские подходы (особенности хронотопа, прием вставных новелл, соединение нескольких сюжетов в одном тексте, разнообразные формы организации повествования, использование жанровых контаминаций).

Избранные нами произведения четырех прозаиков получили определенное признание экспертного сообщества, замечены критикой, но в науке освещены неравномерно и недостаточно. Литературоведы не раз в рамках отдельных статей обращались к рассмотрению художественных произведений А.В. Дмитриева, Е.Г. Водолазкина, Г.Ш. Яхиной.

Большое количество научных работ посвящено художественному миру романов Е.Г. Водолазкина. Статья Е.Р. Кобзарь «Сотериологические мотивы в романах В. Набокова “Лолита” и Е. Водолазкина “Лавр”» [Кобзарь 2015] посвящена выявлению преемственности набоковской традиции в романе Е. Водолазкина, особое внимание уделяется геометрии текстов и генеалогии центральных образов.

Цель исследования Я.В. Солдаткиной «Мотивы прозы А.П. Платонова в романе Е.Г. Водолазкина “Авиатор”» [Солдаткина 2016] – рассмотреть роман в контексте диалога с русской литературной традицией и философией XX века. Автор анализирует особенности трансформации в тексте Е. Водолазкина платоновских мыслей преодоления смерти, символики кладбища, собирания и сохранения вещей.

«Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина “Лавр”» [Трофимова 2016] анализирует Н.В. Трофимова. Автор обращается к мировоззрению русского средневековья, которое нашло отражение в символике, агиографических топосах, сюжетных эпизодах отдельных житий, в обращении к средневековым текстам в сюжетной канве романа Е. Водолазкина.

Работа Н.В. Максимовой, Г.С. Белолипской «Российские медиа конца XX века как предмет изображения в романе Евгения Водолазкина “Авиатор”» [Максимова, Белолипская 2017] посвящена выявлению роли и значения медиареалий в романе. Авторы, говоря о полифункциональности медийных средств в романе, приходят к выводу об ироническом изображении масс-медиа конца 1990-х гг. в тексте Е. Водолазкина.

Исследование О.А. Гримовой «Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е.Г. Водолазкина “Авиатор”» [Гримова 2017] направлено на анализ текстовых структур, направляющих читательскую заинтересованность в романе. Автор отмечает детективную интригу и доминантную энигматическую интригу, организующую ментальную и эмоциональную жизнь героев.

Цель работы А.С. Париновой «Соловецкая тема в современной литературе» [Паринова 2018] – изучение мифологемы «рай-ад» на материале романа «Обитель» З. Прилепина и романа «Авиатор» Е.Г. Водолазкина. Автор делает акцент на особенностях мировосприятия героя современного романа.

В статье «Размышления о революции в творчестве А. Варламова и Е. Водолазкина («Мысленный волк» и «Авиатор»)» [Кротова 2018] Д.В. Кротова сопоставляет подход двух современных писателей к проблеме революции и приходит к выводу, что общность писателей в том, что революция изображается ими как трагическое явление, различия же проявляются в оценке сущности революции.

Среди научных исследований творчества Г.Ш. Яхиной необходимо выделить статью Н.В. Максимовой «Межтекстовые связи в романе Г. Яхиной “Зулейха открывает глаза”» [Максимова 2016], в которой рассматриваются межтекстовые связи в романе с произведениями И.Э. Бабеля, В.Ф. Тендрякова, А.П. Чудакова, Л.Е. Улицкой и статью Т.М. Колядич «Структурные особенности романа Г. Яхиной “Зулейха открывает глаза”» [Колядич 2016], посвященной изучению структуры романа: показаны главные особенности авторской рефлексии (структура саги, сюжетная организация, элементы фольклорного и кинематографического дискурса).

Роман А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» анализирует И.Н. Иванова в работе «Деревенская проза в современной отечественной литературе: конец мифа или перезагрузка?» [Иванова 2013], рассуждая насколько правомерно говорить сегодня о традициях деревенской прозы. Автор приходит к выводу, что темы, проблемы, конфликты, образы, характерные для деревенской прозы, продолжили существовать и в современной литературе, трансформируясь к нынешним реалиям культурной жизни.

Исследование С.С. Фолимонова «Проблема межкультурного диалога в романе А.В. Дмитриева “Крестьянин и тинейджер”» [Фолимонов 2018]

посвящено проблеме художественного осмысления диалога как ведущей стратегии, используемой в процессе межкультурной коммуникации. В статье представлен подробный анализ ключевых эпизодов романа, позволяющий сделать выводы о своеобразии авторского метода, приемах реализации творческих задач, степени литературного мастерства прозаика.

Такой интерес исследователей к прозе Е.Г. Водолазкина, Г.Ш. Яхиной, А.В. Дмитриева свидетельствует о том, что произведения писателей открывают различные возможности для интерпретаций. Однако следует отметить, что на данный момент нет никаких исследований творчества М.Е. Нефедовой, а также критических и научных работ, касающихся изучения любовного сюжета в романах данных прозаиков. Таким образом, тема диссертации нуждается в её дальнейшей разработке.

Исходя из актуальности и степени изученности проблемы, мы определили **цель магистерской диссертации**: определить роль любовного сюжета и способы сюжетостроения в современном русском романе.

Данная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Изучить теоретический материал по проблеме жанра романа;
2. Исследовать теорию архитектоники и теорию сюжета в отечественном литературоведении;
3. Выявить функции любовного сюжета в романах А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», Е.Г. Водолазкина «Авиатор», Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».
4. Проанализировать основные сюжетные элементы, организующие конфликты в романах А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», Е.Г. Водолазкина «Авиатор», Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».
5. Определить особенности взаимосвязи любовного сюжета с другими линиями в романах А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», Е.Г. Водолазкина «Авиатор», Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

б. Исследовать особенности психологизма, образную систему и приемы создания образов-характеров, свойства хронотопа, несюжетные элементы, повествовательные формы и смену точек зрения в романах А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», Е.Г. Водолазкина «Авиатор», Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

**Объект исследования** – роман А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», роман М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», роман Е.Г. Водолазкина «Авиатор», роман Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

**Предмет исследования** – функции любовного сюжета и особенности сюжетостроения в романах А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», Е.Г. Водолазкина «Авиатор», Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

Для решения поставленных задач в нашей работе были использованы следующие **методы**: изучение и обобщение опыта; анализ и синтез; сопоставление; систематизация. При анализе конкретных произведений применяется сравнительно-сопоставительный, описательный, сравнительно-типологический методы, а также метод целостного анализа.

**Теоретико-методологическую базу** магистерской диссертации составили работы, посвященные жанру романа (В.В. Кожин, А.Я. Эсалнек, В.Г. Белинский, А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Милан Кундера и др.), теории архитектоники и композиции (Л.И. Тимофеев, А.Б. Есин, В.Е. Хализев, Н.Д. Тамарченко, Л.В. Чернец, О.И. Федотов, М.М. Бахтин и др.), вопросам сюжетологии (В.Е. Хализев, А.Н. Веселовский, Б.В. Томашевский, Г.Н. Поспелов, В.Б. Шкловский, Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич, А.Б. Есин и др.).

**Научная новизна** обусловлена выбором материала для исследования и заключается в том, что впервые проведено изучение романов А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», Е.Г. Водолазкина «Авиатор» и Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза» с



точки зрения установления роли любовного сюжета в архитектонике произведения. Указанная тема никогда не рассматривалась специально. В ходе диссертационного исследования была определена роль любовного сюжета в указанных романах и выявлены особенности сюжетостроения, что позволяет говорить как о своеобразии индивидуального стиля конкретного современного автора, так и о продолжении литературной традиции, а также о более глубоком анализе и интерпретации произведений в целом.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, чтобы описать специфику любовного сюжета в современном романе и способствовать накоплению материала об эволюции жанра романа.

**Практическая значимость** исследования в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в вузовской практике, в школьных элективных курсах по современному литературному процессу, а также служить ориентиром при анализе художественных текстов широкого круга авторов.

**Апробация работы:** Основные положения и результаты работы были представлены на следующих конференциях:

– VIII Международный молодёжный научный форум «Белгородский диалог – 2016. Проблемы филологии, всеобщей и отечественной истории» (Белгород, 7-9 апреля 2016 года);

– Международная научная конференция «Современные достижения и новые направления филологии» (Белгород, 12-13 февраля 2018 года);

– X Международный молодёжный научный форум «Белгородский диалог – 2018. Проблемы филологии, всеобщей и отечественной истории» (Белгород, 18-20 апреля 2018 года);

– III Всероссийская научно-практическая конференция «Карамзинские чтения – 2018» (Белгород, 13-14 декабря 2018 года);

– XI Международный молодёжный научный форум «Белгородский диалог – 2019. Проблемы филологии, всеобщей и отечественной истории» (Белгород, 17-19 апреля 2019 года).

По теме исследования опубликовано 4 научные статьи, часть пособия (в соавторстве с Е.А. Шириной и Е.Н. Семькиной).

**Структура работы:** магистерская диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографического списка.

**Во введении** обосновывается выбор и актуальность темы исследования, определяется степень научной разработанности темы, цель, задачи, объект, предмет, методы исследования, теоретико-методологическая база исследования, раскрывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, приведены сведения об апробации.

**Первая глава «Роман: история возникновения, границы жанра»** посвящена истории возникновения романа, изучению его жанровых особенностей и определению его места в системе литературного процесса.

**Во второй главе «Теоретические аспекты проблемы структуры текста»** дается обзор теоретических положений и работ, посвященных изучению архитектоники и сюжета в литературном произведении.

**Третья глава «Любовь в процессе становления личности: художественное воплощение в современном романе»** посвящена изучению любовного сюжета и определению его роли в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» и в романе М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа».

**Четвертая глава «Любовь на фоне истории: особенности построения сюжета в многолинейном романе»** раскрывает способы сюжетостроения в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» и в романе Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

**В заключении** подводятся итоги исследования, формируются обобщающие выводы по рассматриваемой теме.

**Библиографический список** составляет 72 источника.

## ГЛАВА I. РОМАН: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ГРАНИЦЫ ЖАНРА

История романа начинается с эпохи античности и средневековья («античный роман» – «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Сатирикон» Петрония, «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея и «рыцарский роман» – «Тристан и Изольда», «Смерть Артура» Томаса Мэлори). Термин «роман» берет начало в эпохе средневековья и связан с языком, на котором написано произведение. В средневековой западноевропейской культуре литературным языком являлся латинский язык. В XII–XIII вв. н.э. постепенно стали появляться рассказы и повести на романских языках. Это было удобно для демократических слоев общества, которые не владели латинским языком. Такие сочинения стали называться «conte roman» (романский рассказ, повесть). Позже прилагательное стало функционировать в самостоятельном значении, и произведения на любом языке, обладающие рядом особенностей таких, как большой объем, определенная тематика, композиция и т. д., стали обозначаться романом.

Роман стал самостоятельным жанром в конце XVI – начале XVII вв., вобрав характерные черты раннего периода Нового времени: взгляды и принципы среднего класса, стремление к решению религиозных и моральных вопросов, интерес к научным и философским исследованиям и открытиям. Особое распространение получил так называемый плутовской роман, в центре рассмотрения которого находилась жизнь улиц и большой дороги («Жиль Блаз» и «Хромой бес» Лесажа, «Английский мошенник» Геда и др.): «Если романы рыцарский и пасторальный “уносили” читателя в мир “красивой фантазии”, то развившийся к концу XVI в. “плутовской” роман рисует...реальную жизнь в ее самых обыденных проявлениях» [Кожин 1963: 140-141].

Таким образом, «отражая повсеместно распространившееся бродяжничество, литература XVI–XVII веков получает возможность художественно осваивать принципиально новый объект – бытие и сознание всецело частных людей, и писатель становится “историком частной жизни”» [Кожин 1963: 112]. Меняется и главный герой романа: «В центре широкого эпического повествования оказывается персонаж, совершающий будничные бытовые поступки, не имеющие ничего общего с деяниями персонажей прежнего эпоса – народных вождей, рыцарей, королей, завоевателей. Однако эти прозаические персонажи выступают как подлинные эпические герои <...> Ибо сам этот мир уже не обобщенный и преображенный мир грандиозного исторического деяния (например, решающей битвы за освобождение народа), но прозаический мир повседневной народной жизни» [Кожин 1963: 113].

Интерес к индивидуальной личности и ее судьбе зародился еще в феодальном обществе и продолжил сохраняться в устанавливающейся капиталистической среде. Писатели дворянства и буржуазии капиталистической эпохи обратились к романам новых стилей (бытовые, психологические, социальные и т.д.). Роман стал отражением идейно-художественных запросов социальных слоев нового времени и был связан с историческим развитием конкретной страны.

В.В. Кожин выделяет четыре эпохи развития романа до середины XIX века [Кожин 1963]. С конца XVI до начала XVIII века, как мы уже отметили, развивается роман плутовской. Как отмечает В.В. Кожин, в это время появляются также два оригинальных произведения с традициями ренессансной эпопеи – «Дон Кихот» и «Робинзон Крузо» [Кожин 1963]. В конце XVII века зарождается психологический роман, который занимает главенствующее место с середины XVIII века. В центре психологического романа находятся душевные переживания героев; именно в романах Руссо, Ричардсона, Стерна, Гёте впервые в литературе воссоздается динамика человеческой души. Как отмечает В.В. Кожин, «этот

“сентименталистский” этап служит преддверием кризисной эпохи истории романа – романтической» [Кожин 1963: 412]. Несмотря на то, что в первой четверти XIX века бытует исторический роман, роман как жанр уходит на второй план, начинает преобладать лирический монолог. И только «после окончательного установления буржуазного общества формируется и активно развивается роман классического типа – роман Стендаля, Диккенса, Флобера, который словно синтезирует отдельно вызревавшие до сих пор стороны искусства романа: сложную и напряженную систему событий (как у Филдинга), психологический анализ (у Стерна и Руссо), широкий взгляд на мир в целом (в «лирических» повествованиях романтиков). Поэтому данная эпоха романа – эпоха подлинной зрелости этого жанра» [Кожин 1963: 413].

Теперь обратимся к истории возникновения русского романа. На развитие жанра романа в русской литературе XVII века оказывали влияние традиции отечественной прозы и европейского романа, попадавшего в Россию в переводе и в оригинале («Похождения Жиль Бласа де Сантильяны» А. Лесажа, «Жизнь и приключения Робинзона Крузо» Д. Дефо, «Жизнь Марианны» П. Мариво, «Приключения Маркиза Г...» аббата Прево, повести М. Сервантеса и др.). Так, например, образцы рыцарского романа видоизменяются на отечественный лад («Повесть о Петре Златых Ключей», «Бова-королевич» и др.).

Важно отметить, что до XVIII века роман как жанр в России не развивался, так как «...отчетливо противостоял той модели взаимоотношений литературы и жизни, которая сложилась в практике русских писателей 1730-1750-х гг.» [Лебедева 2000: 215] – преобладание общего и общественного над индивидуальным и частным, тяготение более к типу, чем к характеру. Роман как жанр литературы «стремился жизнь познать и отразить, а в идеале – уподобить жизнь и литературу между собой, так чтобы текст мог восприниматься как жизнь, а жизнь обнаруживала в себе свойства литературного текста» [Лебедева 2000: 216]. Это вызывало

опасения у русских классицистов, так как шло вразрез с классицистической концепцией «украшенной природы».

Возникновение русского романа происходило и на основе определенных литературных жанров – «воинских повестей», «житий святых». По мнению В.Е. Гусева, наиболее близким к жанру романа оказалось «Житие протопopa Аввакума»: «Первое осуществленное Аввакумом изображение человека как средоточия общественных противоречий, его попытка собрать в фокусе частной жизни и личной психологии события большого общественного значения, судьбы и психологию целого социального слоя» [Гусев 1958: 196].

Несмотря на предубеждение о том, что роман ничему не учит и отвлекает от серьезной литературы, немалое количество переводов говорило о необходимости создавать оригинальные русские романы. В защиту жанра выступил Ф.А. Эмин, используя в романе «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» (1763) черты европейского любовно-авантюрного романа, а также традиции русской оригинальной художественной прозы XVII века. М.Д. Чулков в бытовом романе «Пригожая повариха, или похождения развратной женщины» (1770) также соединяет общеевропейские черты развития романного повествования и приметы национальной жизни. Стоит отметить, что именно это произведение определяло представления читателей-современников о жанре романа.

Творчество А.Н. Радищева уникально тем, что соединяет традиции жанров сатиры, оды и романа. Г.П. Макогоненко в «Путешествии из Петербурга в Москву» увидел жанровые черты воспитательного романа. Особое место занимает роман в творчестве Н.М. Карамзина. Образцом романа для автора было «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна, а эволюция карамзинской прозы завершилась романом «Рыцарь нашего времени», который объединил в себе все жанровые признаки оригинальной модели русского романа, формирование которого происходило на протяжении всего литературного процесса XVIII века.

Итак, русский роман развивался, с одной стороны, воссоздавая черты национальной жизни, а с другой стороны, опираясь на достижения западноевропейской прозы. Эпоха расцвета русской прозы XIX в. началась с романа «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, которые стали образцом для последующих поколений русских романистов.

Такова краткая история возникновения романа; далее перейдем к его отличительным жанровым особенностям. Роман всегда был в центре внимания литературоведов и критиков, о нём часто высказывались противоположные точки зрения. По мнению Т. Манна, «его (романа) прозаические качества, сознательность и критицизм, а также богатство его средств, его способность свободно и оперативно распоряжаться показом и исследованием, музыкой и знанием, мифом и наукой, его человеческая широта, его объективность и ирония делают роман тем, чем он является в наше время: монументальным и главенствующим видом художественной литературы» [цит. по: Хализев 2004: 232]. В статье «Конец романа» (1922) О.Э. Мандельштам, напротив, называл роман чем-то устаревшим [Мандельштам 2010]. Конец романа предвещали и футуристы, сюрреалисты, авангардисты.

Место романа в парадигме литературного процесса постоянно менялось. В классицизме роман объявлялся жанром низким («Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен»; «Несообразности с романом неразлучны» [Буало 1957: 81]). В эпоху романтизма роман представлял собой воспроизведение «“обыденной действительности” и одновременно – “зеркало мира и <...> своего века”, “плод вполне зрелого духа”» [Шеллинг 1966: 382-384]; роман предстал «как “романтическая книга”, где в отличие от традиционного эпоса находится место непринужденному выражению настроений автора и героев и юмору, и игровой легкости» [Шлегель 1983: 404].

Гегель сравнивал роман с традиционным эпосом, отмечая, что «здесь (в романе) <...> вновь выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий» [Гегель 1971: 474]. Но при этом в романе отсутствует свойственное эпосу «*изначально поэтическое состояние мира*», здесь наличествуют «*прозаически упорядоченная действительность*» и «*конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений*» [Гегель 1971: 475]. По мнению Гегеля, этот конфликт «*разрешается трагически или комически*» и часто исчерпывается тем, что герои примиряются с «*обычным порядком мира*», признав в нем «*подлинное и субстанциальное начало*» [Гегель 1971: 475].

Гегель объяснял развитие и смену жанров с помощью исторических обстоятельств жизни народов. Это позволяет причислить Гегеля к основателям социально-исторического направления в изучении жанров. А.Я. Эсалнек считает, что Гегель является родоначальником теории романа, так как «он предложил содержательный подход к изучению жанров, ориентированный на характер эпохи и ее мироощущение, т. е. на то, что он называл «*состоянием мира*»» [URL: <https://e-libra.ru/read/393266-osnovy-literaturovedeniya>].

В.Г. Белинский продолжил начатую Гегелем традицию. Его теоретические суждения о романе наиболее полно представлены в двух работах: «О русской повести и повестях Гоголя» и «Взгляд на русскую литературу 1847 года». В.Г. Белинский сравнивал роман как с древней эпопеей, так и с другими прозаическими жанрами (рассказ, повесть, очерк). Сопоставляя роман с рассказом и повестью, критик акцентирует внимание на «широте, масштабности, объемности в изображении жизни, возможности включения в повествование разнородного материала и верности воспроизведения типических характеров» [Белинский 1956: 315]. По его



мнению, «роман и родственная ему повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии» [Белинский 1956: 315].

В основу сравнения романа и эпопеи положен характер взаимоотношения индивида и общества. Эпопея, по мнению Белинского, «воссоздает не судьбы людей, а события. Интерес к эпопее фокусируется на судьбах народа, в то время как роман воплощает идею человека как существа индивидуального, отдельного от народа» [Белинский 1954: 34]. Роман критик называет «эпосом частной жизни: предмет этого жанра – “судьбы частного человека”, обыкновенная, “каждодневная жизнь”» [Белинский 1954: 34]. Продолжая эту мысль, А.Н. Веселовский, говоря о романном тексте, писал: «Главный интерес не сосредоточен, как в былое время, на событии, а на участии, которое принимало в нем то или другое лицо, на их мотивах и побуждениях, на их внутренней борьбе, одним словом, на всем том мире личности, который раскрыт был новым прогрессом истории» [Веселовский 1939: 9], а «личность предполагает, прежде всего, самосознание, сознание своей особенности и противоположности к другим индивидуумам, своей отдельной роли в общей культурной среде» [Веселовский 1939: 9].

Дополнял Гегеля и В.Г. Белинского М.М. Бахтин в работах 1930-х годов, посвященных роману. В статье «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (1941) ученый определял ключевые характеристики романа, отмечая, что, во-первых, «герой романа показывается не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью» [Бахтин 1975: 453]; «это лицо не должно быть “героичным” ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова, романический герой объединяет в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные» [Бахтин 1975: 453]. Во-вторых, «роман запечатлевает “живой контакт” человека с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим). И он более глубоко, существенно, чутко и быстро, чем какой-либо иной жанр, отражает

становление самой действительности» [Бахтин 1975: 451]. То есть роман, показывая настоящее и отражая его незавершенность, пытается объективно осмыслить действительность и оценить её. И, в-третьих, роман, по мнению М.М. Бахтина, способен раскрывать в человеке не только уже сформированные качества, но и нереализованные возможности: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения» [Бахтин 1975: 479], «человек здесь может быть или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [Бахтин 1975: 479]. Таким образом, именно интерес к человеку и его частной судьбе становится источником формирования и развития романа как жанра.

По мнению М.М. Бахтина, первостепенным в романе является изображение ситуаций отчуждения героя от окружающего мира. Роман, по его мнению, показывает «“распадение эпической (и трагической) целостности человека” и осуществляет “смеховую фамильяризацию мира и человека”» [Бахтин 1975: 481]. С мнением М.М. Бахтина соглашался венгерский философ-марксист и литературовед Д. Лукач. Рассматривая роман как «зеркало взросления, зрелости общества и антипод эпопеи, запечатлевшей “нормальное детство” человечества» [цит. по: Хализев 2004: 239], Д. Лукач говорил о «воссоздании этим жанром человеческой души, заблудившейся в пустой и мнимой действительности» [цит. по: Хализев 2004: 239].

Говоря об уникальности романа, исследователи отмечают, что его жанровая сущность собирательна. С одной стороны, он имеет признаки, характерные только для него, (например, эволюция героя в его частной жизни), а с другой стороны, соединяет в себе черты множества других жанров (идиллия, эпопея, притча, агиография, сатира и др.) Не случайно, М.М. Бахтин в своих рассуждениях о романе писал: «Роман – это композиционно, тематически и стилистически свободная форма, т.е. это в сущности ещё не форма, не граница. Он позволяет смешивать, объединять, сочетать в одном произведении любые другие жанры, не только

литературные, но и не литературные» [Бахтин 2012: 600]. Характерно то, что именно роман смог сблизить литературу с жизнью и показать её противоречивость, сложность и многоаспектность.

Условно все романы можно разделить на два типа. С одной стороны, это произведения, построенные на внешнем действии (авантюрные, в частности плутовские, рыцарские, «романы карьеры», приключенческие и детективные). С другой стороны, это романы, основанные на внутреннем действии. Персонажи этих романов не только стремятся к каким-то личным целям, но и пытаются понять свое место в мире, они рассуждают, рефлектируют, занимаются анализом и самоанализом. Именно в таком типе романов специфика жанра выразилась наиболее ярко.

Говоря о ключевых чертах романа, А.Я. Эсалнек выделяет значимость микросреды: «Вне воссоздания микросреды романисту очень трудно показать внутренний мир личности» [Эсалнек 1985: 93]. По мнению А.Я. Эсалнек, «в романе всегда имеют место дифференциация и иерархия персонажей, проявляющиеся в наличии главных героев, которые составляют микросреду и чьи судьбы воспроизводятся наиболее полно и детализированно. Им отдается большая часть воспроизводимого в романе пространства и времени» [URL: <https://e-libra.ru/read/393266-osnovy-literaturovedeniya>]. Таким образом, романы, воссоздающие связь человека и среды и в большинстве случаев строящиеся на внутреннем действии, становятся центром литературы. Как отмечал М.М. Бахтин, «произошла *романизация* словесного искусства: когда роман приходит в “большую литературу”, другие жанры резко видоизменяются, в большей или меньшей степени “романизируются”» [Бахтин 1975: 450].

По мнению В.В. Кожина, «постоянная жизнь романа обеспечивается стихией движения, изменения, развития, – безразлично какого – внешнего или внутреннего, материального или психологического» [Кожин 1963: 333], «подлинной эстетической реальностью романа остается движение к счастью, полноте любви и свободе, ибо это движение имеет беспредельную

неограниченную цель» [Кожин 1963: 334]. Эта стихия движения к счастью реализуется в концепции Кожина и на уровне художественной конструкции романа, основными признаками которой являются «незавершенность, незакругленность, незаконченность, подвижность сюжетной структуры, в частности отсутствие единства действия, неожиданность развязок, а также особый тип речи» [Кожин 1963: 334].

Таким образом, мы приходим к выводу, что вопрос жанровой модели романа до сих пор является актуальным. М.М. Бахтин полагал, что «никогда не удастся дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удастся указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью» [Бахтин 1975: 200]. А потому в литературоведении не существует и единого определения термина «роман». Приведем лишь некоторые из них, зафиксированные в современных работах.

В.А. Богданов предлагает такое определение романа: «Это эпическое произведение, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в художественном пространстве и времени, достаточном для передачи “организации” личности <...> Роман представляет индивидуальную и общественную жизнь как относительные, не исчерпывающие и не поглощающие друг друга стихии, и в этом состоит определяющая особенность его жанрового содержания» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 412].

По определению В.В. Кожина, роман – это «большая форма эпического жанра литературы Нового времени. Его наиболее общие черты: изображение Человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие, отсюда – большой объем сравнительно с другими жанрами» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 889].

В словаре литературоведческих терминов С.П. Белокуровой зафиксировано следующее определение: «Жанр эпоса: большое эпическое произведение, в котором всесторонне изображается жизнь людей в определенный период времени или в течение целой человеческой жизни. Характерные свойства романа: многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц; наличие системы равнозначных персонажей; охват большого круга жизненных явлений, постановка общественно значимых проблем; значительная временная протяженность действия» [Белокурова 2007: 253].

Итак, основные признаки, которые выявляют специфику романа как жанра в указанных выше определениях – специфический предмет изображения (человеческая судьба, частная жизнь), большой объем текста, многоголосие, многолинейность сюжета, широкое художественное пространство и время, обладающее достаточной длительностью.

Непреходящий интерес к роману и в настоящее время свидетельствует о нем как одном из ведущих жанров литературы. Французский писатель-прозаик чешского происхождения Милан Кундера считает, что «если право романа на существование состоит в том, чтобы постоянно освещать “мир жизни” и защищать нас от “забвения живого существа”, значит сам роман сегодня еще нужнее, чем всегда» [Кундера 2013: 32-33]. В своем эссе «Искусство романа» писатель отмечает: «Роман исследует не реальность, но существование <...> поле человеческих возможностей, все, чем человек мог стать, все, на что он способен. Романист чертит карту существования и открывает ту или иную возможность человека» [Кундера 2013: 66].

Таким образом, несмотря на то, что история романа совершается в условиях смены различных литературных эпох, этот жанр отличается прочным внутренним единством. Современный роман сохраняет в себе весь долгий и сложный путь развития жанра: «Именно в этом смысле можно сказать, что сегодняшней автор романа, овладев этой формой, тем самым становится на плечи многих поколений, усваивая не просто некую “сумму

приемов”, но многовековой опыт художественного освоения мира, воплотившийся в жанровой форме романа» [Кожин 1963: 436]. Вопреки сложности и неоднородности романа как литературного явления данный жанр остается актуальным и востребованным на протяжении нескольких столетий, потому что «все романы всех времен раскрывают тайну “я”» [Кундера 2013: 39]. Как писал В.В. Кожин: «Роман может переживать периоды исканий, кризиса, отступления – как это и было не раз в его истории. Но в то же время роман слишком ценная и мощная форма искусства и человеческой культуры в целом, чтобы можно было вообще с ним расстаться» [Кожин 1963: 340].



## ГЛАВА II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРЫ ТЕКСТА

### 2.1. Теория архитектоники в отечественном литературоведении

Понятие «архитектоника» в современном литературоведении не обладает конкретным и однозначным содержанием. Большинство исследователей считает, что архитектоника синонимична композиции и структуре текста. В современной науке «композиция» и «архитектоника» могут отождествляться или рассматриваться как понятия, имеющие разное значение.

Остановимся более подробно на понятии «композиция» в отечественном литературоведении. По мнению Н.А. Николиной, «художественный текст представляет собой коммуникативное, структурное и семантическое единство, что проявляется в его композиции» [Николина 2007: 68]. Понятие композиции художественного произведения было объектом анализа таких ученых, как Л.И. Тимофеев [Тимофеев 1976], А.Б. Есин [Есин 2000], В.Е. Хализев [Хализев 2004], Н.Д. Тамарченко [Тамарченко 2004], О.И. Федотов [Федотов 2003] и др. Важно отметить, что до сих пор этот термин, так же как и архитектоника, четко не обозначен. Композиция употребляется и как синоним «конструкции», «построения», «диспозиции», «организации», «плана», «компоновки» [Хализев 2004: 262], «структуры» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 164] и «архитектоники» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 164; Федотов 2003: 253].

В литературоведении содержание этого понятия часто расширяют. Так, например, Л.В. Чернец полагает, что «для успешного композиционного анализа произведения необходимо отслеживание взаимодействия предметной и текстуальной (членение текста на действия, сцены, картины, явления) композиции» [Введение в литературоведение 1999: 126]. А.Б. Есин



считает, что «значима внешняя композиция и стоит обратить внимание на такие специфические элементы, как предисловия, прологи, эпиграфы, интерлюдии» [Есин 2000: 74]. Это характеризует композицию как способ выражения идейного замысла произведения.

В современном литературоведении наиболее распространено следующее определение композиции: композиция (лат. *componere* – складывать, строить) – «взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств. Композиция скрепляет все иные элементы формы и соподчиняет их авторской концепции» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 387]. Композиция литературного произведения включает в себя «систему образов, событий и поступков, способов повествования, подробностей обстановки, поведения, переживаний, стилистических приемов, вставных новелл, лирических отступлений» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 387]. А.И. Николаев в учебном пособии «Основы литературоведения» отмечает, что «композиционный анализ с точки зрения современной научной традиции предполагает следующие уровни:

- 1) Анализ формы организации повествования.
- 2) Анализ речевой композиции (построенности речи).
- 3) Анализ приемов создания образа или характера.
- 4) Анализ особенностей построения сюжета (включая несюжетные элементы).
- 5) Анализ художественного пространства и времени.
- 6) Анализ смены «точек зрения».
- 7) Анализ лирической композиции» [Николаев 2011: 136-137].

При этом исследователь уточняет, что, когда мы сталкиваемся с практическим анализом, эти уровни пересекаются и смешиваются [Николаев 2011].

Некоторые исследователи по-своему трактуют понятие «композиция». Л.И. Тимофеев полагает, что «автор в произведении пытается отобразить

действительность, установить ее закономерности и образно показать ее» [Тимофеев 1976: 155]. Композиция, по Л.И. Тимофееву, «средство создания и организации характеров, по которым читатель может рассуждать о жизни, повлиявшей на их формирование» [Тимофеев 1976: 156].

Н.Д. Тмарченко, опираясь на В.В. Кожина, предлагает «локальный подход» [Тмарченко 2004: 209], отмечая, что композиция – это система «фрагментов текста, соотнесенных с “точками зрения” субъектов речи и изображения» [Тмарченко 2004: 212], которая, в свою очередь, «организовывает смену “точек зрения” читателя и на текст, и на изображенный мир» [Тмарченко 2004: 212]. В качестве единицы композиции литературовед выделяет компонент как «микрособытие рассказа всего произведения (сон, эпиграф, заглавие в их соотнесенности с последующим текстом, вставное стихотворение или рассказ персонажа)» [Тмарченко 2004: 211].

Таким образом, основная задача композиции – объединение отдельных компонентов в художественное целое, которое создается всеми уровнями организации текста.

Перейдем к понятию «архитектоника» и особенностям употребления данного термина. Как мы уже отметили, большинство ученых считает, что, говоря об архитектонике, мы говорим о композиции в разных её аспектах. В то же время некоторые исследователи настаивали на том, что композиция и архитектоника отличаются по своему значению, и их нельзя отождествлять.

В статье, посвященной архитектонике, Я.О. Зунделович отмечает, что «понятие архитектоники близко к понятию композиции в литературе, но различие между этими понятиями легко устанавливается в связи с тем характером, который они соответственно имеют в архитектуре и в живописи <...> Под композицией в живописи (а отсюда с необходимыми модификациями и в литературе) понимается распределение фигур, выбор положения, “драпировок” и т. п.; вообще “композиционное” изучение произведения сводится к изучению отдельных его деталей для установления

по ним характера целого и обратно. Эти детали сами по себе в архитектонике не имеют такого значения. Явственнее всего архитектоника литературного произведения проявляется в его сюжете к фабуле. Прочность повествовательной ткани произведения сюжета – и ясность выписываемого на ней узора-фабулы – свидетельствуют об архитектонической «слаженности» произведения» [URL: <https://slovar.wikireading.ru/234360>].

Представители формалистского течения в литературоведении полагают, что «архитектоника – подтип композиции, т. е. “внешняя композиция”» [Федотов 2003: 253]. По мнению Н.А. Николиной, «архитектоника представляет собой членение текста на определенные части (главы, подглавки, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь» [Николина 2007: 45]. А.И. Горшков считает, что «архитектоника – это внешняя форма строения произведения словесности, расположение его частей: пролог, эпилог, глава, часть, книга, том» [Горшков 2008: 141].

М.М. Бахтин, впервые используя понятие «архитектоника» в качестве «ценностной структуры эстетического объекта» [Тамарченко 2001: 61], не занимался подробно изучением композиции. Исследователь утверждал, что «композиционные формы имеют “телеологический”, служебный характер и подлежат чисто технической оценке» [Бахтин 1975б: 21]. По его мнению, «именно архитектонические формы определяют выбор композиционных» [Бахтин 1975б: 21].

В работе «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» ученый предлагает методологию анализа художественного произведения, которая базируется на различии «эстетического объекта» и «внешнего произведения» [Бахтин 1975б: 19]. Структуру эстетического объекта М.М. Бахтин называет архитектоникой, а структуру «внешнего произведения» – композицией. По мнению ученого, «архитектонические формы являются общими для всех видов искусств, присущи “всей сфере эстетического”, и такими формами являются

эстетическая индивидуальность, форма самодостаточности, самодовления, принадлежащая всему эстетически совершенному» [Бахтин 1975б: 19].

Таким образом, М.М. Бахтин не соглашался с формалистами, считая неправомерным обозначать архитектонику в качестве только внешнего оформления текста. Ученый интерпретировал понятие архитектоники в качестве эстетического способа освоения действительности. В композиции, по мнению М.М. Бахтина, выражается определенный способ художественного видения, она предстает как совокупность элементов, которые создают конструкцию текста. То есть, литературное произведение возникает как результат воплощения некоего творческого замысла, имеющего архитектурное устройство, при помощи применения нужных приемов композиции, а потому для М.М. Бахтина композиция была формой произведения, а архитектоника – содержанием [Бахтин 1975б].

Исследователь П.А. Флоренский называет архитектонику «конструкцией», отмечая, что «“конструкция” – способ соотношения самой действительности “без разницы телесной или абстрагированной”, а композиция – способ соотношения элементов, которыми эта действительность изображается» [Флоренский 1993: 317].

В своей работе мы придерживаемся позиции тех исследователей, которые отождествляют понятия «архитектоника» и «композиция». В Литературной энциклопедии под ред. В.М. Фриче и А.В. Луначарского дается следующее определение понятия «архитектоника»: «Архитектоника – построение художественного произведения. Чаще употребляется в том же значении термин «композиция», причем в применении не только к произведению в целом (как архитектоника), но и к отдельным элементам его: композиция образа, сюжета, строфы и т. п. Понятие архитектоники обнимает собой соотношение частей произведения, расположение и взаимную связь его компонентов (слагаемых), образующих вместе некоторое художественное единство. В понятие архитектоники входит как внешняя структура произведения, так и построение сюжета: деление произведения на части, тип

рассказывания (от автора или от лица особого рассказчика), роль диалога, та или иная последовательность событий (временная или с нарушением хронологического принципа), введение в повествовательную ткань различных описаний, авторских рассуждений и лирических отступлений, группировка действующих лиц и т. п.» [URL: <http://alcala.ru/literaturnaia-enciklopedia/slovar-A/1544.shtml>].

Именно такой подход к понятию «архитектоника» является научной базой нашего исследования.

## **2.2. Понятие сюжета. Состав сюжета, его функции и типы**

Достичь цельности и завершенности произведения можно с помощью различных средств. Значимая роль среди этих средств отводится сюжету. По В.Е. Хализеву, сюжет – «цепь событий, изображенная в литературном произведении, т. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Воссоздаваемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу предметного мира произведения и тем самым неотъемлемое “звено” его формы» [Хализев 2004: 233].

Еще А.Н. Веселовский, разрабатывая вопросы сюжетостроения и сюжетного схематизма, шёл от понимания сюжета как цепи событий, мотивов: «Под мотивом я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся особенно важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм. Простейший род мотива может быть выражен формулой  $a + b$ : злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению  $b$ ; задач может быть две, три и более; по пути богатыря может быть встреча, но их может быть и несколько. Так мотив

вырастал в сюжет <...> Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [Веселовский 2004: 494-495].

У последователей психологической школы А.А. Потебни сюжет стал понятием абстрактно-психологическим: «Сюжет – результат отвлечения от конкретного содержания художественного произведения некоторых повторяемых форм человеческих отношений, психологических переживаний и явлений внешнего мира, результат, закрепленный в словесной формуле (a+v+v...)» [цит по: Левитан 1990: 45-46].

Русские формалисты разделяли понятия «сюжет» и «фабула». Сюжет они определяли как «художественно построенное распределение событий в произведении» [Томашевский 1996: 182], фабулой же считали «совокупность событий в их взаимной внутренней связи» [Томашевский 1996: 179]. Г.Н. Пospelов отмечал: «Различение в эпических произведениях их сюжета и фабулы было важным теоретическим достижением русской “формальной школы”, и его необходимо сохранить в системном понимании произведений словесного искусства» [Пospelов 1983: 174]. Таким образом, фабула – это «событийный костяк произведения...в котором одно событие закономерно вытекает из другого и не может быть пропущено без нарушения общей логики. Сюжет же является формой воплощения фабулы; он организует фабульный материал, порой прихотливо варьируя и видоизменяя его: рассказ о событиях может сопровождаться нарушением хронологической последовательности, убыстрением или замедлением темпа повествования, умолчаниями или, наоборот, художественной конкретизацией и детальной разработкой отдельных, наиболее важных с точки зрения автора моментов» [URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/5461/сюжет](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5461/сюжет)].

По мнению Г.Н. Пospelова, «сюжет – это предметная динамика произведения, это развитие действия; фабула – это его композиционная динамика, это последовательность и мотивировка повествования о сюжете»

[Поспелов 1983: 173]. В то же время исследователь полагал, что сюжет должен пониматься как один из элементов формы художественного произведения: «Сюжет – не содержание литературного произведения, сюжет есть его форма. Это не предмет художественного изображения, а лишь его средство» [Поспелов 1983: 173]. По мнению литературоведа, сюжет – «эпико-драматургический принцип типизации изображаемой в художественном произведении жизни» [Поспелов 1983: 175].

Новую концепцию сюжета предложил В.Б. Шкловский во вступлении ко 2-му изданию книги «Заметки о прозе русских классиков». Сюжет у него представлен с точки зрения оппозиции «сюжет и действительность», художественно воплощаемого в отношениях «сюжет и тема», «сюжет и характер», «сюжет и конфликт». По мнению В.Б. Шкловского, «в теме уже заключается зерно сюжета. Сюжет – это одновременно...и предмет, о котором повествуется в произведении, и та последовательность действий, событий, при помощи которых мы познаем предмет. Сюжет – это действие, сочетание событий, в котором исследуется предмет описания. Сюжет реалистического произведения связан во многом с исследованием сущности характера...» [Шкловский 1955: 7-8]; например, в «Грозе» Островского «новый характер вызвал к жизни новый сюжет. Сюжет же, в свою очередь, “выяснил” новый характер...» [Шкловский 1955: 9].

Таким образом, советское литературоведение продолжило традицию XIX века, представляя сюжет как «отражение динамики действительности в форме развертывающегося в произведении действия, в форме внутренне-связанных (причинно-временной связью) поступков персонажей, событий, образующих известное единство, составляющих некоторое законченное целое» [URL: <https://slovar.cc/lit/enc/2144043.html>].

Определение В.В. Кожина, опубликованное в статье «Сюжет, фабула, композиция», начинает новый этап развития сюжетологии: «Сюжет – это определенный пласт произведения...“всё” в произведении...при определенном разрезе этого произведения» [Кожин 1964: 421]. То есть,

литературовед рассматривает сюжет в его соотношении с художественным целым произведения. По мнению С.Т. Ваймана, «... сюжет произведения – это...не часть целого, а скорее ипостась или свойство целого, взятого в аспекте действия» [Вайман 1980: 118]. Б.Ф. Егоров с соавторами в статье «Сюжет и фабула» отмечают, что «сюжет – динамический срез текста (равнопротяженный ему)...» [Егоров 1978: 14].

Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич полагают, что «сюжет занимает в структуре содержательной формы произведения срединное, ключевое место: он – и содержание по отношению к речевому строю, и форма по отношению к идейно-тематическому содержанию. Отношения “сюжет и слово” реализуются как переход внешней формы во внутреннюю, а переход внутренней формы в содержание обозначается отношением “сюжет и идея”» [Левитан 1990: 63]. В связи с этим разрабатываются два определения сюжета в его сопоставлении с конфликтом и характерами:

1) «... сюжет по своей глубокой сущности есть движущаяся коллизия» [Кожин 1964: 462].

2) сюжет – это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей – истории роста и организации того или иного характера, типа» [Горький 1953: 215].

По мнению Л.С. Левитана и Л.М. Цилевича, «для того чтобы охватить определением понятие “сюжет” во всей его полноте и художественной целостности, необходим синтез сюжетно-тематического, сюжетно-композиционного и сюжетно-речевого единств» [Левитан 1990: 67]. Сюжет понимается как диалектическое единство рассказываемого события и события рассказывания: «...Рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» [Медведев 1993: 172-173]. «“Рассказываемое событие” – это сюжетно-тематическое единство, это объектная сторона сюжета, это то, что можно определить понятием “изображенное”» [Левитан 1990: 68]. «“Событие рассказывания” – это сюжетно-речевое и сюжетно-



композиционное единства вместе взятые. Это изображающее начало сюжета, его субъектная сторона, воплощающая в себе авторское осмысление и оценку изображенного» [Левитан 1990: 69].

Рассматривая сюжет через слагающие его элементы, отношения, в которых воплощается динамика действия, разворачивающегося в определенном художественном времени и пространстве, исследователи выделяют сюжетно-тематический и сюжетно-композиционный аспекты: «В первом случае сюжет предстает как развертывание темы, воплощенное во взаимодействии характеров, – как сюжетно-тематическое единство. Во втором случае сюжет предстает как движение, осуществляемое расположением и соотношением художественных, изобразительно-выразительных форм – сюжетно-композиционное единство» [Левитан 1990: 70]. Тематический анализ сюжета предполагает изучение организации конфликта: «В качестве основных сюжетных единиц в таком случае выступают этапы и узловые пункты движущейся коллизии – то, что принято называть элементами сюжета: экспозиция, завязка, кульминация, развязка» [Левитан 1990: 71]. Таким образом, мы анализируем не только то, что происходит в сюжете, но и то, как и какими средствами создается этот сюжет: «Если при тематическом анализе рассматривается линейная последовательность тех или иных сюжетных единиц, то композиционный анализ рассматривает не столько последовательность компонентов, сколько их соотношенность» [Левитан 1990: 72-73].

Сюжет в большинстве случаев выдвигается в тексте на первый план, определяет собою композицию и полностью сосредоточивает на себе внимание читателя: «Обозначая ход событий в литературном произведении, сюжет составляет динамический стержень композиции и на уровне текста соотносится с фрагментами, которые в наиболее общих чертах отображают событийный ряд в соответствии с замыслом автора и логикой повествования» [Глазунова 2011: 29]. Но иногда событийный ряд уступает место воссозданию впечатлений, раздумий и переживаний героев, описаниям

внешнего мира и природы; но даже в этих случаях сюжет сохраняет свою основную роль – быть центром изображаемого, способом понимания судьбы героев, их характеров.

Так как сюжет является динамической стороной художественной формы, он предполагает движение, развитие и изменение. Двигателем развития сюжета является конфликт – художественно значимое противоречие. Стадии развития конфликта называются сюжетными элементами. К ним относят пролог, экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и эпилог. Они делятся на обязательные и необязательные элементы. К обязательным относятся те, без которых классический сюжет не будет существовать: завязка – развитие действия – кульминация – развязка. К необязательным – те, которые в большинстве произведений не встречаются: экспозиция, пролог, эпилог и др. Следует подчеркнуть, что выделение этих элементов уместно, прежде всего, в связи с конфликтом и в большинстве случаев носит формально-технический характер.

В крупных произведениях существует, чаще всего, несколько сюжетных линий, а потому для каждой – свой набор сюжетных элементов. Как отмечает А.Б. Есин, «в крупном произведении, как правило, встречается не одна, а несколько кульминаций, после каждой из которых создается видимость ослабления конфликта и действие слегка идет на спад, а затем опять начинает восходящее движение к следующей кульминации» [Есин 2000: 85].

Говоря об основных содержательных функциях сюжета, В.Е. Хализев выделял три таких функции: «Во-первых, он (сюжет) (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 <...> Во-вторых, сюжеты обнаруживают и напрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то конфликта в жизни героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно

выраженный сюжет <...> В-третьих, событийные ряды создают для персонажей поле действия, позволяют им разнопланово и полно раскрыться перед читателем в поступках, а также в эмоциональных и умственных откликах на происходящее. Сюжетная форма особенно благоприятна для яркого, детализированного воссоздания волевого начала в человеке» [Введение в литературоведение 1999: 261].

Рассматривая классификацию сюжетов по А.Б. Есину, мы отмечаем, что в литературоведении выделяется два типа сюжетов: динамический и адинамический. В динамическом сюжете «развитие действия происходит напряженно и стремительно, в событиях сюжета заключается основной смысл и интерес для читателя, сюжетные элементы четко выражены, а развязка несет огромную содержательную нагрузку» [Есин 2000: 86]. В адинамическом сюжете «развитие действия замедлено и не стремится к развязке, события сюжета не заключают в себе особого интереса, элементы сюжета выражены нечетко или вовсе отсутствуют (конфликт при этом воплощается и движется не с помощью сюжетных, а с помощью иных композиционных средств), развязка либо вовсе отсутствует, либо является чисто формальной, в общей композиции произведения много внесюжетных элементов, которые часто перемещают на себя центр тяжести читательского внимания» [Есин 2000: 86].

События, составляющие сюжет, могут находиться друг с другом в двух различных типах связи: либо только во временной связи, либо когда помимо временной связи, имеется и причинно-следственная связь. «Сюжеты с преобладанием чисто временных связей между событиями являются хроникальными, а сюжеты с преобладанием причинно-следственных связей между событиями называют сюжетами единого действия, или концентрическими» [Введение в литературоведение 1988: 171-172]. Примером первого типа сюжета может являться трилогия Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», а второго сюжета – комедия Н.В. Гоголя «Ревизор», роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Но, по

мнению Ю.М. Лотмана, «взаимодействие двух принципов сюжетостроения непосредственно связано с соотношением в художественном мире произведения случая (характерного для кумулятивных сюжетов) и необходимости (организующей сюжеты циклические)» [Лотман 1992: 230].

Термины «хроникальный сюжет» и «концентрический сюжет» не являются общепринятыми. Так, например, В.В. Кожин называл данные типы сюжетов «центробежными» и «центростремительными» [Кожин 1964: 423]. В современной энциклопедии «Литература и язык» под ред. проф. А.П. Горкина выделяется также многолинейный тип сюжета. В таком типе сюжета «параллельно разворачиваются несколько событийных линий, которые иногда пересекаются друг с другом (“Война и мир” Л.Н. Толстого, “Тихий Дон” М.А. Шолохова)» [URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/5461/сюжет](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5461/сюжет)].

Говоря о соотношении сюжета и фабулы в конкретном произведении, исследователи отмечают разные виды и приемы композиции сюжета. А.Б. Есин выделяет несколько таких композиционных приемов. Когда мы отмечаем линейное расположение событий сюжета, такая композиция называется «прямой или фабульной последовательностью» [Есин 2000: 87]. Когда хронология нарушается, мы имеем дело с двумя приемами: прием умолчания и прием ретроспекции. Прием умолчания связан с тем, что «о событии, случившемся раньше остальных, мы узнаем в самом конце произведения» [Есин 2000: 87]. Ретроспекция связана с тем, что «по ходу развития сюжета автор делает отступления в прошлое, как правило, во время, предшествующее завязке и началу данного произведения» [Есин 2000: 87]. А.Б. Есин говорит и о свободной композиции – «разновременные события даются вперемешку <...> такая композиция сюжета часто мотивирована воспоминаниями героев» [Есин 2000: 87-88].

Итак, архитектоника и сюжет являются важными структурными элементами текста, благодаря которым художественное произведение отличается внутренним единством, целостностью и завершенностью.

В современном литературоведении большинство исследователей считает, что архитектура равнозначна композиции. Этот подход является научной базой нашего исследования. В своей работе мы придерживаемся определения понятия «сюжет», данного В.Е. Хализевым, т.е. рассматриваем события и персонажей в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах [Хализев 2004].

В нашей магистерской диссертации мы определяем, во-первых, функции любовного сюжета в конкретном романе, а во-вторых, анализируем то, как выстраивается этот сюжет в архитектонике произведения, какие композиционные элементы значимы для его развития в тексте.

Следуя за Л.С. Левитаном и Л.М. Цилевичем, мы будем проводить сюжетно-тематический и сюжетно-композиционный анализ [Левитан 1990]. На сюжетно-тематическом уровне будем анализировать взаимодействие характеров, организацию конфликта (основные сюжетные элементы). С точки зрения сюжетно-композиционного анализа рассмотрим следующие уровни: форму организации повествования, речевую композицию (построенность речи), приемы создания образа или характера, особенности построения сюжета (включая несюжетные элементы), средства психологизма, художественное пространство и время, смену «точек зрения» персонажей, расстановку персонажей в пространстве текста, деление произведения на части.

## **ГЛАВА III. ЛЮБОВЬ В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ**

Любовный сюжет часто организует произведения, где главным героем является подросток (юноша или девушка), который проходит непростой путь взросления и познания самого себя. «Испытание любовью» помогает автору отразить динамику внутреннего мира юного персонажа, так как именно любовь как важнейшая ценностная категория является основой духовного мира личности. В данной главе мы ставим задачу определить функции любовного сюжета и способы сюжетостроения в современных романах о взрослении.

### **3.1. Роль любовного сюжета в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер»**

Дмитриев Андрей Викторович родился в Ленинграде в 1956 году. Дебютировал на литературном поприще в 1983 году, когда в журнале «Новый мир» вышел его рассказ «Штиль». Автором опубликованы несколько повестей и рассказов в журналах «Знамя» и «Дружба народов». А.В. Дмитриев известен не только как писатель, но и как сценарист, режиссер. За роман «Крестьянин и тинейджер» А.В. Дмитриев стал лауреатом премии «Русский Букер», а также премии «Ясная Поляна» в номинации «Детство. Отрочество. Юность» (2012 год).

Одна из основных проблем романа – проблема становления личности. Приезд 18-летнего городского парнишки Геры в глухую деревню Сагачи, чтобы «откосить» от армии, составляет основной сюжет произведения. Юноша гостит у 40-летнего сельского мужика Панюкова, служившего на афганской войне в Кандагаре. Сюжет романа является многолинейным, так как линии двух главных героев развиваются параллельно, взаимоотражаются и пересекаются, так что читатель может сравнить и сопоставить две судьбы,

две любовные интриги. Это выражается и в смене повествовательных перспектив, мотивированной расстановкой персонажей, воплощающих разные характеры и социальные полюса. Необходимо отметить, что композиционно предыстория главных героев дается ретроспективно, а любовные сюжеты разворачиваются в двух временных планах: как в настоящем, так и в прошлом. Таким образом, композиция романа соединяет в себе разные временные планы повествования. На формальном уровне это проявляется в постановке многоточий перед конкретным отрезком текста.

Любимая Панюкова упоминается уже в завязке романа, когда героиня получает письмо от своего друга детства Вовы с просьбой приютить Геру в деревне. Санюшка живет с ветеринаром, и крестьянин отчаянно пытается хотя бы издали увидеть её: *«Ну посмотри же!» – успел с мольбой подумать Панюков; она медленно подняла лицо и тут же скрылась из виду»* [Дмитриев 2012: 30].

Сюжетные линии Панюкова и Герасима разворачиваются параллельно, поэтому еще до приезда Геры в Сагачи читатель знакомится с молодым человеком. Его мысли также заняты девушкой. Приехав в деревню, Гера предвкушает, что время, проведенное здесь без Татьяны, будет похоже на *«легкий рой неярких, милых впечатлений»* [Дмитриев 2012: 54].

Выстраивая любовные линии в романе, автор последовательно меняет формы повествования, соединяя как беспристрастное повествование от третьего лица, так и субъективное – от первого лица. Это находит отражение в ведении юношей компьютерного дневника («трепотня», как Гера это называет), обращенного к любимой. Именно в этих «электронных» эпизодах чувства и мысли молодого человека выходят на первый план. Смена точек зрения на происходящее воссоздает различность стилевых рисунков в романе, помогающих понять суть характера героев.

Одна из основных оппозиций в романе, присутствующая в главных сюжетных линиях, – «город/деревня». На формальном уровне это выражается в использовании простых противопоставлений: там – тут, мы –

они, здесь – там. В своем дневнике, обращенном к Татьяне, Гера, рассказывая про Панюкова, отмечает: *«Этот Панюков <...> со мной довольно мрачен и моим приездом недоволен. Молчит, но думает: "Вы все там городские, а мы тут люди простые"»* [Дмитриев 2012: 68], *«"Где мы, а где они", "где здесь – где там" – это вообще его любимое присловье»* [Дмитриев 2012: 197]. Юноша испытывает культурный шок, когда оказывается в мире, где нет ни мобильной связи, ни простого телефона, где единственное место для развлечения находится в райцентре и представляет собой кафе под названием «Кафе», где медсестра советует мыло после покойника как средство лечения кожной болезни, где хозяин ходит в туалет к корове в хлев.

Чтобы как-то отвлечься от этого, Гера возвращается к событиям прошлого. Ретроспекция осуществляется в формах воспоминаний, цель которых сообщить читателю о знакомстве Геры и Татьяны и развитии их отношений до приезда молодого человека в деревню. 27-летний брат-наркоман Максим, тревожные родители, агрессивные одноклассники, загадочная и потому особенно притягательная девушка – этот круг определяет жизнь Геры до приезда в Сагачи.

Завязкой любовного сюжета является встреча в книжном магазине «Букбери». Случайно купленная Герасимом книга о Суворове становится символом их отношений: книгу о великом полководце он *«...берег как талисман и вслух звал книгой своей судьбы»* [Дмитриев 2012: 170]. Впоследствии Татьяна забывает о Суворове, а Гера находит для себя настоящее увлечение, которое перерастает в желание поступить на исторический факультет, несмотря на протест отца, и даже мечтает написать роман («книжыцу», как он это называет).

В литературном произведении человек изображается почти всегда в действиях, в поступках, в отношениях к другим людям. Писатель умело создает характер, «выстраивая» ряд поступков. Татьяна старше юноши на несколько лет. Особое внимание автор уделяет речевой характеристике героини, так как она все время произносит длинные и умные монологи,



рассуждая об иммигрантах, русском Слове, интеллигенции, вреде телевидения, но в то же время в диалогах с Герой независима и резка: *«Всякий раз, когда ты шутишь, мне за тебя бывает стыдно»* [Дмитриев 2012: 156]. Она держит с юношей дистанцию, не говорит о прошлом: *«У каждого из нас должно быть что-то свое, лишь для себя...»* [Дмитриев 2012: 232]. Девушка осознанно ограничивает их общение: запрещает писать смски – *«они идиотичны»* [Дмитриев 2012: 98], звонить более одного раза в день. Татьяна управляет им, сердится на каждое неудачное слово или действие: *«Ребята говорили, ты готов за ними повторять?»* [Дмитриев 2012: 94]. Но Гера, охваченный первой любовью, всё ей прощает. Он просто не может думать ни о ком, кроме Татьяны. Внутренний монолог – один из главных приемов раскрытия его внутреннего мира, передачи всей палитры переживаний и волнений: *«Чего я жду? – спросил себя с досадой Гера, немного захмелев, гордо оглядываясь и злясь на самого себя. – Не хочет говорить со мной, пусть и не говорит!»* [Дмитриев 2012: 102]. В любовном сюжете романа важны воспоминания Геры об отчислении из университета, которое происходит из-за Татьяны: *«Истязая себя мыслями о ней, Гера успел почти забросить и Суворова, и университет, с родителями почти не разговаривал...»* [Дмитриев 2012: 232].

Ключевой мотив взаимопонимания в романе определяет поведение главных героев и их отношение друг к другу. Не находя отклика со стороны любимой, Гера находит поддержку и заботу у Панюкова: *«...Ты ешь побольше...Он и розетку тебе поменял, можешь включать свой компьютер...Ты, если голоден, мяса пожарь, или я тебе пожарю, если не умеешь»* [Дмитриев 2012: 111]. В деревне все люди вымерли или спились, Панюков, зная, как губителен алкоголь, призывает Геру не пить: *«И никогда ты больше с ним не пей. Ты меня понял?»* [Дмитриев 2012: 112]. От ветеринара Гера узнает, что Панюков пережил трагическую любовь, которую до сих пор не может отпустить. Мякин просит Геру не наделать глупостей из-за ревности, как когда-то это сделал Панюков.

В композиции романа любовный сюжет Панюкова и Сани строится в форме воспоминаний крестьянина о событиях 20-летней давности. *«Панюков приметил на изгибе...незнакомую рыжую девушку со стянутой мохеровым шнурком прической <...> Ее звали Саней. Она перебралась в Селихново из Хнова с дипломом зоотехника и справкой о распределении»* [Дмитриев 2012: 113] – так дается завязка этой любовной линии. Упоминание о встрече героев с ветеринаром племзавода предвосхищает появление в любовном сюжете классического любовного треугольника: *«"Пытавинский район – не в вашей области; отсюда далеко", – ревниво охладил ветеринара Панюков»* [Дмитриев 2012: 119]. Терзаясь муками ревности, Панюков отчаянно боится застать девушку с соперником. Прием психологического параллелизма усиливает проявление душевного состояния крестьянина: *«Осень, меж тем, была на редкость хмурой. И Панюков был хмур»* [Дмитриев 2012: 123]. Их чистые и невинные отношения противопоставлены образу леса, возле которого они постоянно гуляют, как символу чего-то темного, животного: *«В его домыслах Саня все же входила в лес. И лес был не таким, каким его знал Панюков...не темным и сырым...незнакомым, светлым и просторным...»* [Дмитриев 2012: 120].

*«По-человечески, это когда все – после свадьбы»* [Дмитриев 2012: 125] – просит любимого Саня, и Панюков соглашается с ней. Опорной точкой любовного сюжета становится нарушение обещания, данное Панюковым. Ослепленный ревностью, он доверяется совету друга взять возлюбленную силой (*«Она обидится для вида...зато потом спасибо скажет и, главное, уже не будет на чужие шутки хохотать и попадаться...»* [Дмитриев 2012: 129]) и теряет ее.

Следующей опорной точкой любовного сюжета является попытка Панюкова объясниться с Саней. Психологический параллелизм и здесь помогает передать чувства героев. Перед объяснением *«Саня сидела на краю причала...и глядела на разбухший, черный...лед, гудящий и скрежещущий под ветром...»* [Дмитриев 2012: 209]. После – *«сели на скамью <...> Ветер утих*

*немного, и не гудел уже, но словно бы стонал, вздыхал...»* [Дмитриев 2012: 210]. Увидев в Панюкове искренность, она скажет бывшему возлюбленному: *«Да, ты не мертвый»* [Дмитриев 2012: 212], но простить его не сможет: *«...Ты не проси пока прощения. Я не готова...»* [Дмитриев 2012: 218]. Особую смысловую значимость несет их договоренность. *«Да, ты совсем другой...Ты вот не пьешь»* [Дмитриев 2012: 218] – скажет ему Саня. Она признается, что опасается пить, потому что *«она (женщина) всегда чего-то ждет»* [Дмитриев 2012: 218], а Панюков уверяет ее, что с ним дело обстоит так же: *«Если дождусь, я подниму и почию штакетник...А пока жду...я до него и пальцем не дотронусь»* [Дмитриев 2012: 218]. Кульминация любовного сюжета Панюкова и Сани – их окончательный разрыв, так как Панюков напивается и снова нарушает обещание: *«Она глядела на него пустыми, словно бы вылуценными ненавистью глазами»* [Дмитриев 2012: 222].

Сильное чувство любви, которое испытывают и Панюков, и Гера, не приносит в их жизнь покоя и сопричастности. Гера, мечтая о Татьяне, не выпускает из рук телефон, ведет виртуальные беседы «сам с собой» и отгораживается от других людей, а Панюков, потеряв возлюбленную, покупает один за другим выходящие из строя телевизоры, пытаясь создать иллюзию общения. Сюжет взросления, постепенного обретения себя, движения к другому человеку разворачивается параллельно с любовным сюжетом. Панюков приобщает Геру к своему быту, культуре, о чем юноша рассказывает в своих дневниковых записях: *«Мы с Панюковым ходили париться и мыться к одной старухе...»* [Дмитриев 2012: 143]; *«Я наконец попробовал знаменитые макароны по-флотски...»* [Дмитриев 2012: 144]; *«Он начал мне рассказывать и о себе, и о своей деревне Сагачи...»* [Дмитриев 2012: 146]. Татьяне совершенно не интересна его деревенская жизнь. Мечтая об эмоциональной поддержке, герой не получает ее: *«Ты извини, но мне пора идти работать. Мне уже некогда – о макаронах...»* [Дмитриев 2012: 156]. Недоверие Геры по отношению к крестьянину исчезает, это проявляется и в

использовании номинации «мой Панюков», а недоверие к Татьяне лишь усиливается. *«Что я вообще знаю о тебе?»* [Дмитриев 2012: 230] – постоянно спрашивает себя Гера. Не случайно автор подчеркивает сомнения героя, используя в тексте элемент фольклорности – во сне любимая Татьяна превратится в старую ведьму-банщицу. По средневековым преданиям, образ рыжеволосой красавицы – второй образ ведьмы, соблазнительной настолько, что ее красота вызывает опасность и подозрения.

Рассказы Панюкова о *«Толике, замерзшем насмерть в луже посреди картофельного поля, ужас о Николае, пропоротом обломком косы на собственном дне рождения, ужас о Федоре...ужас о Сергее, застреленном родным племянником...»* [Дмитриев 2012: 149] заставляют Герасима впервые по-взрослому задуматься о судьбе современной деревни. Автору важно развернуть и социально-бытовой конфликт, активно развивающийся в романе. *«Вот в чем тут общий ужас всех этих разных ужасов...скука!»* [Дмитриев 2012: 150] – к такому выводу придет юноша. Единственным заработком для мужиков является незаконная валка леса, а наказание за это – рабство у местного милиционера.

Опорная точка в сюжете – решение Геры сделать что-нибудь хорошее, он впервые позвонит не любимой Татьяне, а маме, чтобы попросить помощи для Панюкова: *«Ты там спроси у Савенкова, какие нужны лекарства...купи их и отправь по почте!»* [Дмитриев 2012: 154]. Особое внимание следует обратить на такую деталь: потеряв телефон, предназначенный для связи с Татьяной, герой не спешит покупать новый. Гера впервые признает: *«Здесь живут очень бедные люди, у них свое отношение к ценам, оно передалось и мне <...> Это нехорошо, но к лучшему»* [Дмитриев 2012: 193].

Динамика внутренней жизни героя прослеживается в ключевых эпизодах романа. Перед охотниками он ревностно защищает своего кумира Суворова, а те в свою очередь отметят, что *«пока что у него бардак в башке, но парень он хороший, это видно»* [Дмитриев 2012: 184]. На уровне сюжета значимы ситуации поиска убежавшей коровы, попытка починить

поломанный штакетник. В хозяине дома Гера начинает видеть не просто деревенского мужика, а доброго, отзывчивого, пусть и скрытного человека: *«Пока я жил у него в доме, я с ним все более смирялся: не слишком он хорош в общении, но есть в нем что-то и хорошее»* [Дмитриев 2012: 198]. Важное место занимает эпизод с коровой: когда Панюкова не оказывается рядом, городской парнишка впервые в жизни пробует доить корову, и им движет чувство сострадания: *«Сейчас главное не молоко, а чтобы сделать тебе легче и чтобы ты тут больше не ревела...»* [Дмитриев 2012: 248].

Размышляя о Татьяне в деревне, Гера приходит к выводу, что его тревожит двойственность девушки. Важным средством создания образа Татьяны становится ее характеристика Герасимом, построенная по принципу антитезы, звучащая в его дневнике: *«В тебе есть ты обыкновенная и необыкновенная, с твоими вздохами и смехом, слезами, лепетаниями и разговором невпопад...то грустная...а то веселая <...> И есть в тебе другая ты – с глухим железом в голосе, спокойная, логичная и убежденная, не знающая сомнений и не терпящая возражений...»* [Дмитриев 2012: 243].

Особые места свиданий с Татьяной, которые вспоминает юноша перед их встречей, – слепок реальной Москвы (Арбатская площадь, кинотеатр «Художественный», ресторан «Прага», Никитский бульвар, магазин «Букбери», Селезневские бани, кафе «317»). *«Наш с тобой город»* [Дмитриев 2012: 267] – скажет Гера, ассоциируя его с девушкой.

Кульминацией любовного сюжета является то, что Герасим узнает о тайных «странных» отношениях между Татьяной и рыхлым стариком *«с голым и угловатым черепом, с редкими пучками седых волос над хрящами ушей»* [Дмитриев 2012: 274]. Телесное уродство старика и душевная нечистота Татьяны в сознании Геры соединяются, что приведёт юношу к избавлению от разрушающей, обманчивой любви.

Развязка любовного сюжета дается Дмитриевым в репликах героя по отношению к Татьяне: *«Ты – не та, за кого я тебя принимал. Ты – не то, что я о тебе думал»* [Дмитриев 2012: 289]. *«Пусть глупость. Но это моя*

*глупость и ничья больше»* [Дмитриев 2012: 290] – Гера противопоставляет себя девушке, все «умные речи» которой оказались подслушанными у старика. Символично, что разрыв произойдет возле метро – места решающей встречи, по аналогии с аэропортом и вокзалом.

Разрешение любовной интриги предшествует кульминации сюжета взросления главного героя. Гера впервые начинает чувствовать себя ответственным за другого человека и после расставания с Татьяной формирует программу своих «недетских» действий: *«В одном она права: пора взрослеть <...> Выкупить Панюкова...А сумму выкупа...отработать и отцу вернуть <...> И приучить себя пить молоко <...> Найти Максима (брата), привезти его сюда...выгуливать по воздуху, отпаивать молоком...»* [Дмитриев 2012: 316-317]. Увидев родителей и их привычную жизнь через окно, Гера не заходит в дом. Это свидетельствует о том, что он осознал свою отдельность от родителей, решил сам, по-взрослому, начать распоряжаться своей судьбой.

Решает изменить свою судьбу и Панюков, прислушавшись к 18-летнему Гере, который скажет ему по-взрослому, что нельзя всю жизнь быть рабом. Для обоих мужчин именно любовь станет катализатором перемен в жизни. Внутреннее сходство героев проявляется и в формировании похожих взглядов на будущее: *«Вылечить кожу на ногах от зуда, вылечить Санюшку от водки, потом привыкать жить...»* [Дмитриев 2012: 300]. Но Панюков не успевает реализовать задуманное: в финале романа его любимая умирает. Данный эпизод представляет собой и развязку любовного сюжета Сани и Панюкова. Мыло, которое, по местным преданиям, может вылечить Панюкова, должно достаться ему от умершей женщины, которую он любил всю жизнь.

Привыкать жить на новом месте – об этом в финале романа мечтают оба героя. Гера хочет начать новую жизнь в деревне, а Панюков, продав хозяйство, надеется решить свои проблемы в городе. Главная оппозиция романа «город/деревня» к концу произведения исчезает, так как *«везде*

*одно...во всех московских кабаках...в Пытавине...даже в Суздале»* [Дмитриев 2012: 103]. Это подчеркивается и в заглавии романа, не сталкивающим крестьянина и горожанина, а объединяющем «нетипичного» крестьянина и запутавшегося тинейджера, так нужных друг другу. Не случайно в финальном ключевом эпизоде они идут навстречу друг другу.

Итак, основные функции любовного сюжета в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» – раскрытие характеров главных героев и скрепление изображаемого воедино. Для построения любовного сюжета значимы следующие элементы: художественное пространство и время, форма организации повествования, система образов, приемы создания характера, средства психологизма.

### **3.2. Любовный сюжет как стержень повествования в романе М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа»**

Марина Евгеньевна Нефедова родилась в 1973 году. С 2003 года публикует статьи в различных СМИ: «Нескучный сад», «Литературная газета», «Русский репортер», православное интернет-издание «Правмир.ру». В настоящее время М.Е. Нефедова работает ведущим редактором в издательстве «Никея», специализацией которого является христианская литература. Она является автором-составителем книги «Душа вашего ребенка. Сорок вопросов родителей о детях» и автором сборника эссе и интервью «Миряне – кто они». Роман «Лесник и его нимфа» (2016) является её дебютом в художественной прозе, он отмечен литературной премией «Ясная Поляна» в номинации «Детство. Отрочество. Юность».

Ключевой проблемой произведения является традиционная проблема становления личности, которая реализуется в романе прежде всего через любовный сюжет, на что указывает и вступительная статья от редакции: *«Путь героини...путь души...к жизни вечной. К жизни, которая обретается через любовь. Это – роман о любви»* [Нефедова 2017: 8].

Основной сюжет романа – непростая история взросления Литы (Лиды Литовченко), которая живет в Москве в 1980-е годы. Завязкой истории является празднование 17-летия девушки, заветное желание которой формулируется в трех коротких предложениях: *«Я хочу, чтобы меня не было. Нет, не то чтобы я умерла, а просто не было. Никогда»* [Нефедова 2017: 12]. Предыстория главной героини, которая даётся ретроспективно, позволяет понять, что привело Литу к внутреннему протесту и против окружающих, и против самой себя: *«У Лидочки было детсадовское младенчество и пионерское детство <...> Училась Лидочка хорошо и была в меру послушной»* [Нефедова 2017: 13-14]. Жизнь девочки меняется, когда она переходит в шестой класс новой школы, её семья получает отдельную двухкомнатную квартиру, а через полгода отец уходит из семьи к другой женщине: *«Больше всех на свете она любила его <...> А он ушел»* [Нефедова 2017: 16]; и *«она вдруг обнаружила, что разучилась плакать. Совсем»* [Нефедова 2017: 17].

Страдая от развода родителей и чувствуя своё одиночество, Лита пытается обрести друзей и становится органичной частью молодежной субкультуры хиппи – *«...так надоело быть всем чужой»* [Нефедова 2017: 23]. Героиня бросает вызов всему миру, что находит отражение в её поведении, внешнем виде, взаимоотношениях с окружающими. Бывшая отличница теперь прогуливает школу, меняет имидж, ходит на тусовки, выпивает, курит, не ночует дома, ссорится с матерью, поёт в переходах с новым другом Кремпом, *«несчастливым талантливым наркоманом»* [Нефедова 2017: 136]. Но бунтарское поведение героини – это в первую очередь следствие душевной боли: *«Она делала все, чтобы быть не такой, как все <...> Только внутри она оставалась все той же девочкой, которая больше всего на свете хотела ходить с папой в зоопарк»* [Нефедова 2017: 25-26].

Одиночество Литы, попытки понять себя и окружающий мир часто приводят её к мыслям о Боге и смерти. Впервые про Иисуса Лита услышала в



пятом классе: *«Эта история ей в одно ухо влетела, из другого вылетела, но в душе что-то осталось»* [Нефедова 2017: 46]. *«В тринадцать лет она прочитала “Мастера и Маргариту”...После этого снова стала думать о Христе и о смерти»* [Нефедова 2017: 47]. Постоянно думая о смерти, Лита дошла до нервного срыва и на три летних месяца попала в психиатрическую больницу. Во внутреннем монологе девушки постоянно звучали фразы: *«Как же ужасно, ужасно жить. И главное, надо прожить так еще лет пятьдесят»* [Нефедова 2017: 73]; *«Я не хочу жить. Я не могу так жить. И по-другому не могу. Я не хочу кончать с собой. Но и жить не хочу»* [Нефедова 2017: 132].

Но в жизни Литы появляется «испытание любовью», которое и определяет эволюцию её характера. Знакомство с Сашей происходит, когда героиня передает ему лекарства по просьбе матери: *«Лита смерила его мрачным взглядом. Вид у него был а-ля нищий студент»* [Нефедова 2017: 15]. На уровне сюжета значима их следующая встреча на работе Саши, который является лаборантом одного из филиалов научно-исследовательского института. Речевая характеристика в первую очередь фиксирует противопоставление героев: Лита постоянно использует жаргонизмы (чуваки, косячок, менты, облава) и ведет себя «по-свойски», в то время как Саша использует правильную лексику, подчеркнуто вежлив и обращается к девушке на вы. На контрасте построено и их отношение к серому цвету: *«Ненавижу все это. Серые дома, серый город, серая жизнь»* [Нефедова 2017: 36]; *«Я вообще-то люблю серый цвет, – вдруг сказал он»* [Нефедова 2017: 36].

Постепенное сближение персонажей фиксируется в нескольких значимых сюжетных эпизодах. Саша рассказывает о детстве в рабочем поселке, о семье (отца никогда не видел, а мать попала под поезд, когда юноше было шестнадцать), о детской мечте стать лесником, об интернате, о невыносимой жизни с сестрой и её мужем-алкоголиком, о неудачной попытке поступления в Суриковский институт. «В славянской мифологии и

фольклоре лес осмыслялся как локус, наделенный признаками удаленности, непроходимости, необъятности» [Славянские древности 1995: 99]. Не случайно именно в лесу Саша прячет свою боль, ходит молиться о своем папе. Стремление Лесника уйти в лес после смерти матери соотносится с одной из частотных фольклорных формул, с которой связана «идея уединенности от житейской суеты после эмоционального потрясения» [Дементьева 2014: 166].

Лита в свою очередь делится с ним воспоминаниями о «дурдоме»; они вместе размышляют о Боге и душе, узнают, что у них общая любимая книга («Момо» Михаэля Энде). Девушка невольно начнёт осознавать их с Лесником сходство: оба одиноки, оба обижены на родителей. В «придурке», каким Лите Саша показался при первой встрече, героиня начинает видеть *«просто очень хорошего человека»* [Нефедова 2017: 75] – *«...встретились, блин, два одиночества»* [Нефедова 2017: 97]. Слушая историю Саши, Лита сопереживает ему: *«Ей первый раз за последние два года захотелось плакать»* [Нефедова 2017: 95]. Героиня постепенно начинает осознавать, что *«...еще чуть-чуть – и придется пускать Лесника в свой домик»* [Нефедова 2017: 67]. Примечательно, что символической портретной деталью в образе Лесника являются глаза, указывающие на характер юноши: *«прекрасные глаза»* [Нефедова 2017: 101], с одной стороны, и *«глаза беспризорника»* [Нефедова 2017: 97], с другой стороны.

Сильное влечение к Леснику заставляет героиню открыть в себе те чувства, о существовании которых она раньше не догадывалась: *«И у Литы так все заболело в груди, там, где душа»* [Нефедова 2017: 101]; *«жизнь окончательно кончилась»* [Нефедова 2017: 101]. Поведение девушки после ссоры с Сашей демонстрирует глубину её душевных переживаний: *«Она смогла выдержать только один вечер <...> Потащила к нему в институт. Вычислила его группу...стала ждать под дверью аудитории, чуть от тревоги и тоски не съев эту трешку»* [Нефедова 2017: 101]. Для понимания эволюции характера героини важно то, что именно у Лесника

Лита впервые в жизни попросила прощения, признавая свою неправоту, смиряя гордость, боясь потерять человека, который постепенно становился для неё дорогим: *«Если бы он знал, что она сейчас сделала! В жизни она не могла ни у кого попросить прощения <...> Сказать это вслух – это было невозможно. И вот она произнесла это вслух»* [Нефедова 2017: 102].

Именно Лесник формулирует ту истину, в которой Лита боялась признаться сама себе: поступки, которые она совершала, стремясь быть абсолютно свободной, сковывали её, делали пленницей: *«Ты так хочешь быть неправильной, а у тебя не получается <...> И ты...ты в полной иллюзии по поводу себя <...> Ты повязана по рукам и ногам. Рабыня Изаура свободнее тебя»* [Нефедова 2017: 111]. Сближение с Сашей позволяет героине по-другому взглянуть на ту разрушающую среду, в которой она оказалась. Девушка признаётся Кремпу: *«Мне надоело, что нужно быть в каких-то правилах. Говорить сутками о всякой чуши и считать, что это и есть настоящая жизнь»* [Нефедова 2017: 136].

История любви тесно связана в романе с мотивом веры. Опорная точка в сюжете – поход Литы и Лесника в храм и постепенное появление в душе девушки желания обрести веру. Сомневаясь и страшась, Лита, стоя у раки, всё же попросит: *«Я хочу поверить в Бога»* [Нефедова 2017: 83], а Лесник купит ей *«картоночку с Богородицей в красных одеждах и с голубыми глазами»* [Нефедова 2017: 83]. Светлое чувство, которое пробуждается у девушки в душе, проявится в желании *«потрогать рукой иконочку в кармане»* [Нефедова 2017: 84] и *«проверить, не положила ли сдуру случайно сигареты в тот же карман. Нет, слава Богу»* [Нефедова 2017: 84]. И чувство стыда за неверие придёт к героине после пребывания в храме: *«...Она помнила, как сказала монаху, что не верит в Бога. И весь день ей было почему-то стыдно за это перед Богом»* [Нефедова 2017: 96].

Но, несмотря на взаимное притяжение, Лита постоянно чувствует, что они с Лесником принадлежат разным мирам: *«...Она была на этой стороне, со своими друзьями <...> а Лесник – на той»* [Нефедова 2017: 98-99].

Главная проблема в процессе развития отношений с Сашей состоит для Литы в необходимости сделать выбор между зарождающимся чувством к Леснику и стремлением заниматься музыкой в маргинальной среде. В ряде ключевых эпизодов отражена внутренняя борьба героини. Когда ей позвонил кумир из мира музыки, она поняла, *«что готова отдать все, что у нее есть, за возможность играть с этим человеком»* [Нефедова 2017: 139]. А когда Лита услышала голос Лесника, *«она почти забыла про великую музыку и гения Фредди»* [Нефедова 2017: 139], *«музыку нельзя так обнять – у нее нет рук, глаз и губ»* [Нефедова 2017: 141]. Героиня на протяжении всего сюжета хочет быть нужной и значимой. В душе девушка точно решила, что *«петь с Фредди – это было второе, чего она больше всего хотела. Больше этого она хотела, чтобы Лесник ей сказал, что она ему нужна. Но он не сказал»* [Нефедова 2017: 143].

Постоянно меняющиеся, хрупкие отношения с Сашей реализуются в символическом образе «стеклянной стены»: *«Они спускались, стоя в разных углах лифта. Посредине кабины образовалась стеклянная стена, Лита ее видела»* [Нефедова 2017: 143]; *«Он стоял и смотрел на нее. Стекла не было»* [Нефедова 2017: 141]. Это своеобразный внутренний барьер для героев, который то появляется, то исчезает.

Кульминация любовного сюжета приходится на финал первой части романа. Лита осознаёт, что *«он (Лесник) не примет того, что для нее слишком ценно»* [Нефедова 2017: 147]. Увидев Сашу с другой девушкой, Лита делает, как ей кажется, окончательный выбор. Героиня разрывает с Лесником, признавая, что *«эти качели должны уже наконец остановиться»* [Нефедова 2017: 149]. Пытаясь забыть молодого человека, она глотает таблетки. Находясь на грани жизни и смерти, девушка понимает, что ей дорога жизнь, и впервые обращается к Богу, прося у него прощения: *«...Господи, я не хочу умирать, пожалуйста, пожалуйста...»* [Нефедова 2017: 153], *«Господи, прости меня...»* [Нефедова 2017: 154]. Постепенно

обретая Бога в душе, героиня чувствует «...какое-то предвкушение счастья» [Нефедова 2017: 155]; и «в феврале Лита крестилась» [Нефедова 2017: 163].

Смена авторской позиции позволяет понять внутренний мир Лесника и даёт объяснение, почему он не остановил девушку, когда та уходила от него. Пытаясь в детстве найти отца, Саша долго ходил за геологом, который показался ему родным человеком, а мужчина резко потребовал не преследовать его. «*Ощущение уходящего человека, которого ты не имеешь права догонять...*» [Нефедова 2017: 151] осталось в Леснике на всю жизнь.

Во второй части романа Лита продолжает заниматься любимым делом, играя с Фредди и его компанией, но при этом не перестает думать о Леснике: «*Она вытянула счастливый билет делать то, что всегда хотела <...> А ее сердце выбрало человека, которому, казалось, нужен был только его лес*» [Нефедова 2017: 169]. В композиции романа сцена, когда Лита узнаёт о том, что у Лесника онкологическое заболевание, является ключевой, завершающей поворот в отношениях героев. Ключевые мотивы одиночества и понимания определяют поведение героини и её отношение к Саше. Лита осознаёт, что «*пока она жила на вершине Эвереста, он лежал в реанимации. Один <...> Больной. Все это не укладывалось у Литы в душе*» [Нефедова 2017: 183]. Увидев Лесника, девушка обратит внимание на глаза – «прекрасные» раньше, теперь они «...вообще какие-то не такие» [Нефедова 2017: 172]. Разглядев в юноше «человека, который жил за стеклом...беспомощного человека, который сломал в лесу свое дерево» [Нефедова 2017: 176], героиня поймёт настоящего Лесника и впервые возьмет на себя ответственность за близкого ей человека: «...*Дурацкое стекло исчезло. Она в жизни никого не утешала...Но не сейчас*» [Нефедова 2017: 177]. Примечательно, что девушка, которая раньше говорила, что всех ненавидит, и «*никто никому не нужен <...> никто никого не любит*» [Нефедова 2017: 110] впервые по-взрослому признается: «*Лесник. Я тебя люблю*» [Нефедова 2017: 177]. Обращаясь вновь к портретной детали глаз

Саши, автор подчеркивает, что сейчас в *«уставших и больных глазах было концентрированное счастье»* [Нефедова 2017: 177].

Признав то, что она нужна Леснику, а он нужен ей, девушка отказывается от музыки ради того, чтобы уехать с Лесником в Свердловск: *«Фредди Крюгер – гений. Но в космос она полетит с Лесником»* [Нефедова 2017: 196]. Делая окончательный выбор, Лита чувствует, что теперь *«смятений, сомнений и вопросов нет»* [Нефедова 2017: 201], *«она может делать все, что хочет. Невероятная свобода»* [Нефедова 2017: 201]. Лита впервые начинает думать и о чувствах своей матери, понимать её боль и одиночество: *«...Это чувство жалости не уходило. Лита лежала и думала про маму – про то, что папа ее бросил, Сергей Иванович ушел, и Лита от нее далеко, хотя и в соседней комнате»* [Нефедова 2017: 195].

Мотивы жизни и смерти во второй части произведения также способствуют раскрытию динамики внутренней жизни героини. Лесник, впервые столкнувшись с *«призраком смерти»* в шестнадцать лет, осознаёт, что теперь *«этот призрак не даст ему жить»* [Нефедова 2017: 212-213]. *«Я не могу брать то, что мне не принадлежит»* [Нефедова 2017: 212] – скажет он девушке, когда герои попытаются окончательно сблизиться. В свою очередь Лита, которая раньше ненавидела жизнь и постоянно думала о смерти, теперь *«приносит жизнь»* [Нефедова 2017: 209] другому человеку, *«она держала его (Лесника) обеими руками в этом потоке жизни...»* [Нефедова 2017: 209]. Судить о внутренних изменениях девушки позволяет наблюдение за её характеристикой в ткани романа, меняющейся от сравнения с *«замороженным деревом»* до признания Лесником, что Лита *«очень живая»*. Разделяя боль Лесника, героиня обращает внимание на его взгляд – *«взгляд очень страдающего человека, который сосредоточен на своей боли»* [Нефедова 2017: 219]. Героиня теперь осознает значимость жизни, её ценность. Лита понимает, что *«есть человек, и жизнь уходит из него, и ты ничего не можешь сделать...»* [Нефедова 2017: 237]. Автор будто вновь переносит читателей к завязке романа, когда Лита на свой день рождения

просит, чтобы *«ее не было никогда»* [Нефедова 2017: 241]. Испытание героини любовью и смертью приводит её к осознанию того, что *«все это ведь была тогда только игра. Игра отчаяния»* [Нефедова 2017: 241].

«Недетские» поступки Литы по отношению к Саше свидетельствуют о разрешении внутреннего конфликта знаком восходящего взросления героини. Когда юноше становится плохо, девушка составляет четкий план действий: *«У нас есть направление в хорошую больницу. Я буду ухаживать за ним, сколько нужно... Он ляжет в больницу завтра»* [Нефедова 2017: 229]. Находясь вместе с Лесником в больнице, героиня проявляет удивительную стойкость духа: смиренно переносит его страшные крики, решает вопрос с лекарствами, сидит с любимым человеком на сеансах химии, отказывается ехать с матерью домой потому, что нужна в больнице.

В непростом движении героини на пути к вере ключевую роль сыграла любовь. Развитие мотива веры завершается сценой молитвы за другого человека. Молясь за Лесника, Лита проявляет милосердие и сострадание истинно любящего человека. Развязка любовного сюжета совпадает с развязкой всего романа: *«Она села на свои стулья и стала плакать <...> За всю прошлую жизнь, свою и Лесника»* [Нефедова 2017: 249]. Обретая себя и истинную веру через любовь, Лита *«поняла, что ее услышали <...> Там, в бесконечности, На Голгофе <...> Она знала, что к смерти они уже прикоснулись. Что теперь, наверное, можно попробовать начать жить»* [Нефедова 2017: 249].

Любовный сюжет в романе «Лесник и его нимфа» – стержень всего повествования. Его основная функция – отражение динамики внутреннего мира главной героини. С точки зрения композиционного анализа значимы приемы создания характера, средства психологизма, смена «точек зрения» персонажей, деление произведения на части.

Таким образом, любовный сюжет в обоих представленных современных романах является важным средством воплощения проблемы становления личности в тексте и средством обнаружения и раскрытия

характеров главных героев. И Гера, и Лита проходят «испытание любовью». Разрушающая, обманчивая любовь помогает Гере повзрослеть и наметить новые ценностные ориентиры. Чистая, настоящая, милосердная любовь помогает Лите пройти трудный путь взросления, обрести веру и сострадание, понять себя, научиться нести ответственность за свои поступки и свой выбор.



## **ГЛАВА IV. ЛЮБОВЬ НА ФОНЕ ИСТОРИИ: ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА В МНОГОЛИНЕЙНОМ РОМАНЕ**

Многолинейный тип романного сюжета является одним из наиболее сложных по структуре. Герои, входящие в разные сюжетные линии, взаимодействуют друг с другом, пересекаются, и даже в том случае, когда знакомства персонажей не происходит, автором подразумевается внутренняя связь, как героев, так и событий нескольких сюжетных линий. Главная задача нашего исследования в данном разделе определить, какое место занимает любовный сюжет в архитектонике современного романа на историческую тематику, особенности его взаимосвязи с другими сюжетными линиями и средства его создания.

### **4.1. Способы сюжетостроения в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор»**

Евгений Германович Водолазкин – российский писатель, литературовед, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Родился 21 февраля 1964 года в Киеве. В 2009 году публикует своё первое литературное произведение – роман «Соловьев и Ларионов», который стал финалистом Премии Андрея Белого (2009) и «Большой книги» (2010). В 2012 году выходит роман «Лавр», переведенный более чем на 20 языков, уникальный своим особым стилем повествования (переплетаются языковые обороты разных времен). За этот роман писатель стал лауреатом премии «Большая книга» (2013), «Ясная Поляна» (2013), финалистом премий «Русский Букер», «Национальный бестселлер» и «НОС» (2013). В 2016 году «Лавр» удостоился итальянско-русской Премии Горького (Сорренто).

Роман «Авиатор», вышедший в 2016 году, также сразу вошел в список номинантов нескольких престижных литературных премий: «Русский

Букер», «Книга года», НОС и стал лауреатом премии «Большая книга» (2016). Большинство критиков сходится во мнении, что новая книга писателя отличается от его предшествующих произведений: она нова по форме, по героям, по языку. В 2018 году Е.Г. Водолазкин получает за этот роман историко-литературную премию «Клио».

В декабре 2018 года выходит четвертый роман писателя «Брисбен». По мнению литературного критика Галины Юзефович, «несмотря на некоторые сюжетные шероховатости, новая книга Водолазкина по стилю и языку близка к совершенству, и писателю снова удалось создать роман, совершенно непохожий на все три предыдущих» [URL: <https://meduza.io/feature/2018/12/08/roman-v-tri-oktavu>].

В 2019 году Е.Г. Водолазкин получает литературную премию Александра Солженицына с формулировкой «за органичное соединение глубинных традиций русской духовной и психологической прозы с высокой филологической культурой; за вдохновенный стиль художественного письма».

Перейдем к рассмотрению любовного сюжета в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор». Основной сюжет произведения разворачивается в дневниковых воспоминаниях главного героя 1900-го года рождения, который «воскресает» к жизни в 1999-м году после заморозки в 30-х годах на Соловецких островах, куда молодого человека направили после ареста. Выбранный автором сюжет позволяет совместить в композиции романа несколько временных и пространственных пластов: Петербург начала XX века, дачное детство в Сиверской и Алуште, революция 1917-го года, террор 30-х годов, Соловки, эпоха 90-х годов.

Сюжет романа многолинеен: две основные сюжетные линии («историческая» и «фантастическая») развиваются параллельно, так как своеобразное «воскрешение» героя позволяет ему по-новому взглянуть на события прошлого, непосредственным участником которых он был. «Историческая» сюжетная линия дается ретроспективно.

В романе две любовные коллизии, связанные не только с другими сюжетными линиями, но и между собой: они взаимоотражаются и пересекаются. Это подчеркивается и структурным делением романа на две части: первая часть развивает линию взаимоотношений Иннокентия Платонова с Анастасией, вторая – с внучкой Анастасии – Настей.

Завязка первого любовного сюжета происходит в момент знакомства героя с Анастасией и её отцом в 1921 году, когда Иннокентия с матерью поселяют в одной из комнат квартиры, подвергшейся уплотнению. Вспоминая Анастасию, Платонов фиксирует внимание на шагах (*«О движении Анастасии я узнавал из своей комнаты по еле слышному скрипу половиц»*) [Водолазкин 2016: 72]), ночных беседах (*«Шепот – особенный вид общения, я уж не говорю о ночном шепоте»*) [Водолазкин 2016: 73]), легких прикосновениях (*«Когда сидели рядом, руки наши соприкасались, и я ощущал её тепло»*) [Водолазкин 2016: 84]).

С любовной линией тесно связан в романе сюжет преступления и наказания. Платонов убивает соседа по квартире, доносчика Зарецкого, чтобы отомстить за отца Анастасии, которого обвинили в контрреволюционной деятельности, а затем расстреляли. *«Наказания неизвестно за что не бывает, – ответил Иннокентий. – Нужно лишь подумать, и ответ обязательно найдется»* [Водолазкин 2016: 253] – так Платонов объясняет свою ссылку на Соловки. Убийство Зарецкого лишает Платонова шанса на счастье с возлюбленной. Не случайно при встрече с Настей герой произнесет важные слова: *«Выше справедливости – любовь»* [Водолазкин 2016: 316]. Любовный сюжет – проводник одной из главных идей романа – борьба, которая происходит между людьми, это следствие того, что происходит внутри человека.

Воскреснув в новом времени, Иннокентий отчаянно осознает свою чуждость этому миру: сравнивает себя с Робинзоном Крузо, жалуется на изменение зданий, уличных звуков и запахов. Это отражается и в романном

пространстве, построенном на оппозиции: Петроград и Петербург, Сиверская «тогда» и «сейчас», квартира Ворониных и квартира Платоновых и т.д.

Кульминация любовного сюжета – осознание Иннокентием того, что в чужом для него времени родная Анастасия еще жива: *«Мне страшно оттого, что нынче все мне чужие. Все, кроме Анастасии и Гейгера. Своих только два человека, а раньше – весь мир»* [Водолазкин 2016: 201]. Знаменательна и сцена встречи возлюбленных: когда-то Иннокентий боялся прикоснуться к пятнадцатилетней девушке, а теперь вынужден мыть девяностотрехлетнюю старуху, в которую Анастасия превратилась: *«Передо мной лежит единственный близкий мне человек... Счастье, что он есть, что продержался до моего возвращения к жизни»* [Водолазкин 2016: 173].

В конце первой части в структуре романа завязывается сюжетная линия внучки Анастасии – Насти. Уже с первого взгляда на девушку Иннокентий отмечает: *«...Волосы, походка – всё как у Анастасии»* [Водолазкин 2016: 175], *«У неё улыбка, как у Анастасии. Говорят, дети идут не в родителей, а в бабушек и дедушек»* [Водолазкин 2016: 175]. Герой боится потерять Настю так же, как потерял умершую Анастасию: *«Меня трясло. <...> С Анастасией оборвалась последняя нить, связывавшая меня с моим временем»* [Водолазкин 2016: 217].

С сюжетом Платонова и Насти связана важная семантическая категория в романе – любовь и жизнь. Вторую жизнь в биологическом плане герою подарил доктор Гейгер, в эмоциональном – Настя. Зарождающаяся любовь к ней соприкасает героя с вечностью, так как для него Настя и Анастасия – *«кусочки одной мозаики»* [Водолазкин 2016: 227], циклическое продолжение одной жизни в другой. Узнав о беременности невесты, Платонов отметит: *«Настя несет в себе плоть Анастасии, значит, наш с ней будущий ребенок – это отчасти и ребенок Анастасии»* [Водолазкин 2016: 226]. Свой второй шанс герой определяет свойством времени: *«Это – повторение и одновременно неповторение того, что было»* [Водолазкин 2016: 227]. Иннокентий отмечает, что и Настино имя говорит о воскрешении

(Анастасия – греч. «воскресшая»). С одной стороны, Настя воскресила для героя Анастасию, с другой стороны, Настя своей любовью возвращает Иннокентия к жизни.

Во второй части романа видение одних и тех же событий передается глазами не только влюблённого Иннокентия, но и любящей его Насти, а также доктора Гейгера. Смена точек зрения позволяет повествованию обрести многомерность и глубину, использование субъективных точек зрения направлено на раскрытие характеров героев и их мировоззренческой позиции.

Иннокентий всё время задается вопросом: *«В какой степени она (Настя) похожа на Анастасию?»* [Водолазкин 2016: 241]. Но при этом отмечает: *«Каждый день я открываю ее новую, и это большое удовольствие»* [Водолазкин 2016: 241]. Внутренний монолог о его лагерном опыте подчеркивает контраст их характеров: *«У нее весенний сад, а у меня такая бездна. Я знаю, как страшна жизнь. А она не знает»* [Водолазкин 2016: 251].

Настя признает, что Платонов любит ее двойной любовью, но не чувствует от этого дискомфорт: *«...Люблю его очень. Платоша умный, нежный»* [Водолазкин 2016: 223], *«Я хочу, чтобы он был лучшим <...> Мы же с малышом просто будем при нем, нам большего не надо»* [Водолазкин 2016: 229]. Девушка тоже отмечает их с Платоновым различия во взглядах на жизнь, но уверена, что в этом заключается формула идеального брака: *«Мы с ним сильны тем, что разные и взаимодополняем друг друга»* [Водолазкин 2016: 233].

Важен и сторонний взгляд на Настю, доктор Гейгер отмечает, что *«она неслуха <...> Эмоциональна»* [Водолазкин 2016: 225]. Но самое главное, что *«прежде всего, она его (Иннокентия) любит <...> С его чувством к Анастасии, с лагерным опытом, с нынешней известностью»* [Водолазкин 2016: 225]. Наблюдающий за пациентом Гейгер фиксирует стирающуюся постепенно оппозицию времен в сознании Иннокентия: *«Иннокентий*

изменился <...> *Собственно, и нынешнее время – тоже теперь его*» [Водолазкин 2016: 238].

Любовная сюжетная линия Иннокентия и Насти разворачивается параллельно с сюжетом поиска себя в новом времени. Чтобы содержать семью, «ровесник века» снимается в рекламе замороженных овощей, вынужден помогать чиновникам, хвалить директора газовой компании на корпоративе. Всё это вызывает смешанные чувства и у Платонова, и у Гейгера, и у практичной Насти, которой становится жалко возлюбленного: *«Связался на днях с рекламой – то, что раньше за него я, дура, делала. Я этот процесс сразу же прекратила»* [Водолазкин 2016: 380].

Пытаясь запечатлеть себя и «свое» время, герой ведет дневник: для него записанное слово – это единственное, что остается в потоке времени. Иннокентий датирует записи дневника днями недели, так как хочет передать событиям свойство цикличности, т.е. вневременности. Хаотичность, неоднородность, резкие смещения, пропуски изображаемых событий в эпизодах призваны изобразить феномен человеческой памяти, а также выразить эмоциональную напряженность повествования. Дневник во второй части романа, с одной стороны, – форма организации повествования, а с другой, – книга жизни для пока нерождённой дочери Платонова и Насти – Анны: *«Описания должны касаться чего-то такого, что не занимает места в истории, но остается в сердце навсегда»* [Водолазкин 2016: 336]. Следует отметить, что основной текст «Авиатора» предваряют значимые для автора слова, выделенные курсивом, – посвящение «Моей дочери».

Разрушающееся сознание Иннокентия приводит героев к мысли о венчании, что, по мнению Платонова и Насти, переводит их отношения в область вечности, так как *«времени уже доверять нельзя»* [Водолазкин 2016: 318]. В конце романа герои обращаются к фразе из Покаянного канона (*Бог идеже хочет, побеждается естества чин*). Она объясняет не только возможность некоторых чудес из жизни авиатора, но и оставляет героям право на надежду. С любовным сюжетом в романе тесно связана проблема

веры. Настя с помощью Иннокентия начинает делать первые шаги в христианской жизни: *«Мы можем получить Его помощь только силой веры в Него, а значит – и силой нашей просьбы»* [Водолазкин 2016: 355]. *«Мы с ним одна плоть и один дух»* [Водолазкин 2016: 386] – так по-христиански скажет Настя о муже. И даже Гейгер-агностик понимает теперь, что *«помочь здесь может только Он»* [Водолазкин 2016: 357]. Разговаривая с Настей о смерти, Платонов и это понятие переводит во временной план: *«Смерть не нужно рассматривать как прощание навсегда. Она – временное расставание... У ушедшего вообще нет времени»* [Водолазкин 2016: 375].

Сюжет преступления и наказания в финале романа завершается признанием Иннокентия. Герой просит прощения у убитого им Зарецкого и у Бога. Обращаясь к искусству, рисуя портрет Зарецкого, Платонов уже видит в нем не преступника, а жертву, которая вызывает у него сочувствие: *«Он освобождает Зарецкого. Избавляет от его страшной роли – быть мокрицей»* [Водолазкин 2016: 385]. Совершив покаяние, Иннокентий отказывается от лечения в Мюнхене и возвращается домой на самолете, который терпит крушение. Финальная сцена романа остается «открытой», что еще сильнее подчеркивает глубинную тематическую законченность. Автор не говорит о том, погибнут ли пассажиры или пилот сумеет посадить самолет, но внутренней логикой развития сюжетного действия участь Иннокентия определена.

Итак, в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» две любовные сюжетные линии, которые взаимоотражаются и пересекаются между собой. Развитие этих линий, их соединение с другими событийными рядами воплощает в тексте ряд ключевых проблем: человек и история, человек и время, жизнь и смерть, преступление и наказание, любовь и вера. С точки зрения композиционного анализа любовного сюжета особое значение имеют свойства хронотопа, внешняя композиция (деление романа на 2 части), смена «точек зрения» персонажей, приемы создания характера, средства психологизма.

## 4.2. Средства создания любовного сюжета в романе Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза»

Гузель Шамилевна Яхина родилась 1 июня 1977 года в Казани. С 1999 года проживает в Москве. Дебютный роман российского писателя Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза» был опубликован в 2015 году и сразу оказался отмеченным двумя премиями («Большая книга» и «Ясная поляна»), а также занял первое место в Национальном конкурсе «Книга года» в номинации «Проза года». Книга была переведена на 20 языков мира. В 2018 году выходит второй роман Г.Ш. Яхиной «Дети мои», в котором повествуется о трагической судьбе немецкого Поволжья в период с 1920 по 1941 год.

В нашей работе мы подробно остановимся на романе «Зулейха открывает глаза». По мнению писателя Людмилы Улицкой, роман *«обладает главным качеством настоящей литературы – попадает прямо в сердце. Рассказ о судьбе главной героини, татарской крестьянки времен раскулачивания, дышит...подлинностью, достоверностью и обаянием...»* [Яхина 2017: 5].

Так как личная история Зулейхи связана с большой историей трагических времён коллективизации и ссылки раскулаченных в Сибирь, отражённой русскими писателями-классиками, критики проводят аналогии между романом Яхиной и романами М.А. Шолохова «Поднятая целина», «Тихий Дон» (П. Басинский, С. Беляков), рассказами В.Т. Шаламова, находят межтекстовые связи с повестью А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», рассказом В.Ф. Тендрякова «Пара гнедых», новеллой «Пан Аполек» из книги И.Э. Бабея «Конармия» [Максимова 2016], а также называют это произведение «женским вариантом» романа «Обитель», автором которого является известный современный прозаик Захар Прилепин.

В центре произведения – судьба молодой женщины в годы репрессий первой половины XX века. В интервью порталу «РИА Новости» от



01.03.2016 Гузель Яхина отмечает: «Мое отношение к периоду сталинского правления совершенно четко сформировано...Какое еще может быть отношение к тирании?..» [URL: <https://ria.ru/interview/20160301/138>]. Однако это оказалось необходимым пояснить, на наш взгляд, потому, что в тексте романа нет подробного анализа «проклятых» вопросов «кто виноват?» и «что делать?», нет позиции ожесточенного обвинителя или тенденциозного защитника репрессивной системы, нет мысли об исключительности страданий одного из народов в большой стране. Обращаясь к теме раскулачивания, писатель развивает литературную традицию XX века в изображении лагерной прозы, пытаюсь проследить, как частная история конкретного человека связана с общей народной историей. Такая масштабность конфликта определяет многолинейный тип сюжета – в романе несколько сюжетных линий, которые разворачиваются то последовательно, то параллельно, то пересекаясь между собой.

По мнению Т.М. Колядич, особенность архитектоники романа в том, что «описываемые явления складываются из отдельных сцен-картинок, что позволяет говорить о склонности автора к сериальному изображению через кинематографический ракурс» [Колядич 2016: 160]. Любовная история Зулейхи и Игнатова в романе не выходит на первый план, но органично вписываясь в общую композицию и являясь частью личной судьбы, помогает проследить динамику внутреннего мира героев.

Первая часть романа «Мокрая курица» – знакомство с главной героиней, ее жизнью и бытом татарской семьи. 30-летняя Зулейха живет с мужем Муртазой, который относится к жене как к рабыне (это усиливается постоянным безликим, отчужденным обращением «женщина»), и его матерью, слепой и глухой 100-летней Упырихой, у которой в романе нет собственного имени, что объясняется крутым нравом свекрови. Как отмечает Т.М. Колядич, «...в соответствии с традицией унижения, свекровь постоянно именуется Зулейху "маломеркой", "жидкокровой", "худокостой", "лентяйкой", "бездельницей", "притворщицей", "мокрой курицей"» [Колядич

2016: 159]. Она упрекает невестку в том, что та не способна родить наследника (четыре дочери Зулейхи и Муртазы умерли), и превращает её жизнь в ад. Муртаза в свою очередь поддерживает мать: *«Спать вздумала?! На телеге спишь, дома спишь. Права мама: лентяйка!»* [Яхина 2017: 27].

В одном дне, наполненном подробностями распорядка, раскрывается стоически переносимая 15-летняя семейная жизнь героини: вымыть ночной горшок Упырихи с утра пораньше, затопить печь, поставить тесто, вывести корову в стадо, накормить мужа, расчистить двор, поехать с Муртазой в лес, перетаскать дрова, выделить время на то, чтобы угодить духам чем-нибудь съестным, затопить баню Упырихе, помыть её, смиренно выдержать побои мужа из-за свекрови, попарить Муртазу, постирать белье, вымыть полы, из последних сил выполнить супружеский долг и крепко заснуть.

Сюжет разворачивается так, что общественная история врывается в частную жизнь Зулейхи и её семьи. Кульминация первой части романа – знакомство с красноордынцем Игнатовым в лесу и убийство Муртазы за его отказ сдать собственность. Первоначальная внешняя характеристика Игнатова, невольного убийцы мужа, дается через восприятие Зулейхи: *«...Уверенный мужской голос. Красивый, глубокий <...> Наверное, молод – в голосе много силы, надежды <...> Не кузнец и не плавильщик – воин <...> Улыбается Зулейхе, бесстыжий <...> Глаза...светло-серые, как речная вода. Красивые глаза»* [Яхина 2017: 70-72, 75]. Опорные точки сюжета и развязка первой части романа – изображение картин раскулачивания в татарской деревне Юлбаш, дикого разрушения дома Зулейхи и Муртазы и высылки Зулейхи как жены кулака из родной деревни.

Во второй части романа «Куда?» представлена основная сюжетная линия долгого (в шесть месяцев) пути Зулейхи в Сибирь. На протяжении повествования параллельно разворачиваются истории коменданта Игнатова, двадцатипятилетнего Денисова, нескольких ссыльных. На уровне сюжета значима личная история доктора Лейбе, которая также тесно переплелась с чередой исторических событий. После октябрьского переворота, став

свидетелем убийства своей пациентки, профессор теряет рассудок и веру в свою профессию. Желая отрешиться от внешнего мира, он помещает себя в яйцо, где чувствует себя *«пронзительно-спокойно и светло <...> Будто не было войны – ни рядом на улице, ни в стране, ни где-то в мире...»* [Яхина 2017: 253]. Из-за алчности домработницы Груни и её возлюбленного Степана, написавших на профессора донос, герой остается без дома. Лишится доктор Лейбе и свободы, когда власть, стремясь поднять темпы коллективизации и раскулачивания в Татарской республике, припишет герою мнимое кулачество.

Вольная или невольная связь каждого человека с народной историей особо подчеркивается в сцене, где Зулейха стоит перед огромной картой, осознавая, что это её большая страна – Советский Союз: *«Отправная точка всего романа – маленькая женщина и большая карта»* [URL: <https://godliteratury.ru/projects/bolshaya-karta>].

Важно отметить, что уже во второй части романа в ряде деталей проявляется интерес Игнатова к Зулейхе: как комендант, миссия которого довести людей целыми и невредимыми до пункта назначения, он начинает жалеть женщину, признавая, что *«дорогу не выдержит <...> Получается, будто Игнатов не только мужа – и саму ее убил»* [Яхина 2017: 92], дает ей свою характеристику (*«Больно уж мелкая эта баба, тонкая. И лицо бледное, нежное – словно бумажное <...> Зелены глазищи-то, мать моя!..»* [Яхина 2017: 92]). Зулейха и сама понимает: *«Он давно и внимательно смотрит на нее»* [Яхина 2017: 105]. Не случайно портретная деталь глаз становится определяющей при характеристике героев: глаза как зеркало души позволяют Игнатову и Зулейхе с первой встречи почувствовать едва уловимые переживания друг друга.

Кульминация второй части романа – осознание Зулейхой того, что она ждет ребенка: *«Ай да Муртаза – обманул смерть. Сам в могиле давно, а семя его – живо, растет у нее в животе»* [Яхина 2017: 195]. На уровне сюжета значим эпизод побега: Зулейха невольно помогает бежать соседям по вагону,

но сама, привыкшая только терпеть и подчиняться, не смеет уйти. Ряд поведенческих деталей свидетельствует о внутренней борьбе Игнатова: он обвиняет девушку в побеге пересыльных, но при этом защищает её от допроса начальником оперпункта. В ключевом эпизоде переправы на барже Игнатов, наблюдая за Зулейхой, почувствует – *«у него и так уже от этих зеленых глаз – как зарубка на сердце»* [Яхина 2017: 214]. Не думая о себе, он пытается вытащить людей, когда баржа уходит под воду, но спасает лишь Зулейху: *«Ее жизнь казалась ему единственным прощением за остальные, погубленные»* [Яхина 2017: 242].

Сюжет в третьей части романа «Жить» распадается на три основные линии: строительство «социалистического поселка» Семрук на берегу большой сибирской реки Ангары, куда попадают оставшиеся в живых после долгого пути «враги народа»; рождение у Зулейхи сына и попыток ссыльных приспособиться к новым тяжелейшим условиям.

Зулейха живёт материнским чувством, которое наполняет эти сложные дни счастьем: *«Тело ее по ночам мерзло, днем страдало от жары и комариных укусов, желудок требовал еды, а душа – пела, сердце – билось одним именем: Юзуф»* [Яхина 2017: 285]. Когда у героини пропадает молоко, она кормит ребенка своей кровью. Ради сына она не жалеет себя, при этом постоянно работает на кухне, убирает лазарет, чувствуя важность быть причастной к общему делу. Материнская самоотверженность и сила проявится в эпизоде с медведем, когда Зулейха впервые в жизни возьмет в руки ружье и выстрелит, чтобы защитить Юзуфа. Забыв о том, что пятнадцать лет она была в подчинении у мужа, героиня будет трудиться наравне с мужчинами, вступив в охотничью артель: *«Вот уже семь лет Зулейха зарабатывала деньги»* [Яхина 2017: 388]. Уголовник Горелов, характеризуя героиню, отметит изменения: *«Змея-баба. Кто бы подумал, а с виду тихая такая»* [Яхина 2017: 445].

Развернутая линия бытописания подчёркивает всеобщность горькой доли людей, живущих в условиях тирании. Пытаются жить дальше многие

ссылки: художник Иконников, посвящающий себя целиком искусству, не перестает грезить о проспектах Петербурга и Парижа, учит Юзуфа рисовать и через картины познавать мир; супружеская пара интеллигентов из Петербурга, Константин Арнольдович и Изабелла, даже на берегу глухой Ангары разговаривает по-французски и вспоминает о поездках в Европу, муж занимается полезным делом, выращивает пшеницу, жена учит Юзуфа французскому; доктор Лейбе «вылупляется из яйца» и возвращается к лечебной практике, когда понимает, что только он в силах помочь Зулейхе; есть и уголовник Горелов, умело приспособившийся к любой власти, желающий лишь доносить на других, унижать и подчинять.

Единство людей с их разными личными историями, но с общей народной судьбой, вынужденных вместе выживать и строить поселок Семрук, метафорически усиливается в эпизоде росписи художником Иконниковым потолка клуба: *«Четыре человека...напряжённно тянут руки вверх, словно стараясь дотянуться до чего-то в центре <...> Врач...воин...агроном...мать с младенцем на руках...в них одно стремление – дотянуться до цели... В центре потолка – пустота»* [Яхина 2017: 421-422]. Иконников заполняет пустоту красным пятном – знаменем – и доносит до начальства аллегорический смысл картины в советском ключе: *«Армия и мирное население, наука и земледелие в едином порыве устремлены к символу революции – красному знамени»* [Яхина 2017: 426]. Но настоящий смысл картины обнаруживается через видение ребёнка. Юзуф признает портретное сходство персонажей росписи с близкими ему людьми, отметив, что *«это были ангелы»* [Яхина 2017: 427]. Так Г.Ш. Яхина подчеркивает безусловную ценность каждой человеческой жизни, а кровавая история – препятствие на пути людей друг к другу.

Созданный писателем образ коменданта, непохожий на зверей-надзирателей Шаламова и Солженицына, также говорит о «примирительной» позиции автора, создающего своё произведение накануне столетия Великой русской революции. Иван Игнатов, борец за революцию, преданный своей

стране и её идеям, честно выполняющий свою работу, доставляет ссыльных в Сибирь, но при этом сам становится пленником тайги. Старший сотрудник ГПУ Зиновий Кузнец бросает людей на год, обещая Игнатову вернуться через неделю.

В образе Игнатова важна его эволюция; основу динамики образа составляет борьба между чувством и долгом, воплощенная в ключевых для раскрытия характера персонажа эпизодах романа. Еще находясь в поезде, герой видит контраст между обещаниями и реальным положением дел: переселенцев не обеспечили никакой едой, а самого Игнатова за попытку договориться с начальником станции обвинили во взятке. Мысль о не спасенных кулаках, возвращающаяся к нему снова и снова, обостряет внутренний конфликт. *«...Самому себе боится признаться, что хочет, отчаянно хочет спасти врагов...»* [Яхина 2017: 295] – к такому непростому заключению приходит мужчина, начиная крепко пить, пытаясь унять боль. Другие герои отмечают в коменданте прежде его человечность. Так, например, Константин Арнольдович даёт такую характеристику: *«...Наш комендант – неплохой человек <...> Он по-своему нравственен. У него есть...несомненная тяга к справедливости»* [Яхина 2017: 363]. Изабелла тоже чувствует: *«Хороший человек...Только мучается сильно»* [Яхина 2017: 363].

Любовный сюжет романа в третьей части развивается параллельно с сюжетной линией выживания в тайге и также определяет динамику внутреннего мира Зулейхи и Игнатова. Важное место занимает эпизод в лесу, когда Игнатов почувствует физическое влечение к героине: *«Когда, бывало, встречался глазами, опять чувствовал в животе шевеление того самого, горячего, – и тотчас отворачивался»* [Яхина 2017: 301]. Зулейха понимала, что значит этот взгляд: *«Убийца мужа смотрел на нее взглядом мужа – и она превращалась в мед. От этого становилось невыносимо, чудовищно стыдно»* [Яхина 2017: 339]. Стыд Зулейхи подчеркивается в ткани повествования с помощью символа большого черного шатра, где остается всё

*«плотское, стыдное, некрасивое»* [Яхина 2017: 339]. Внутреннее переживание героини передается автором и с помощью приема сна. Влечение к Игнатову начинает проявляться на бессознательном уровне: *«...Вдруг рядом – лицо Игнатова, спокойное, ласковое. Руку мне, говорит, давай, утонешь же в меду»* [Яхина 2017: 345]. Образ Упырихи также мерещится Зулейхе как укор совести, нарушение вековых традиций: *«Говорила я Муртазе: негодная эта женщина, грязная и телом, и помыслами...»* [Яхина 2017: 351].

Опорная точка любовного сюжета – новая случайная встреча в лесу, где Игнатов впервые признается Зулейхе: *«Жду ведь – каждую ночь»* [Яхина 2017: 354]. Но женщина, пытаясь не думать об Иване, откажет ему: *«Замуж я вчера вышла, за доктора»* [Яхина 2017: 355], при этом несколько лет спустя в своем внутреннем монологе наконец-то поймет: *«...Не его испугалась – себя: того, как мгновенно, от одного его взгляда...потекла ему навстречу, ослепнув, оглохнув, забыв все, даже играющего неподалеку сына»* [Яхина 2017: 395].

Кульминация любовного сюжета – окончательная близость героев: *«Зулейха поднимается по ступеням...Затем протягивает руку, отводит тяжелый и мягкий на ощупь...полог и шагает в черный шатер»* [Яхина 2017: 438]. Символ черного шатра теперь наполняется иной смысловой коннотацией – *«стыдно не было...смыло страха»* [Яхина 2017: 439], *«здесь было – только сегодня, только сейчас»* [Яхина 2017: 439].

О динамике внутренней жизни героини свидетельствует изменение её физического состояния. Если в начале романа сказано: *«полжизни скользит туда-сюда как маятник, целыми днями: от котла – на мужскую половину с полными и горячими пиалами, с мужской половины – обратно с пустыми и холодными»* [Яхина 2017: 10], то теперь *«силы не убавлялись, а все прибывали, переполняли: она не ходила – летала, не охотилась – забирала у тайги что полагалось; и целыми днями ждала ночи»* [Яхина 2017: 439].

Болезнь ребенка усиливает в героине осознание греховности любви к Игнатову, ставит её перед выбором между сыном и возлюбленным. Образ Упырихи снова «появляется перед последним испытанием Зулейхи, оставляя синие следы (отличительный признак нечистой силы в тюркском – и шире – в восточном фольклоре) возле комендатуры, где героиня проводит ночь с Игнатовым» [Колядич 2016: 158]. Вспомнив о сыне, Зулейха понимает, что *«ее мальчик мерз ночью у лесного ручья, ждал мать, пока она отдавалась любовнику в смятой...постели»* [Яхина 2017: 448]. Болезнь сына, материнский долг заставляет героиню сделать выбор и признать правоту свекрови: *«Вот оно, возмездие, – за нечестивую жизнь без брака, с иноверцем, с убийцей мужа. За то, что предпочла его своей вере, своему мужу, своему сыну»* [Яхина 2017: 449].

Развязка третьей части романа – прощание Зулейхи с Игнатовым: *«...Наказана, – она толкает его слабыми руками к выходу. – И все на этом. Все»* [Яхина 2017: 452]. Автор вновь обращается к портретной детали глаз – Иван не верит любимой, *«трясет – ищет взгляд»* [Яхина 2017: 452]. А когда находит, понимает: *«глаза у Зулейхи стылые, как мертвые»* [Яхина 2017: 452]. Не случайно Е. Погорелая в рецензии на роман отмечает: «История материнско-сыновних взаимоотношений здесь явственно доминирует над историей любовной» [Погорелая 2016: 147]. По мнению критика, «история его (Юзуфа) рождения и выживания составит стержневую историю жизни Зулейхи» [Погорелая 2016: 147].

Свое «испытание любовью» проходит Игнатов, оно помогает Ивану поменять свои взгляды на это чувство. Если раньше *«...не понимал, как можно любить женщину. Любить можно великие вещи: революцию, партию, свою страну. А женщину? <...> Побывать с ней ночь, две...потешить свое мужское – и все, довольно»* [Яхина 2017: 95], теперь же чувствует, что можно любить и женщину, что есть высокое чувство, которого он не знал прежде. Игнатов понимает разницу между плотским и духовным:



в прошлом «...случки с рыжей Аглаей», сейчас «...любовь с Зулейхой» [Яхина 2017: 459].

Начало повествования в четвертой части «Возвращение» определяет время действия (военные и первые послевоенные годы): «Война пришла в Семрук отзвуком далекого эха» [Яхина 2017: 455]. И в 1942 году «шестьдесят тысяч бывших кулаков и их детей были призваны в Красную армию – допущены к защите Родины» [Яхина 2017: 463]. Так война разделяет и жителей Семрука на «новоиспеченных красноармейцев» [Яхина 2017: 463] (уголовник Горелов и художник Иконников) и тех, кто по-прежнему остается пленником Ангары.

Стоит отметить, что именно в данной части завершается эволюция Зулейхи и Игнатова. Трансформируется и образ Упырихи, явившийся теперь Зулейхе не как укор совести, а в минуту отчаяния, когда 16-летний сын заявил о своем желании сбежать из поселка: «Зулейха плачет, уткнувшись в грудь свекрови, долго и сладко <...> Выплакав все не выплаканное за годы, она успокаивается, приходит в себя» [Яхина 2017: 492]. Примирение со свекровью, признание Зулейхой ее мудрости фиксируется в одном обращении: «Скажи, мама...» [Яхина 2017: 492]. Принятие верного решения отпустить единственного сына на Большую землю ради его счастья (Юзуф мечтает учиться в Ленинграде в институте живописи) свидетельствует о преодолении Зулейхой внутренней борьбы, является проявлением истинной жертвенной любви.

Ряд поступков свидетельствует об эволюции взглядов Игнатова не только в отношении чувств. Мечтая в начале романа о работе «попроще, попонятней: если уж врагов – так рубить, не жалеть; если уж друзей – то беречь» [Яхина 2017: 217], Иван, став пленником, как и его ссыльные, на протяжении шестнадцати лет этих «врагов» бережет, кормит, жалеет и лечит, ежедневно пытаясь выжить вместе с ними в глухой тайге. Они перестают быть для Игнатова «кулаками»: он их «держал на плаву. А они – держали

его» [Яхина 2017: 495]. Это проявляется и в неоднократном использовании номинации «мои люди» по отношению к переселенцам.

Развязка четвертой части романа «Возвращение» – отказ Игнатова принимать участие в афере Зиновия Кузнецца, который, мечтая продвинуться по службе, планирует раскрыть мнимый заговор поселенцев, отправив одних на смерть, а других – в лагеря. Это решение способствует увольнению Игнатова из органов и назначению вместо него в коменданты Горелова. Осознание того, что теперь он не нужен государству, послужит причиной совершения по-настоящему мужского поступка. Желая помочь любимой женщине, Иван сжигает старые документы Юзуфа и в новой метрике оформляет свое отцовство, давая шанс мальчику на новую жизнь в большом мире.

Развязка любовного сюжета – встреча героев на Круглой поляне после побега Юзуфа: *«Он вдруг поймет, как постарел: потерявшие зоркость глаза не смогут различить ни морщин на лице Зулейхи, ни седины в ее волосах. А она почувствует, что заполнившая боль не ушла, но дала ей вдохнуть»* [Яхина 2017: 504]. Финальная сцена остается открытой, «счастливый конец только намечается» [Колядич 2016: 157], но внутренней логикой развития характеров история главных героев завершена.

Любовный сюжет в романе Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза» является «испытанием» для героев, раскрывает их внутренний конфликт между чувством и долгом и является одним из средств раскрытия динамики внутреннего мира Зулейхи и Игнатова. На сюжетно-композиционном уровне значимы приемы создания характера, смена «точек зрения» персонажей, средства психологизма, образная система.

Таким образом, любовная интрига в обоих представленных романах не выходит на первый план, но органично переплетаясь с другими сюжетными линиями, является частью личной истории героев, помогает глубже раскрыть их характеры и выйти на традиционную для русской литературы проблему «человек и история», взаимосвязи частного и общего.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках предпринятого нами исследования был изучен и обобщен теоретический материал по проблеме жанра романа; исследована теория архитектоники и теория сюжета в отечественном литературоведении; выявлены функции любовного сюжета в романах А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер», М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», Е.Г. Водолазкина «Авиатор», Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза»; проанализированы основные сюжетные элементы, организующие конфликты в указанных романах; определены особенности взаимосвязи любовного сюжета с другими линиями в романах; исследованы особенности психологизма, образная система и приемы создания образов-характеров, свойства хронотопа, несюжетные элементы, повествовательные формы и смена точек зрения.

В романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» любовные сюжетные линии двух главных героев (Геры и Панюкова) развиваются параллельно, так что читатель может сравнить и сопоставить две судьбы. Мы отмечаем, что в обеих любовных интригах присутствует классический любовный треугольник. Любовные сюжеты героев тесно связаны с социально-бытовой сюжетной линией. Говоря о композиции любовного сюжета, мы отмечаем, что любовные линии разворачиваются в двух временных планах: как в настоящем, так и в прошлом. Ретроспекция мотивирована воспоминаниями героев о зарождающихся отношениях и их развитии.

Рассматривая основные композиционные уровни, мы пришли к выводу, что для развития любовной сюжетной линии Геры и Татьяны значимы:

- 1) Смена форм повествования (соединение повествования от третьего и первого лица). Изображение от первого лица позволяет более подробно показать чувства и мысли Геры, помогает понять характер героев и воссоздать различность стилевых рисунков в романе;

- 2) Образ Суворова как символ отношений Геры и Татьяны;
- 3) Приемы создания характера (поступки, поведение, речевая характеристика, взаимохарактеристика);
- 4) Средства психологизма (внутренние монологи героев);
- 5) Пространство Москвы, показывающее привязанность Геры к любимой.

Для развития любовной сюжетной линии Панюкова и Сани:

- 1) Пейзаж, имеющий психологическую функцию и показывающий душевное состояние героев;
- 2) Приемы создания характера (поступки героев, поведение);
- 3) Образ леса, связанный с сексуальными отношениями, раскрывающий в романе животное, темное.

Любовный сюжет Литы и Саши (Лесника) в романе М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа» является практически единственной основой фабульной конструкции. Ключевая проблема становления личности реализуется в романе прежде всего через любовный сюжет. Его основная функция – показать динамику внутреннего мира Литы, которая открыв в себе светлое и настоящее чувство любви, учится милосердию, состраданию и ответственности.

С точки зрения композиционного анализа сюжета мы выделили следующие значимые элементы:

- 1) Приемы создания характера (речевая характеристика героев, их поведение, поступки);
- 2) Средства психологизма (портретная деталь глаз, раскрывающая характер Лесника, авторское психологическое повествование, позволяющее показать переживания Литы, её чувства, отношение к Саше);
- 3) Смена «точек зрения» персонажей, позволяющая понять внутренний мир не только Литы, но и Саши, дать объяснение его поступкам;
- 4) Символический образ стеклянной стены, отражающий постоянно меняющиеся, хрупкие отношения с Лесником.

5) Внешняя композиция (именно вторая часть романа завершает эволюцию Литы, когда она узнаёт о болезни любимого).

Рассмотрев любовные линии в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» и романе М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа», мы пришли к выводу, что любовный сюжет в данных произведениях является стержнем повествования, который скрепляет воедино изображаемое. «Испытание любовью» в этих произведениях помогает автору отразить эволюцию характера юного персонажа. Именно любовь в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» и в романе М.Е. Нефедовой «Лесник и его нимфа» помогает героям повзрослеть, принять судьбоносные решения, а потому любовный сюжет является важным тематическим и композиционным центром обоих романов.

В романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» две любовные сюжетные линии, которые взаимоотражаются и пересекаются между собой. Развитие этих линий, их соединение с другими сюжетами («историческим» и «фантастическим») помогает выйти на ключевые проблемы произведения: человек и история, человек и время, жизнь и смерть, преступление и наказание, любовь и вера.

Для построения любовного сюжета в романе значимы:

1) Внешняя композиция (деление романа на 2 части). В первой части раскрывается сюжетная линия Платонова и Анастасии, во второй части – Платонова и внучки Анастасии, Насти;

2) Свойства хронотопа (любовный сюжет с Анастасией даётся в основном в ретроспекции как воспоминание, игра автора со временем приводит к тому, что в чужом для него мире 30-летний герой встречается со своей 93-летней любовью и после её смерти начинает строить отношения с её внучкой);

3) Смена «точек зрения» (рассказ от лица Насти и Иннокентия помогает раскрыть их характеры, жизненную позицию, взгляд каждого на отношения);

4) Средства психологизма (дневник от первого лица) призваны передать внутренний мир героев, мысли, чувства, переживания;

5) Приемы создания характера (поведение героев, портрет, взаимохарактеристика).

Г.Ш. Яхина в романе «Зулейха открывает глаза» показывает историю трагических времён коллективизации и ссылки раскулаченных в Сибирь. Одна из основных проблем романа – проблема «личности в истории», взаимосвязи частного и общего (народного). Любовный сюжет, пересекаясь и взаимодействуя с линией бытописания, является частью личной истории Зулейхи и Игнатова, вынужденных вместе с другими ссылными выживать на берегу сибирской реки Ангары. На наш взгляд, любовная линия в романе – одно из средств раскрытия динамики внутреннего мира Зулейхи и Игнатова. И для Зулейхи, и для Ивана любовь становится, с одной стороны, «испытанием», которое раскрывает их внутренний конфликт между чувством и долгом, а с другой стороны, именно это настоящее чувство, которое герои испытывают впервые в своей жизни, помогает им выжить в тяжелейших условиях и не сдаться, приводит их к осознанию значимости личной истории.

С точки зрения композиционного анализа сюжета мы выделяем следующие наиболее значимые элементы:

1) Приемы создания характера (портрет героев, их поведение, поступки);

2) Средства психологизма (портретная деталь глаз, авторское психологическое повествование, воссоздающее внутреннее переживание героев, зарождающееся любовное чувство, интерес друг к другу, художественный прием сна, передающий бессознательное влечение героини к Ивану);

3) Образ большого черного шатра как символ плотского, физического желания героев;

4) Образ свекрови Упырихи, воссоздающий внутреннюю борьбу героини, её совесть за отказ от вековых традиций, необходимость сделать выбор.

Проанализировав любовный сюжет в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» и Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза», мы пришли к выводу, что любовная интрига в этих произведениях является второстепенной и не выходит на первый план повествования, но при этом тесно связана с другими сюжетными линиями. Любовный сюжет в представленных многолинейных романах сохраняет свои основные функции – помогает раскрыть характеры героев и воссоздать жизненные противоречия, а также воплотить в тексте основные проблемы и идеи.

Таким образом, задачи нашего исследования решены в полном объеме, поставленная цель достигнута.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Архитектоника [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия: в 11 т. / под редакцией В.М. Фриче, А.В. Луначарского. – М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. – Т.1. – Режим доступа: <http://alcala.ru/literaturnaia-enciklopedia/slovar-A/1544.shtml>
2. Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447-484.
3. Бахтин, М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6-72.
4. Бахтин, М.М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.) / М.М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
5. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. / В.Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 5. Статьи и рецензии. 1841-1844. – 863 с.
6. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. / В.Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 10. Статьи и рецензии. 1846-1848. – 474 с.
7. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.
8. Буало-Депрео, Н. Поэтическое искусство / Н. Буало-Депрео. – М.: ГИХЛ, 1957. – 232 с.
9. Вайман, С.Т. Вокруг сюжета / С.Т. Вайман // Вопросы литературы. – 1980. – № 2. – С. 118.



10. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; Академия, 1999. – 556 с.
11. Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Пospelов, П.А. Николаев, И.Ф. Волков и др. / под ред. Г.Н. Пospelова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа. – 1988. – 528 с.
12. Веселовский, А.Н. Избранные статьи / А.Н. Веселовский. – Л.: Художественная литература, 1939. – XXIV. – 572 с.
13. Веселовский, А.Н. Поэтика сюжетов [1897-1903] / А.Н. Веселовский // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 494-495.
14. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 623 с.
15. Глазунова, О.И. Сюжет в структуре художественного текста: принципы отображения и развития / О.И. Глазунова // Вестник СПбГУ. – 2011. – № 3. – С. 29-41.
16. Горшков, А.И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности / А.И. Горшков. – М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 2008. – 544 с.
17. Горький, М. Беседа с молодыми / М. Горький // Собр. соч.: в 30 т. – М.: ГОСЛИТИЗДАТ, 1953. – Т. 27. – С. 215.
18. Гримова О.А. Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» / О.А. Гримова // Новый филологический вестник. – 2017. – № 4. – С. 48-58.
19. Гусев, В.Е. К вопросу о жанре Жития протопопа Аввакума / В.Е. Гусев // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.-Л.: Издательство АН СССР, 1958. – Т. 15. – С. 192-202.
20. Дементьева, Д.В. Устойчивые формулы с лексемой «лес» в лирическом фольклоре Прикамья / Д.В. Дементьева // Филология в зоне

актуальности: вызовы времени: сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции молодых ученых (г. Пермь, 1-2 апреля 2014 г.). – Пермь, 2014. – С. 165-167.

21. Егоров, Б.Ф. Сюжет и фабула / Б.Ф. Егоров и др. // Вопросы сюжетосложения / под ред. Л.М. Цилевича. – Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический институт, 1978. – Выпуск № 5. – С. 8-14.

22. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников / А.Б. Есин. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.

23. Зунделович, Я. Архитектоника в литературе [Электронный ресурс] / Я. Зунделович // Словарь литературных терминов. – Режим доступа: <https://slovar.wikireading.ru/234360>

24. Иванова, И.Н. Деревенская проза в современной отечественной литературе: конец мифа или перезагрузка? / И.Н. Иванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 6 (24): в 2-х ч. Ч. I. – С. 88-94.

25. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 234 с.

26. Кобзарь, Е.Р. Сотериологические мотивы в романах В. Набокова «Лолита» и Е. Водолазкина «Лавр» / Е.Р. Кобзарь // Филологический класс. – 2015. – № 39. – С. 105-109.

27. Кожинов, В.В. Происхождение романа / В.В. Кожинов. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.

28. Кожинов, В.В. Сюжет, фабула, композиция / В.В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 408-485.

29. Колядич, Т.М. Структурные особенности романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» / Т.М. Колядич // Материалы XXI Шешуковских чтений. – М.: МПГУ, 2016. – С. 157-162.

30. Кочарова, А. Гузель Яхина: для меня не было выбора, о чем писать [Электронный ресурс] / А. Кочарова // Портал «РИА Новости». 01.03.2016. – Режим доступа: <https://ria.ru/20160301/1382525469.html>
31. Кротова, Д.В. Размышления о революции в творчестве А. Варламова и Е. Водолазкина («Мысленный волк» и «Авиатор») / Д.В. Кротова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, Журналистика. – 2018. – № 4. – С. 393-401.
32. Кундера, М. Искусство романа: эссе / Милан Кундера; пер. с фр. А. Смирновой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 224 с.
33. Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века: учебник / О.Б. Лебедева. – М.: Высш. шк.: Изд. центр «Академия», 2000. – 415 с.
34. Левитан, Л.С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.
35. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
36. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
37. Лотман, Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 1. – С. 224-242.
38. Максимова, Н.В. Межтекстовые связи в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» / Н.В. Максимова // Гуманитарные исследования. – 2016. – № 2. – С. 89-95.
39. Максимова, Н.В. Российские медиа конца XX века как предмет изображения в романе Евгения Водолазкина «Авиатор» / Н.В. Максимова, Г.С. Белолипская // Гуманитарные исследования. – 2017. – № 2. – С. 34-40.
40. Мандельштам, О.Э. Конец романа [Электронный ресурс] / О.Э. Мандельштам // Русская виртуальная библиотека. Версия от 26 января 2010 г. – Режим доступа: <https://rvb.ru/mandelstam/dvuhtom>

41. Медведев, П.Н. Формальный метод в литературоведении / П.Н. Медведев. – Москва: Лабиринт, 1993. – 207 с.
42. Некрасова, И.В. Разнообразие способов сюжетостроения в новейшей русской литературе [Электронный ресурс] / И.В. Некрасова // VII Научно-практическая конференция «Спецпроект: анализ научных исследований» (14-15 июня 2012г.). – Режим доступа: [http://www.confcontact.com/2012\\_0](http://www.confcontact.com/2012_0)
43. Николаев, А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А.И. Николаев. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
44. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – 2-е изд., испр. и доп. / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 272 с.
45. Паринова, А.С. «Соловецкая» тема в современной литературе / А.С. Паринова // Художественный текст глазами молодых: Материалы международной научно-практической конференции (г. Ярославль, 28 октября 2018 г.). – Ярославль, 2018. – С. 142-146.
46. Погорелая, Е.А. Человеческое, слишком человеческое? / Е.А. Погорелая // Вопросы литературы. – 2016. – № 3. – С. 139-150.
47. Пospelов, Г.Н. Сюжет и ситуация / Г.Н. Пospelов // Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. Сборник статей. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – С. 173-175.
48. Пульсон, К. Большая карта для маленькой Зулейхи [Электронный ресурс] / К. Пульсон // Год литературы 2019. – Режим доступа: <https://godliterature.ru/projects/bolshaya-karta>
49. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под ред. Н.И. Толстого. – М.: Институт славяноведения РАН, 1995. – Т 1. – 488 с.

50. Солдаткина, Я.В. Мотивы прозы А.П. Платонова в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» / Я.В. Солдаткина // Rhema. Рема. – 2016. – № 3. – С. 19-28.

51. Сорокина, Т.Е. Историсофский контекст любовного сюжета в современной русской прозе / Т.Е. Сорокина // Система ценностей современного общества. – 2008. – № 1. – С. 72-76.

52. Сюжет [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия: в 11 т. / под редакцией В.М. Фриче, А.В. Луначарского. – М.: Худож. лит., 1939. – Т.11. – Режим доступа: <https://slovar.cc/lit/enc/2144043.html>

53. Сюжет и фабула [Электронный ресурс] // Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А.П. Горкина. – М.: Росмэн, 2006. – Режим доступа: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/5461/сюжет](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5461/сюжет)

54. Тамарченко, Н.Д. Архитектоника / Н.Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 61-62.

55. Теория литературы: уч. пособ. для студ. фил. фак. вузов: в 2т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 512 с.

56. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы: уч. пособие для студ. пед. ин-тов / Л.И. Тимофеев. – Изд. 5-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1976. – 548 с.

57. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

58. Трофимова, Н.В. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» / Н.В. Трофимова // RHEMA. Рема. – 2016. – № 2. – С. 7-20.

59. Федотов, О.И. Основы теории литературы: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 «Русский язык и литература»: в 2 ч. ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение / О.И. Федотов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 270 с.

60. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Курс лекций, прочитанных во ВХУТЕМАСе / П.А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.

61. Фолимонов, С.С. Проблема межкультурного диалога в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» / С.С. Фолимонов // Филология и человек. – 2018. – № 2. – С. 53-64.

62. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.

63. Шеллинг, Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

64. Шкловский, В.Б. Заметки о прозе русских классиков / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1955. – 460 с.

65. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т.1. – 480 с.

66. Эсалнек, А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения / А.Я. Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 183 с.

67. Эсалнек, А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста: учебное пособие [Электронный ресурс] / А.Я. Эсалнек. – М.: Флинта, 2012. – 220 с. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/393266-osnovy-literaturovedeniya-analiz-romannogo-teksta-uchebnoe-posobie.html>

68. Юзефович, Г.Л. Роман в три октавы [Электронный ресурс] / Г.Л. Юзефович // Интернет-издание «Медуза». – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2018/12/08/roman-v-tri-oktavu>

### **Источники фактического материала**

69. Водолазкин, Е.Г. Авиатор / Е.Г. Водолазкин. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. – 410 с.

70. Дмитриев, А.В. Крестьянин и тинейджер: роман / А.В. Дмитриев. – М.: Время, 2012. – 320 с.

71. Нефедова, М.Е. Лесник и его нимфа: роман / М.Е. Нефедова. – 2-е изд. – М.: Никея: Редакция «Встреча», 2017. – 256 с.

72. Яхина, Г.Ш. Зулейха открывает глаза: [роман] / Г.Ш. Яхина; предисловие Л. Улицкой. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 508 с.