



УДК 821.161.1

ЖАНРОБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА**Л. В. Проскурнина***Белгородский
государственный
национальный
исследовательский
университет**e-mail:
proskurnina@bsu.edu.ru*

В статье рассматривается специфика воспроизведения исторического прошлого в романах И. И. Лажечникова «Последний Новик», «Ледяной дом». Внимание сосредоточено на жанрообразующих факторах исторического романа писателя – «театрализации» и «драматизации», которые подчиняются более общей тенденции «романизации» исторического прошлого отечества.

Ключевые слова: жанр, исторический роман, романизация, героизация, драматизация.

Введение

Проблема жанрового своеобразия исторического романа И. И. Лажечникова остается актуальной, свидетельством чему становятся регулярно возобновляющиеся научные дискуссии и публикации.

Неоспоримым является факт эволюции в произведениях И. И. Лажечникова способов создания образа национального прошлого, воплощаемых, прежде всего, специфическими жанровыми формами.

Эволюция жанра романа в русской литературе соответствует общим тенденциям развития европейской литературы первой половины XIX в. в последовательном рождении и сосуществовании художественных стилей и направлений – от предромантизма к романтизму, критическому реализму и их переходным формам.

На фоне названных тенденций ключевым для эстетического понимания оказывается присутствие в литературном процессе именно жанра романа и возникшего под его влиянием феномена «романизации» всего литературного и «окололитературного» пространства, жанров, языка.

В соответствии с теорией жанра М. М. Бахтина, в присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному, то есть освобождаются «от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» [1, с. 213].

«Романизация» жанров выражается в том, что они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они «диалогизируются», в них широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, роман вносит в жанры проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью.

Каждый жанр конкретизирует, локализует общую концепцию человека и мира, свойственную тому роду литературы, к которому относится. При романизации локализованная концепция романа оказывает влияние на иные концепции, при этом имея возможность их также воспринимать и по-своему трансформировать. Однако следует подчеркнуть, что «романизация» может проявляться как в непосредственном влиянии жанра романа на литературные и эстетические феномены, так и в вовлечении романа в свою орбиту иных жанров и жанровых мотивов и образности литературного происхождения и из нехудожественных сфер.

Отмеченные тенденции подтверждают особую насыщенную жанровую жизнь, обусловленную присутствием романа и появлением на свет новых жанровых образований, синтетических форм для воплощения актуальной для того или иного времени идеологии.



Основная часть

Специфика исторических романов И.И. Лажечникова в исследованиях филологов традиционно объяснялась внутрижанровыми аналогиями, прежде всего, аналогиями с «готическим романом».

На наш взгляд, влияние готического романа на произведения И.И. Лажечникова могло быть не только непосредственным, но и опосредованным, через формы, усвоившие «эстетику ужасного», оссианические и радклиффианские традиции, – свидетельства русской предромантической прозы.

Начиная с «карамзинского периода», русская предромантическая повесть прошла путь от «поэтики авантюры» к «эстетике ужасного», от карамзинских «Натальи, боярской дочери» и «Острова Борнгольм» к каменевским «Софье» и «Инне», к циклу «рыцарских» повестей А. Бестужева-Марлинского и волшебной сказке в прозе В. Одоевского и А. Вельтмана, романы которого исследователи называли фольклорно-историческими.

Однако влиянием одного только жанра «готического» романа, на наш взгляд, невозможно объяснить, например, факты введения И.И. Лажечниковым в свои исторические романы «драматизированных сцен» и целого ряда эпизодов, выстроенных по драматическому образцу.

Очевидно, что на каждом этапе своей жанровой истории изменяются факторы, образующие роман. На наш взгляд, для исторических романов И.И. Лажечникова такими факторами необходимо считать «театрализацию» исторического прошлого и его «драматизацию», которые, впрочем, репрезентируют «романный» взгляд на прошлое, подтверждают мощный потенциал романизации, свидетельствуют о способности романа для своих целей привлекать и трансформировать едва ли не любой эстетический и внеэстетический материал.

По-видимому, романский арсенал художественных средств для воплощения исторической тематики пополняется не только из опыта готического романа, исторических повестей, героических поэм, национального эпоса, но также из родственных литературе эстетических областей: театра и драматургии, более того из сферы внехудожественной реальности.

В эпоху романтизма, к которой в целом принадлежит романное творчество И.И. Лажечникова, именно искусство оказывается областью моделей и программ для нехудожественной реальности. «Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит «подражать» ему» [2, с. 181]. Самосознание человека, как правило, проявляется сквозь призму живописи, поэзии или театра. Культура, безусловно, оказывает влияние и на то, как писатель видит и описывает свое время или историческое прошлое.

Особую роль в общеевропейском масштабе в культуре первой трети XIX в. сыграл театр. Исследователи данной эпохи пишут о ее тотальной театрализации, о том, что формы сценичности весьма активно подчиняют себе жизнь. Вторгаясь в жизнь, театр оказался способным мощно перестраивать бытовое поведение людей. По утверждению выдающегося культуролога Ю. М. Лотмана, в конце XVIII – начале XIX в. люди «строят свое личное поведение, бытовую речь, в конечном счете, свою жизненную судьбу по литературным и театральным образцам» [2, с. 183].

Историческое прошлое в романах И.И. Лажечникова также, на наш взгляд, подвергается подобной «театрализации». Романские события, персонажи – исторические или вымышленные – их поведение, речь, мышление (по аналогии с целостно театрализованной современностью писателя) изображаются сквозь призму театрального искусства.

Для подтверждения этого тезиса необходимо уточнить используемую нами терминологию и рассмотреть несколько важнейших аспектов заявленной проблемы.

Термин «театрализация» понимается нами как видение и интерпретация истории по аналогии с театральной сценой, на которой «разыгрываются мировые драмы».



Культура актуализирует идеологию в том числе и в сценическом виде; на язык театра переводится то, что оценивается в культуре как высокое, значимое, имеющее историческое значение, а за пределами театра оставалось все неважное, бытовое. По мысли Ю. М. Лотмана, самосознание эпохи соединило представление об исторически значимом именно с театром. Писатель совершал такой отбор материала, который поддавался «театрализации».

Термин «драматизация» сводится к формам воплощения «театрализации» и к конкретным художественным средствам: жанру, композиции, образу, языку. В процессе «романизации» произведения И. И. Лажечникова активно вовлекают жанровый потенциал мелодрамы в «Последнем Новике», романтической драмы – в «Ледяном доме» и романтической трагедии – в «Басурмане».

Выделим для рассмотрения следующие аспекты проблемы:

- 1) «драматизация» композиции романов;
- 2) взаимодействие романов с мелодраматической формой;
- 3) «карнавализация» зрелищных форм;
- 4) проникновение эстетического и «театрального» момента в изображение придворного этикета и войны;
- 5) типология игрового поведения персонажей в зависимости от социального статуса.

Не могут остаться незамеченными факты введения И.И. Лажечниковым в свои романы «драматизированных сцен», эпизодов, выстроенных по драматическому образцу. Это оформление художественной речи в виде реплик, высказываний по ролям, уменьшение в драматизированных частях повествования доли авторской речи, присутствие в тексте ремарок («задумавшись», «выступая вперед», «оглядываясь» и т.п.), предварение каждой реплики именем действующего лица или указание на говорящего (Карла, старый солдат, молодой солдат, солдат). Например, в романе «Последний Новик»:

«Старый солдат. Не все хорошей славе на сердце лежать, а дурной бежать; и добрая молва по добру и разносится. От всего святого русского воинства нашему князю похвала <...>».

Карла (*запрыгав и забив в ладоши*). То-то молодец, то-то удалец! Умрет, да не умрет! (*Скидает шляпу*)» <...>» [3, с. 161].

В целом композиция романа «Последний Новик» может рассматриваться как последовательное выстраивание «сцен», «явлений», «актов». Так, например, четыре части романа – это своего рода четыре акта драмы, объединенные единой сюжетной линией, со своим развитием действия, кульминацией, финалом.

Во II части романа писатель дважды прибегает к оформлению повествования в виде драматизированных сцен:

в главе II «Посланник» – разговор шута графа Шереметева с солдатами;

в главе III «Офицерская беседа» – беседа офицеров на развалинах замка.

в главе IX «Праздник» изображается собственно «театральное представление» с участием ряженных в образе Флоры – древнеиталийской богини цветов, весны и полевых плодов, Помоны – римской богини фруктовых и ореховых деревьев и Аполлона – греческого бога, покровителя наук и искусств (для героини романа Луизы).

Там же ставится «спектакль» сельской свадьбы: «За музыкантом и дружками <...> ехали разряженные жених и, позади его, боком, на той же лошади, невеста, ухватившись за кушак его правой рукой» [3, с. 277].

В III части даже в названии главы IV фиксируются драматические жанры: «Комедия и трагедия» и т.п.

Приведенные примеры свидетельствуют не только о внутрилитературном феномене «драматизации» композиции, но и об особенностях дворянского быта первой трети XIX в. – времени, когда создавались романы И. И. Лажечникова. Это распро-



страненность любительских спектаклей и домашних театров, а также мелодрамы, сыгравшей особую роль в истории романного жанра.

Жанр «мелодрамы» весьма молод, он возник в XVII в. в Италии для обозначения оперы. Во Франции XVIII в. мелодрама получила второе значение – как пьеса с ограниченным количеством действующих лиц, декламация которых сопровождалась музыкой, авантюрным сюжетом с внезапными острыми сценическими положениями и с приподнятым, эмфатическим стилем. В русской литературе жанр мелодрамы распространился в начале XIX в. в пьесах Н. В. Кукольника, Н. А. Полевого, Р. М. Зотова, П. Г. Ободовского.

Исследователи отмечают способность мелодрамы проникать в другие жанры, вести диалог с другими жанрами на уровне структуры, образности, идеологии: «Формы мелодрамы оказались необыкновенно «вместительны» и легко вступали во всевозможные жанровые сплавы» [4, с. 12].

Неизмеримо более вместительной является и романная форма, которая также легко вступает во взаимоотношения с другими жанрами как на уровне поэтики, так и на философско-эстетическом уровне. Общеизвестно, что исторический роман начала XIX в. подготовлен историческими повестями, предромантической прозой, прежде всего, «готическим» романом, и, по нашему убеждению, родственной ему по предромантическому генезису – «мелодрамой» (неслучайно источниками сюжетов для мелодрамы в период становления жанра были именно «романы ужасов» и «тайн»: Ф. Г. Дюкре-Дюминиф – во Франции, А. Радклиф – в Англии и др.). В историческом романе И. И. Лажечникова доведены до художественного апофеоза основные черты предромантической поэтики.

Во-первых, это «занимательная интрига», движимая «эмоциональными ситуациями»: потерями и обретениями детей, родителей, влюбленных и т.д. (в романе «Последний Новик» это потеря и обретение Владимиром своей родины, потеря и обретение Луизой своего возлюбленного; подлогами (в романе И. И. Лажечникова это путаница с братьями Траутфеттерами), обвинениями невиновных, роковыми клятвами; предательствами друзей, незаконнорожденными детьми и т.п.

Во-вторых, структура повествования основывается на чередовании контрастных ситуаций, вызывающих эмоциональную реакцию у читателя (зрителя); за счет принципа контраста (рельефа) осуществляется динамика повествования (действия); присутствие элементарных конфликтов, общепонятных читателю (зрителю) в силу своей «примитивности». Например, в начале одной из глав дано описание осады Мариенбурга («Четвертого августа подошли русские к Мариенбургу. В следующие дни прорывы апроши с трех сторон залива, в котором стоял остров с замком; на берегу зашевелилась земля; поднялись сопки, выше и выше; устроены батареи, и началась осада; двадцать дней продолжалась она» [3, с. 426]), которая сменяется описанием свадьбы Катерины Рабе и Вульфа («Невеста и жених стали на свои места. Пастор с благоговением совершил священный обряд. Слезы полились из глаз его, когда он давал чете брачное благословение» [3, с. 431 – 432]), а в конце главы изображается смерть Вульфа («Его могилую был порох – стихия, которую он жил. Память тебе славная, благородный швед, и от своих, и от чужих!» [3, с. 441]).

В-третьих, определяющая роль в сюжете (действии) принадлежит «мотиву тайны», и мрачному колориту, и эмоциональной атмосфере, и «мотиву страшного преступления».

«Тайной» окутана вся жизнь Новика, скрывающего свое имя и происхождение. «Мотив страшного преступления» связан с покушением Владимира на Петра I, вследствие чего он вынужден был бежать, покинуть родину и скитаться в чужой стране. Аффективное эмоциональное состояние Новика прослеживается в его монологах о родине: «При повторенном слове *отечество*, вся сила души его вылилась наружу, как будто в этом роковом слове заключалась единственная власть, могущая приводить его в движение. Он затрепетал; глаза его засверкали, как молния на мрачном небе; лицо



его, доселе помертвевшее, оживилось пробежавшим по нем румянцем; его стан распрямился; изгладились следы бедствий с лица его и заменились печатью возвышенных чувств» [3, с. 61]. Таким образом, появляются мотивы грусти, тоски, скитаний.

В-четвертых, прямое эмоциональное воздействие музыки, так как особая музыкальная партитура способствовала раскрытию драматического замысла, сопровождая роли типажей специфическими музыкальными темами. Примечательным компонентом драматизированных эпизодов («сцен») романа «Последний Новик» становится «мелос» – жанр песни. На протяжении всего произведения И. И. Лажечникова песня сопровождает жизнь персонажей, часто становясь кульминационной точкой в развитии сюжета глав и частей. Песни в романе часты и разнообразны: и одноголосое пение, и хоровое, песни народные и салонные романсы. Поют, запевают, распевают, напевают многие персонажи романа: ямщик («Ты дубрава моя, дубравушка, // Ты дубравушка моя зеленая»), солдаты («Из славного из города из Пскова // Подымался царев большой боярин»), крестьяне («У кого такая милочка, как у братца моего?»), крестьянка Ильза («Отворяй, барон, ворота: // Едем в гости к тебе») и другие.

Лейтмотивом романа становится песня о тяжелой судьбе, о тайне рождения русского Новика, которую поет князь Вадбольский: «Сладко пел душа-соловушка // В зеленом моем саду»).

В-пятых, расстановка персонажей осуществляется в соответствии с принципом контраста: «жертва» и ее «группа поддержки» (Владимир, Конрад и т. д.), «злодей» и его «группа содействия» (генерал-вахтмейстер Шлиппенбах); мелодраматические роли – традиционный набор ампула – исполняют и персонажи романа, которые сохраняют упрощенность, схематизированность основных типажей.

Нельзя отрицать влияния мелодраматической формы на специфику разработку романских образов персонажей. «Мелодраматизм», безусловно, их упрощает и схематизирует, но при этом не лишает характеров, раскрывающихся, усложняющихся, обольщающихся на всем протяжении романа. Кроме того, по нашему мнению, мощно заявляет о себе романский принцип «умножения героя», в соответствии с которым появляются целые ряды персонажей: «положительные»: Новик – Петр I – Паткуль; ряд «злодеев»: раскольник Андрей Денисов – Шлиппенбах; ряд комических персонажей: шут – Мартын (Мартышка) и т.п. Функция принципа умножения – специфически жанровая романская типизация.

В-шестых, «мелодраматически» четкая, морально-дидактическая установка находит выражение в утверждении в романе жизненных норм путем эмоционально заостренного волнующего повествования (действия); дидактическая установка, подтверждаемая «счастливым финалом», то есть разоблачением и наказанием порока, торжеством и награждением добродетели, окончательная победа русского оружия над шведским; утверждение героического образа монарха, Петра I; коронация Екатерины Рабе; примирение Петра и Новика и пр.

Дидактизм сопрягается в романе с патриотической идеей, которая подчеркивается «мелодраматическими» средствами, в том числе специфическим языком мелодрамы – возвышенным, патетическим, эмоциональным, при этом особое значение придается монологам, помещенным в «ударных» местах текста (финальный монолог, монолог перед разлукой и др.). Особой эмоциональностью отличается монолог Владимира перед Екатериной, женой Петра I: «Государыня! Последний Новик мог ли забыть ту, которую знавал с десятилетнего ее возраста прекрасною и великою и которой высокое назначение тогда уже слышал из пророческих уст своего друга? Радостно следил я твое возвышение и теперь, видя тебя на другой день твоей коронации, в гостях у меня, столь же радостно приветствую твой приход словами вдохновенного слепца: «И се на главе твоей лежит корона!» <...> Ах! Зачем спрашиваете меня о том, что я хотел бы забыть навеки, что отравляет лучшие часы моей жизни? <...> Все тут, чего просил изгнанник, что он покупал ценою унижения и трудов необыкновенных! Мои со-



отечественники, православные, не откажут мне в могиле на общем кладбище, между ними» [3, с. 570].

В-седьмых, картина мира мелодрамы основана, как правило, на устойчивых, доступных пониманию большинства основ бытия. «Мелодрама – своего рода утопия, пытающаяся вернуть окружающий нас мир к состоянию первичной гармонии и изначальной простоты» [5, [http](#)].

Мелодраматизм исторического романа равносителен «ретроспективной утопии», что обуславливает героизацию прошлого.

Так, в «Последнем Новике» показана «бурная» эпоха, когда «народы враждуют, брань кипит <...> мечи на крест, музы через них умеют подавать друг другу руки» [3, с. 31].

В романе отражено петровское время, так как Петр I представляет вполне подходящую фигуру, во-первых, для «исторической идилизации» в «народном духе» и, во-вторых, для типично жанрового, романного, исследования связей личности и общества, личности и судьбоносных для Отчизны событий. Поэтому И. И. Лажечников и определял, соответственно, свою задачу: «Чувство, господствующее в моем романе, есть любовь к отчизне. В краю чужом оно отсвечивается сильнее... везде родное имя торжествует, нигде не унижено оно – без унижения, однако, неприятелей наших того времени...» [3, с. 13].

Таким образом, предромантическая «мелодраматизация» повествования в произведении И.И. Лажечникова оказывается одним из свидетельств такого всеобъемлющего явления, как «романизация» литературы первой половины XIX в., следовательно, можно полагать, что и образ исторического прошлого подвергается такой же мелодраматизации.

По наблюдению Ю. М. Лотмана, показательно «устойчивое стремление осмыслить законы жизни дворянского общества через призму наиболее условных форм театрального спектакля-маскарада, кукольной комедии и балагана, с чем постоянно встречаемся в литературе конца XVIII – начала XIX века» [2, с. 191].

Народно-праздничный, амбивалентный характер смеха в художественной литературе был отмечен М. М. Бахтиным, теоретиком и исследователем карнавала.

В ряде эпизодов романа «Ледяной дом» можно заметить следы карнавализации, элементы народной смеховой культуры, активно влияющие на формирование пространственно-временного мирообраза.

Под «карнавализацией» понимается «транспортировка карнавала на язык литературы» (М. М. Бахтин), перенесение форм народно-смеховой культуры на язык литературы. «Карнавал выработал, – пишет М. М. Бахтин, – целый язык символически-чувственных форм – от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцирован, можно сказать, членораздельно... выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы» [6, с. 141]. Почвой, на которой произошла активизация фундаментальной традиции народно-смеховой культуры, было то состояние реальности, которое явилось следствием глубочайшего разлома жизни. В «Ледяном доме» такой разлом показан на примере действительности в эпоху «бионовщины». Хотя в романе И. И. Лажечникова карнавальная смех звучит не в полной мере, но его отголоски слышны и в подборе художественных образов, и на сюжетном уровне, и на примере отдельных слов и реплик персонажей.

Субститутом карнавала в романе становится стихия навязанного народу императрицей Анной Иоанновной праздника шутовской свадьбы шута Кульковского. В связи с этим событием Петербург охватывает стихия карнавала.

Развитие сюжета начинается мотивом карнавальности. В четверг святочной недели в доме кабинет-министра Волынского идут приготовления к масленичным играм, которые ему поручено устроить государыней: «Боже мой» Что за шум, что за веселье на дворе у кабинет-министра и обер-егермейстера Волынского-



го?» [7, с. 7]. Перед хозяином дома и его секретарем Зудой проходят вереницы пар представителей народов, живущих в России: «разнообразие одежд, лиц и наречий имело такую занимательность, что действительно могло оковать всякое прихотливое внимание» [7, с. 13]. В этом мы видим элемент карнавального шествия.

Одновременно с этим рядом с Адмиралтейством и Зимним дворцом выстраивается огромный ледяной дворец для празднования свадьбы шута императрицы: «Между адмиралтейством и Зимним дворцом, как бы по мановению волшебного жезла, встало в несколько дней дивное здание, какого ни одна страна, кроме России, не производила и какое мог только произвести суровый север наш с помощью жестокой зимы 1740 года. Все здание было из воды. <...> И когда солнце развернуло свои лучи на этом ледяном доме, он казался высеченным из одно куска сапфира, убранного фигурами из опала» [7, с. 156].

Пространство карнавала – площадь, улица. Свадьба проходит на площади перед Зимним дворцом. Особенность карнавала – всенародность, универсальность: «Праздник! Народный праздник! Какое магическое слово для толпы!». В описании свадебного шествия присутствуют элементы карнавальности: «В голове шествия – рота гвардейцев; треугольные шляпы солдат украшены еловыми и дубовыми ветвями, у офицеров лавры – так ходили они, возвратившись из славного турецкого похода» [7, с. 249]. Далее на огромном слоне едут новобрачные, которых радостно приветствует народ. За ними тянется «странный поезд»: пары из каждого народа России на животных: остяки на оленях, новгородцы на козлах, малороссияне на волах, чухонцы на ослах, татары на свиньях, финны на конях, камчадалы на собаках, калмыки на верблюдах и т.д. Каждая пара едет в своем национальном костюме.

Королем карнавала становится «дурак», в данном случае шут Кульковский. И ему воздают королевские почести: все господа кланяются и поздравляют со вступлением в законный брак. Шут и его жена «с самодовольством озирают все вокруг» [7, с. 250]. И лишь у народа это шествие вызывает смех, ведь сидят новобрачные, похожие на двух зверьков, на слоне в золотой клетке.

Стихия карнавала была естественной для придворной жизни при Анне Иоанновне. Яркое свидетельство этому – глава романа «Родина козы».

Как мы уже упоминали, под карнавализацией понимается перенесение форм народно-смеховой культуры на язык литературы. Одна из таких форм – профанация, т. е. система снижений официальных ценностей. В частности, в романе это пародия на обряд таинства рождения.

По приказу Анны Иоанновны устраивается карнавализованное представление – «родины козы»; вместо того чтобы заниматься государственными делами, присутствовать при невиданном и неслыханном шутовском представлении» должны все придворные. Шут-итальянец Педрилло говорит, что его жена, дочь придворной козы, родила вчера и всех приглашает на родины. Государыня хохочет от всего сердца. Карнавальный элемент площадности усматривается в том, что комната для празднества была превращена в сцену, на которую входят по ступенькам. Все было украшено «атрибутами из козых рогов, передних и задних ног, хвостов, связанных бантами и лентами» [7, с. 205 – 206]. На огромной постели лежали в чепце коза, а рядом спеленатая козочка. «От обоих концов кровати до авансцены расположены были в два ряда все придворные шуты» [7, с. 206], одетые в козы тулупы, с рожками на головах (отсылка к дионисиям – празднествам в Древней Греции в честь бога Диониса). Присутствовала даже повивальная бабка. Во всем этом усматривается кощунственное осквернение одной из христианских святынь – таинства рождения ребенка.

Все придворные и сама императрица активно принимают участие в этом балагане: спрашивают о здоровье роженицы, одаривают ее подарками. А те, кто отказываются от участия во всем этом (вельможи, сторонники Волынского) объявляются Биронном «опасными людьми» с «худыми намерениями».



Таким образом, в романе И. И. Лажечникова «Ледяной дом» элементы карнаваллизации не только присутствуют, но и, организуя образную систему произведения, выполняют композиционную функцию. Карнаваллизация стала формой «театрализации» исторического прошлого в романе И. И. Лажечникова.

Кроме того, сферами проникновения театрального фактора в нехудожественную жизнь была война.

Эстетизацию войны внесла в культуру наполеоновская эпоха. Очевидно, что зрелищная культура первой трети XIX в., зрелищность военных действий: битвы и парада – оказала непосредственное влияние на изображение войн прошлого у И. И. Лажечникова, в частности в романе «Последний Новик».

«Батальная» тематика сама по себе вносит в фабулу произведения специфическую напряженность. Например, описывая в «Последнем Новике» битву под Гумельсгофом, когда «калмыки, башкирцы и казаки первыми прискакали с ужасным криком на правый берег Эмбаха<...>» [3, с. 313], писатель противопоставляет описание поведения противника: «шведы, не в состоянии противиться силам неприятеля <...> образуют каре <...> отступают медленно, как бы на ученье» [3, с. 313 – 314]). Тем самым И. И. Лажечников образно передал различие военно-теоретических доктрин, ориентировавших армии либо на сражение, либо на парад, за которыми существовал еще один аспект, заставлявший воспринимать одну из этих доктрин как национально-русскую, а другую как «прусскую».

Сражение и парад связывались в сознании современников писателя с театральными зрелищными формами: сражение – с романтической трагедией, а парад – с кордебалетом. Потому участники битвы с русской стороны инициативны, смотрят на себя как на людей, в руки которых отдана судьба Отечества, они по-боевому предприимчивы. Противник у русских весьма силен; но законы театральной зрелищности требуют характеризовать его действия с противоположной формы – парада («медленно, как на ученье»), а так как парад строго регламентировал поведение каждого человека, то жертвой такой регламентации стала боеспособность шведской армии.

Батальная тематика дополняется введением в сюжет еще и «шпионской интриги» – Новик как русский шпион в стане шведов: «Когда Вольдемар привел драгунские полки к месту битвы, он стал поблизости ее на холму, откуда можно было все видеть <...> Кровь его кипела; огонь зажигался в глазах <...>» [3, с. 210].

Заключение

Контексты с «театрализацией» и «драматизацией» повествования и образности в изображении прошлого в исторических романах И.И. Лажечникова убеждают в том, что эти авторские феномены повествования оборачиваются важнейшими жанрообразующими факторами.

Выдающийся писатель, представляя в своих произведениях жанровый образ прошлого России, подверг его «романизации», т. е. сблизил историю со своим настоящим, ибо сфера романа – даже исторического – это живой контакт с действительностью, актуализировал для своих современников ключевые моменты и фигуры прошлого.

И. И. Лажечников как никто из литераторов воплотил особенности видения истории сквозь призму мышления своего времени, сделав роман своего рода рупором в общественной полемике о своеобразии национальной идеи и пути России.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 303 с.
2. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство, 1996. – 339 с.
3. Лажечников И. И. Последний Новик // Лажечников И. И. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Можайск – Терра, 1994. – Т. 3.



4. Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2009. – 24 с.
5. Хайченко Е. Г. Великие романтические зрелища [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskie-zrelischa/zolotoj-vek-anglijskoj-melodramy.htm>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
6. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. лит., 1979. – 320 с.
7. Лажечников И. И. Ледяной дом // Лажечников И. И. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Можайск – Терра, 1994. – Т. 4.

GENRE FACTORS OF HISTORICAL NOVELS BY I. I. LAZHECHNIKOV

L. V. Proskurnina

*Belgorod National
Research University*

*e-mail:
proskurnina@bsu.edu.ru*

The article discusses the specifics of the reproduction of the historical past in the novels of I.I. Lazhechnikov «Last Novik», «Ice house». It focuses on genre factors of historical novel writing – «theatricality» and «dramatization» that subject to the more general trend of «Romanization» of the historical past of the Fatherland.

Keywords: genre, the historical novel, romanization, glorification and dramatization.