

Часть 2. Лингвистика и литературоведение

УДК 82-21

О.В. Богданова

Санкт-Петербургский государственный университет

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ОБРАЗА АКТЕРА В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

Автор работы пересматривает устойчиво сложившуюся традицию восприятия образа, характера и роли Актера как персонажа второстепенного, лишь сопутствующего главным героям. Однако, как показывает исследователь, образ Актера, с одной стороны, оказывается предтечей образа Луки, предвосхищает появление героя-странника на сцене и воплощает собой переходную ступень в эволюции горьковского Человека. С другой стороны, в статье показано, что образ Актера формирует альтернативу к образу идеолога Сатина, опровергая риторические словесные сентенции героя-резонера о смерти, правде, душе.

Драматургия, М. Горький, пьеса «На дне», образ Актера, система героев, идейный уровень.

The article offers a new concept of the image of Actor. Conceptual components of the image of Actor in the stage «paintings» by M. Gorky's «The lower depths» (1902) becomes the subject of the analysis in the article. The author of article revises steadily the tradition of image perception, the nature and role of Actor as a character of secondary importance in Gorky's play, merely accompanying the main characters without taking active part in main ideological disputes about Man, Truth and Lies. However, according to the researcher, the image of Actor, on the one hand, is the forerunner of the image of Luke; he anticipates the appearance of the wanderer character on the stage and embodies a transitional stage of the Gorky evolution of the Man – from Plato's cave and from the man-beast to the Christian Light and Purity. On the other hand, the article shows that the image of Actor forms an alternative to the image of the ideologist-character Satin and refutes Satin's verbal rhetorical maxims about death, truth, soul.

Drama, M. Gorky, play «The lower depths», the image of Actor, system of characters, ideological level.

Введение

Пьеса М. Горького «На дне» с момента ее появления на сцене (1902) и в печати (1903) неизменно пользовалась вниманием критики. К ее изучению обращались известные отечественные исследователи (М. Громов, И. Кузьмичев, А. Овчаренко, З. Паперный, В. Петелин, Н. Примочкина, И. Ревякина, Л. Спиридонова, А. Ханов и др.). Текст пьесы, кажется, был всесторонне изучен. Однако новое время порождает новое прочтение пьесы. С точки зрения сегодняшнего дня, многие составляющие горьковской драмы обретают новые оттенки. Потому целью настоящей статьи стало рассмотрение образа Актера и его роли, попытка найти новые грани его репрезентации.

Образ Актера и его характер в философских «картинах» М. Горького «На дне», как правило, не рассматриваются в системе главных идейных споров драмы, функция героя-актера воспринимается как вспомогательная. Персонажу приписывается второстепенная роль, целью которой становится «развенчание» одного из контрапунктурных героев-идеологов, в частности «лжи» лукавого (по Горькому) Луки. Однако пристальное внимание к тексту пьесы позволяет утверждать, что Актер – концептуальный и самый последовательный персонаж пьесы, делающий решительный и решающий философский выбор, развивающийся в русле гуманистических традиций отечественной и мировой литературы.

Основная часть

Слово «актер» («артист») в метасознании начала XX века сопровождалось символическим смыслом и его мотивный комплекс стремился организоваться в модель мира, в центре которого стоял творец-создатель – Человек-Артист (как, например, в поэзии у А. Блока). В отличие от «простых» героев пьесы «На дне» Анны или Клеши, наивной романтической Насти, приземленной торговки пельменями Квашни и других «диких» и «донных» персонажей пьесы, Актер причастен знанию, просвещен и посвящен. Он оказывается концептуально связанным с центральной дуалистической – идейно-философской – парой-контроверсией «Сатин – Лука», вступая с героями-идеологами в «неожиданные» отношения сопоставления (Актер // Лука) и противопоставления (Актер ↔ Сатин).

Уже во вводной авторской ремарке Актер и Сатин даются драматургом не дифференцированно, как другие персонажи, но «парно», в одной строке: «Сатин и Актер – приблизительно одного возраста; лет под 40» [1, с. 890]. При появлении Актера на сцене его первая реплика адресована Сатину («Однажды тебя совсем убьют... до смерти...» [1, с. 893]). Однако парность данных героев – не признак подобия персонажей, а скорее экспликация их идейно-позиционной нестройной конфронтированности, еще не достигшей своего апогея в предпозиции парных отношений «Сатин – Лука».

Подобно другим персонажам пьесы, в начале действия Актер предстает растворенным в атмосфере платоновской пещеры (во вводной авторской ремарке пьесы звучит: «Подвал, похожий на пещеру...» [1, с. 890]), почти невычленимым (кажется, органично растворенным) в среде пещерных «людей-зверей», «дикарей», обитателей ночлежки Костылева. Однако с первых же реплик, подобно герою-идеологу Сатину, Актер обнаруживает пристрастие к слову. Горький намечает некое сопоставление героя-резонера и героя-невидимки (по авторской ремарке, Актер появляется на сцене как «невидимый» [1, с. 890]). Подобно тому, как Сатин играет непонятными «нечеловеческими» словами, тем самым обретая вес в глазах ночлежников (и в рамках всего драматического действия пробивая дорогу своему будущему финальному монологу), так и незаметный среди прочих героев Актер обретает свою видимую сущность в значительной степени посредством слова. «А к т е р (громко, как бы вдруг проснувшись). Вчера, в лечебнице, доктор сказал мне: ваш, говорит, организм – совершенно отравлен алкоголем...» [1, с. 894]. Слово организм находится в ударной фазе высказывания, акцентировано синтаксическим строем предложения и неслышимой интонацией говорения персонажа. Актер прорисовывается на фоне прочих «пещерных» героев обретением именованного организм – (еще) не человек, но некий организм, словно бы начинающий эволюционное развитие, в процессе научного дарвинизма или горьковского «вочеловечения» претендующий стать Человеком. Потому в следующей реплике Актера уже слышны «Слова, слова, слова!», причем оплодотворенные культурным экстрактом. По его воспоминаниям: «В драме “Гамлет”... <он> играл могильщика...» [1, с. 895]. И следом Актер произносит имя Офелии и провокативно-проективную (на фоне его будущей судьбы) фразу «О... помани меня в твоих молитвах!...» [1, с. 895]. Актер – через свою (бывшую) причастность театру – в горьковском споре о Человеке приоткрывает двери бытийных составляющих «нового времени», возрожденческого (шекспировского) вопроса-постулата «Быть или не быть?..», задает философские координаты идейному спору.

Между тем восприятие образа Гамлета в XIX – начале XX вв. неоднократно менялось, обретало неоднозначные и по-своему противоречивые трактовки. Начиная с 1880-х гг., периода кризиса народничества, гамлетизм представлялся как философия пессимизма, бездействия и фразерства. Неслучайно безвольный, тоскующий, приходящий к полному крушению «московский Гамлет», в представлении А.П. Чехова, – «гнилая тряпка, дрянь, кислятина» [2, с. 506] (рассказ-фельетон «В Москве», 1891). Потому хаос не сформировавшегося бытия, еще не воплощенной в человеческом облике особи проступает в алогизме речи Актера. Шекспировскую трагедию «Гамлет» герой ошибочно квалифицирует как драму; игравший роль могильщика, он воспроизводит монолог Гамлета; больной чахоткой, персонаж заворочен отравлением организма пьянством. В ходе вселенской эволюции (в пределах образа Актера) грубый хаос еще не превратился в гармоничный космос,

но тем не менее образ актера заставляет предвидеть новую «дарвинистскую» ступень – *предчувствие* человека – особенно после (сначала не вполне понятных, но) многозначных слов: «Я говорю – талант, вот что нужно герою. А талант – вера в себя, в свою силу...» [1, с. 895].

Вожденной (в т.ч. Сатиным) силы в «немогущем и хилом» Актере нет, глубинного взаимопонимания между Сатиным и Актером не возникает – и этот мотив близости/несходства проводится Горьким последовательно с первых диалогических реплик героев (1 акт) вплоть до последней фразы Сатина в финале пьесы (4 акт).

В сценических взаимосвязях горьковского «ноева ковчега», где «каждой твари по паре», Актер в большей мере составляет корреляционную идейную пару страннику Луке, чем Сатину. Как обнаруживает текст, и до появления на сцене Луки, и после его исчезновения именно Актер оказывается выразителем своеобразного контрапункта в отношении Сатина, персонифицированным «заместителем» Луки. В метафорическом смысле Актер предуведомляет появление на сцене странника-философа.

На сцену нового постояльца, старика-любомудра выводит Наташа, героиня «с чистой рукой» (в определении Пепла). Только что прозвучавшие слова Васьки: «А куда они – честь, совет? На ноги, вместо сапогов, не наденешь...» [1, с. 900] – контрапунктно отзываются в приветствии Луки: «Доброго здоровья, народ честной!» [1, с. 912]. Недо-человеки, полу-звери¹, «дикие» люди драматургически сталкиваются Горьким с вновь появившимся персонажем, чтобы эксплицировать, с одной стороны, новый (хотя и промежуточный) этап вочеловечения, с другой – предложить возможный/невозможный, допустимый/недопустимый, по Горькому, путь вызревания Человека в человеке. Ранее пунктирно намеченная в пределах от-платоновской пещерной образности христианская символическая тональность находит свое законченное персонажное оформление, обретая личностное воплощение в характере Луки – неслучайно значение имени Лука «свет» (*лат.*) [2, с. 227]. Условно, тьма платоновского «язычества» сменяется светом «христианства».

Лука исходно, с первых реплик, завоевывает расположение ночлежников и воспринимается как герой с ярко репрезентируемой гуманистической философией: «...по-моему, ни одна блоха – не плоха: все – черненькие, все – прыгают...» [1, с. 900]. Аппелляция к фольклорной максиме, а вскоре и народная песня «Середь ночи путь-дорогу не видать...», которую поет Лука, выделяют персонаж на фоне прочих героев, отводя ему особое место. Время создания пьесы и, как следствие, частые встречи с Л.Н. Толстым эксплицируют неявное, но намеренное указание на личность и характер убеждений писателя-гуманиста, оттеняют народную слагаемую толстовских взглядов, устанавливая идейную диспозицию (в итоге – между философией всепримирения и всепрощения Тол-

¹ Практически каждый из персонажей пьесы в тот или иной момент именуется то «козлом», то «свиньей», то «собакой», то носит «насекомую» фамилию (Клещ) и др.

стого и действенного гуманизма Горького). Символическая семантика звучащей песни акцентирует философский поиск героями пути-дороги среди ночи, «без солнца» (первое название пьесы).

С Лукой в пьесе входит свет, действие поднимается на новую ступень сюжетной организации, своеобразной композиционной лестницы. Идеологически сущностный персонаж-философ, по аналогии с платоническими диалогами героев-дикарей, обретает право высказать собственные суждения и изложить вариант представлений о благе, душе, Человеке. Герой не становится еще одним «малым» голосом вавилонского столпотворения, но обнаруживает цельную и емкую философию, в основе своей заключающую идейные положения толстовства (и в более широком плане – христианства).

Категории семантического поля *правда/истина* в присутствии Луки начинают актуализироваться настоящим. Несмотря на то что имя Луки становится основой иронического и снижающего каламбура «Лука – лукавый», тем не менее он оказывается единственным персонажем, речи которого имеют воздействие на окружающих.

В ходе пьесы Лука ко всем героям обращается со словами сочувствия и утешения. Самое сильное воздействие слова героя возымели на Актера. В пространстве пары «Лука – Актер» ярче проступает стихийная религиозность и «скрытая» внутренняя философичность актера. Произнесенные им слова о таланте, о «вере в себя, в свою силу...» в сопоставлении с позицией Луки позволяют осознать отсутствие в Актере активного таланта жизни или его личностную слабость. Бывший актер Сверчков-Заволжский (псевдоним в духе А.Н. Островского) честно признается Луке: «А теперь вот... кончено, брат! <...> я, брат, погиб...» [1, с. 912]. Под воздействием речей странника Актер на мгновение вспыхивает¹ рядом с Лукой, вспоминает забытое стихотворение о *безумце*, ищет (и не безуспешно) заработка², но внутри себя отчетливо осознает, что утратил главный признак человека – «Пропил я душу, старик...» [1, с. 912] – и понимает невозможность обращения. «А почему – погиб? Веры у меня не было...» [1, с. 912]. И в подобном нетеатральном контексте понятия *душа* и *вера* прочитываются (в том числе) и в парадигме христианских представлений.

Любимое стихотворение Актера о «святой правде» и «золотом сне», образ мыслителя-безумца, который способен осветить «целый мир», оставшийся «без солнца», становится яркой поэтической доминантой сюжетной линии Актера и своеобразным –

апофатическим, по Горькому – прославлением / низвержением образа безумца Луки. Смерть же Актера, по замыслу драматурга, должна была служить сигналом нежизненности «лживых» утешений безумца Луки и одновременно философских положений Толстого (и христианства в целом).

Однако многочисленность идейных пристрастий и смешение разнохарактерных теорий, к которым апеллировал Горький (язычество, платонизм, христианство, толстовство, нищенство и др.), позволяют иначе взглянуть на образ, характер и смерть Актера. Герой оказывается персонажем *принципиально* промежуточным, биполярным, колеблющимся, в судьбе его обнаруживается оригинальный синтез платонизма и христианства.

С одной стороны, по Платону, поэты и актеры, в своем копировании и воспроизведении действительности обречены на роль «недостовверных подражателей», т.е. людей по-своему «слабых». Но в рамках платоновской системы ценностей выбор смерти всегда рассматривался как поступок сильный. С другой стороны, в рамках православных представлений, самоубийство недопустимо и осуждается церковью. Между тем русская классическая литература создала высокий трагический образец самоубийцы Катерины («Гроза» Островского), и в рамках этой парадигмы смерть Актера есть сильный и осознанный выбор, нежелание принимать жизнь бездушно, будучи лишенным души и веры. Как для героини Островского смерть была обретением свободы и избавлением от самодурства «темного царства», так и для Актера, пробужденного речами Луки, самоубийство стало знаком возрождения в нем Человека, способного осознать и не принять собственную ничтожность и малость.

Актер – единственный среди ночлежников персонаж, который понял себя и свое место в «донном» мире. После воскрешения в памяти Актера стихотворения Беранже, кажется, и сам он возрождается («Я на пути к возрожденью...» [1, с. 921]). Но одновременно он сознает и обратное. Актер понимает, что искра безумия, о которой писал Платон и которую воспевал Беранже, угасла (потому в тексте применительно к актеру возникает образ-метафора «огарок»). Муза Мельпомена покинула Актера, лишив его дара созидательного творчества, вдохновенного сотворения.

Другие персонажи, кажется, более сильные, чем Актер, – например, Сатин или Барон – даже понимая свое положение в ночлежке, принимают свою «пустую», отраженную (по Платону), «невидимую», сонную (по Горькому) жизнь. Еще в первом действии Сатин произносит глубокомысленную фразу о мертвенности дна – «...дважды убить нельзя» [1, с. 893]. О Бароне Настя говорит: «Молчи уж... коли Бог убил...» [1, с. 925]. Однако и для одного, и для другого эти афористически точные диагнозы остаются фразами – «слова, слова!...»

Таким образом, казалось, идейно спланированный уход Актера, который должен был знаменовать собою слабость убеждений Луки, на самом деле, вопреки замыслу автора, поддерживал если не философию терпения толстовца-странника, то со всей опре-

¹ Сатин называет Актера «огарком». Если представить, что имеется в виду огарок свечи, то образ оказывается поэтически емким. Свеча символизирует свет во тьме жизни, воплощает образ души человека и скоротечность человеческой жизни. В христианстве свеча – божественный свет, символ Христа, благодати, веры, благочестия и др. Слово-прозвание «огарок», таким образом, вносит многочисленные дополнительные коннотации в образ Актера.

² Заметим, что, подобно Луке, работа, найденная Актером, – подметание. «Я сегодня – работал, мел улицу...» Сходный характер работы Луки (подметал пол в ночлежке) и Актера (мел улицу) симптоматичен.

деленностью гуманистическую традицию классической русской литературы. Сознательный выбор смерти возможен только в момент наивысшего духовного напряжения, и *слабый* герой, осознавший гибель своей души и утрату веры, совершает *сильный* поступок, предпочтя смерть физическую длящейся смерти духовной. В финале убивая себя «до смерти», Актер опровергает слова Сатина «дважды убить нельзя», привнося в диалог-спор собственное понимание подлинной жизни (и правды). В контексте смерти Актера судьбы ночлежников предстают платоновскими «теньями», которые являют собой только отражения, мнимые силуэты истинного бытия на закопченных стенах пещеры-ночлежки.

Смерть Актера воскрешает слова, сказанные одним из героев по поводу смерти «парной» образу актера Анны – «Зачем жил человек?», в финале пьесы актуализируя ту главную проблему, которая выносилась на обсуждение писателем. Но самоубийство Актера (помимо участия автора) дискредитирует не позицию Луки, а позицию Сатина. Слова «Эх... испортил песню... дур-рак!» на фоне высоких идей гуманизма и возвеличивания человека, только что прозвучавших из уст Сатина, обретают оттенок цинизма и безразличия, в конечном итоге – фразерства героя-идеолога.

Бывший каторжник Сатин у Горького становится если не носителем, то провозвестником новой философии. Его образ выписан штрихами, без видимой телесности и вещественности. Сатин вступает в «мудрую беседу» с героями, произносит запоминающиеся, афористически броские фразы, однако действительного участия в событиях жизни ночлежников не принимает. В ходе пьесы он только «проявляет» героев, тем или иным «непонятным» словом на уровне подтекста порождая стереоскопию. Сатин «провоцирует» героев своим Словом к свершению поступков (особенно это относится к Актеру – например, сатинское ироничное упоминание лечебницы, которая находится «в полуверсте от края света»).

Среди героев пьесы Сатин скорее наблюдатель, созерцатель, что, по Платону-Горькому, и делает его философом-мыслителем, «любителем мудрости». По существу единственным и принципиально-отличительным признаком личности Сатина становится его признаваемый ночлежниками ум. Однако ум Сатина – горьковский, самобытный. Сатин не принимает «христианизированной» позиции Луки. Для него неприемлемо толстовское всепрощение Луки: «А если меня однажды обидели и – на всю жизнь сразу! Как быть? Простить? Ничего. Никому...» [1, с. 943]. Но в отличие от других постояльцев Сатин умеет понять воздействие философии Луки на людей дна: «Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» [1, с. 941]. Именно последнее – избавление от коррозии – и становится, по Горькому, условием пробуждения в Сатине пропагандиста новой философии: «Человек – вот правда! <...> Правда – бог свободного человека!» [1, с. 941].

В отличие от более поздних (само)рефлексий Горького, который утверждал, что «основной вопрос» пьесы – об истине и сострадании – в ходе соз-

дания пьесы он *не противопоставлял* Луку и Сатина. Согласно художественной идеологии пьесы, следуя генезису мысли Горького, Лука – не антагонист Сатина, а его предтеча: «Я – понимаю старика... да! Он врал... но – это из жалости к вам...» [1, с. 941]. Другое дело, что вызывающий к Человеку Сатин не принимает правду-жалость. Для молодого Горького, в отличие от вековой традиции русской классической литературы, вопреки тысячелетней истории религиозных течений, жалость и сострадание – оскорбительны. Сатин: «Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью...» [1, с. 941].

Однако, как впоследствии будет пояснять Горький, «из утешений <...> Луки Сатин сделал свой вывод о ценности всякого человека» («О пьесах»). Действительно, отвечая на вопрос Сатина «...зачем люди живут?», Лука просто объясняет: «А – для лучшего люди-то живут!.. Вот, скажем, живут столяры и всё – хлам-народ... И вот от них рождается столяр... такой столяр, какого подобного и не видала земля <...> Всему он столярному делу свой облик дает... и сразу дело на двадцать лет вперед двигает... Так же и все другие... слесаря, там... сапожники и прочие рабочие люди... и все крестьяне... и даже господа – для лучшего живут! Всяк думает, что для себя проживает, а выходит, что для лучшего! <...> для лучшего человека живут!» [1, с. 941].

Любопытно, что «эволюционная система» Луки служит прообраз(ц)ом развития идей самого Горького. Как странник рассуждал о рождении «лучшего [человека]», так и писатель в «На дне» развивает историю эволюционирования идей «для лучшего», у него – «лучшей философией». На рубеже веков этой «лучшей философией» для Горького стала идея Гордого Человека, находящаяся в ближайшем соседстве с теорией сверхчеловека Ф. Ницше. Вслед за Ницше Горький хочет показать человечество, пробуждаемое к новой жизни прославлением Человека в человеке. И в этом контексте заключительная фраза Сатина по поводу смерти *обыкновенного* человека Актера «Эх... испортил песню... дур-рак!» находит свое идейную мотивацию и логическое объяснение: позиция молодого драматурга указывает на допустимость подобного отношения «сильного» (по Горькому) Сатина к «слабому» Актеру. Идея абсолютной ценности человеческой жизни объединяет на тот момент философию выдающегося немецкого мыслителя конца XIX века о сверхчеловеке и поиски молодым Горьким образа Гордого Человека.

Выводы

Итак, характер Актера и роль его образа в системе героев – на ступенях «вочеловечения», которые предлагает Горький в пьесе «На дне» – оказываются более существенными и принципиальными, чем принято считать. В итоге образ героя-актера, ранее рассматриваемый критикой как причастный «дну» и, кажется, органично растворенный в среде героев-ночлежников, оказывается принципиально промежуточным. На пути к Гордому Человеку Горького Актер оказывается не на ступени дикого пещерного человека (по Платону), не на высшей ступени (сверхчеловека, по Ницше) или приближении к ней,

репрезентируемой Сатиным (значение имени Константин – «твердый», «константный»), но на уровне традиционного гуманистического (во многом христианизированного) миропонимания, исповедуемого странником-толстовцем Лукой. Эстетическая и этическая константы образа Актера развиваются в русле гуманистических традиций мировой и отечественной литературы.

Литература

1. Горький М. Избранные сочинения. М., 1986. С. 890–951.

2. Тихонов А.Н., Бояринова Л.З., Рыжкова А.Г. Словарь русских личных имен. М., 1995.

3. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974–1983. Т. VII.

References

1. Gor'kii M. *Izbrannye sochineniya* [Selected works]. – Moscow, 1986, pp. 890–951.

2. Tihonov A.N., Boyarinova L.Z., Ryzhkova A.G. *Slovar' russkikh lichnykh imen* [Dictionary of the Russian personal names]. Moscow, 1995.

3. Chekhov A.P. *Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: in 30 t.]. Moscow, 1974–1983, T. VII.

УДК 811.111

Д.А. Ефремова

Московский государственный институт (Университет) международных отношений

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ БИОГРАФИЧЕСКИХ РОМАНОВ

Биографические романы как жанрово-типологическая разновидность биографических текстов рассматриваются с позиций лингвистики текста. В статье анализируются, какие характеристики функциональных стилей на лексическом, грамматическом и композиционном уровнях проявляются в изучаемом типе текста. Исследование показывает, что биографический роман нельзя однозначно отнести к какому-либо функциональному стилю, поскольку в нем обнаруживаются черты научного, публицистического и художественного стилей.

Биографический роман, функциональные стили, лексические, грамматические, композиционные черты функциональных стилей, научный, публицистический, художественный стили.

Biographical novel as a genre and typological kind of biographical text is considered from the tenets of text linguistics. The article shows the features of functional styles at the lexical, grammatical and composition levels that are observed in the studied text. The research posits that biographical novel cannot be definitely attributed to one functional style: scientific, publicistic or belles-lettres style.

Biographical novel, functional styles, lexical, grammatical, composition features of functional styles, scientific, publicistic, belles-lettres styles.

Введение

Биографический роман является, пожалуй, самым сложным типом биографического текста с точки зрения определения его особенностей и стилевой принадлежности. Отечественные авторы, которые занимались исследованиями в области биографических романов [4], [7], [8], [10], [11], интересовались, в основном, художественным своеобразием отдельных текстов, а зарубежные лингвисты и литературоведы предпринимали попытки создать руководство по написанию данного типа текста [26], [22], [19] или составить классификации биографии как жанра по формально-содержательному [24] или историческому [25] критериям. Вопрос о функционально-стилевом статусе биографических романов не находился в фокусе их рассмотрения, хотя является ключевым, так как задает направление для дальнейшего их изучения, и нуждается в решении, поэтому цель данной статьи – внести вклад в решение данной проблемы. Эта цель определяет постановку ряда частных задач: выявить критерии выделения различных функциональных стилей и определить, каким из этих

критериев отвечает текст биографических романов. Материалом для данного исследования послужили тексты 50 биографических романов о персоналиях, работавших в разных областях науки, техники, общественной жизни, искусства, написанные в период с начала XX в. до наших дней.

Основная часть

Для решения проблемы о функционально-стилевом статусе текста биографических романов, в первую очередь, необходимо выяснить, по каким критериям выделяются функциональные стили. Из наиболее распространенного определения данного понятия, приводимого в работах И.Р. Гальперина, А.В. Швеца, В.В. Гуревича, где оно определяется как исторически сложившаяся разновидность общенародного языка, реализующая его основные функции и характеризуемая совокупностью определенных языковых признаков на всех лингвистических уровнях (фонологическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом) [3], [5], [13], следует, что функциональный стиль выделяется на основе функ-