

Омская гуманитарная академия

К. А. Ожерельев

**Литературоведческий анализ текста (эпос,
лирика, драма): на примере произведений
русской литературы XIX–XXI веков**

Учебное пособие

Омск Издательство ОмГА 2024

УДК 821.161.1 + 82.09

ББК 83.3(2=411.2)6

О-45

Рецензенты:

Е. В. Киричук, доктор филологических наук, профессор,
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского.

О. В. Попова, кандидат филологических наук, доцент,
Омская гуманитарная академия.

О-45 Ожерельев Константин Анатольевич

Литературоведческий анализ текста (эпос, лирика, драма): на примере произведений русской литературы XIX–XXI веков : учебное пособие / К. А. Ожерельев. — Омск : Изд-во ОмГА. — 120 с.

ISBN 978-5-98566-256-6

Настоящее пособие включает в себя как общетеоретические сведения о специфике литературоведческого анализа художественного текста, так и примеры реализации различных методик и технологий анализа в рамках эпического, лирического и драматического типов литературных произведений. Понятийный и методологический аппарат работы опирается на ключевые положения целостного анализа художественного текста.

Издание предназначено для студентов-бакалавров направлений подготовки 45.03.01 Филология и 42.03.02 Журналистика, учителей СОО, СПО, преподавателей вузов, а также всех, кто интересуется анализом текста художественной литературой.

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Омской гуманитарной академии

Ответственность за точность приведенных данных, аутентичность цитат,
а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности
несет автор

© Ожерельев К. А., 2024

ISBN 978-5-98566-256-6

© Омская гуманитарная академия, 2024

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Понятие «художественного текста» как объекта литературоведческого анализа.....	7
Глава 2. Проблема соотношения анализа и интерпретации художественного текста	17
Глава 3. Отличительные особенности анализа эпоса, лирики и драмы	24
Глава 4. Примеры литературоведческого анализа на стыке различных методик	34
4.1. Анализ лирического текста	34
4.2. Анализ драматического текста.....	40
4.3. Анализ эпических (прозаических) текстов.....	54
Заключение.....	104
Библиографический список	106

Введение

На современном этапе развития гуманитарных дисциплин проблема аналитики художественного текста приобретает все большую актуальность, разрастаясь до уровня общеметодологической дилеммы. Это не в последнюю очередь обусловлено тем, что на рубеже XX–XXI вв. теория литературы в очередной раз (как это уже бывало с ней и в 20-е, и в 50-е гг. предыдущего столетия) оказалась перед угрозой утраты своего специфического предмета изучения.

После распада в первой половине 1990-х гг. общегуманитарного вектора советской науки, сохранявшей в общем и целом последовательную градацию в определении предметно-объектных и конститутивных признаков таких разных областей знания, как литературоведение, лингвистика, история, искусствоведение и др., возник во многом необоснованный соблазн поспешно «синтезировать» последние западные теории культурологического (точнее – «культурального») характера и кооптировать последние в литературоведческие дисциплины (см. работы Г. Тиханова, И. Д. Прохоровой и др.). Этот процесс неизбежно размывал границы науки о литературе, убедительно проведенные в середине XX в. молодыми филологами-неогегельянами, внимательными учениками М. М. Бахтина и Э. В. Ильенкова (В. В. Кожин, С. Г. Бочаров, П. В. Палиевский, Г. Д. Гачев, В. Д. Сквозников, Ю. Б. Борев) вместе со сторонниками сциентистской модели изучения поэтики (Московско-тартуская семиотическая школа во главе с Ю. М. Лотманом), и превращал важнейший этап

работы с художественным текстом – собственно литературоведческий анализ – либо в автономно существующий от автора и творца процесс работы с «имманентным объектом» формализованной художественной структуры (отголоски англо-американской «Новой критики» и французской версии «жёсткого» структурализма), либо в не имеющие своего эстетического значения «свободные» упражнения с рыхлыми текстовыми («дискурсивными») образованиями-«практиками» (именно так понимался литературный текст в постмодернистских теориях), которые не более значимы, чем, например, «разбор» любого абстрактного / конкретного «текста» (вывески магазина, объявления в газете, слова на заборе, слогана, фанатской «кричалки» и пр.). Как нетрудно увидеть, подобные тенденции, возникающие по преимуществу в эпоху безвременья и «растерянности» фундаментальной науки, демонстрируют собой огромный шаг назад на пути гуманитаристики.

Вместе с тем за явной внешней подменой смысла в подобных псевдоинтеграционных методиках в рамках литературоведческой системы скрывается и более значимое, по сути – фундаментальное противостояние реалистической (в конечном счете – синтетической, смыслоцентричной) и конструктивистской (в пределе – антиисторичной и энтропической) моделей освоения действительности, в том числе и художественной (см. об этом исследования В. А. Лекторского, В. А. Мартынова, Л. М. Мосоловой). Главный недостаток большинства современных «конструктивистских» пособий и практикумов по литературоведческому анализу текста состоит в том, что они стремятся предложить как можно больше самоценных методик анализа и тем самым автономизировать само понятие «методики», забывая подчас, что конечной целью любого анализа является выход к Смыслу произведения, постигаемого через интерпретацию; между тем как сам же

текст и задает те или иные векторы и методики, а главной идеей любой аналитики может и должен стать путь (вспомним, что слово «метод» в переводе с древнегреческого означает именно «путь <познания>»!) к *целостному* анализу. И любая допустимая интеграция методик будет только тогда плодотворной, если она опирается на идею «содержательной формы» (по Г. В. Ф. Гегелю), а не простой «суммы» различных элементов и наблюдений. Только в таком случае произведение предстанет перед исследователем диалектически сложным эстетическим, материально-эйдетическим феноменом, по яркой формуле И. В. Киреевского – «душой, которая приняла очевидность тела».

В предлагаемом пособии представлены вместе с теоретическими разъяснениями некоторых ключевых вопросов (специфики художественного текста, соотношений анализа и интерпретации и т. д.) практические примеры применения художественной аналитики «на стыке» различных методик, всегда в перспективе подразумевая, что последние работают в итоге на идею целостности художественного текста (даже в тех случаях, когда приходилось проводить сознательное абстрагирование внутренней структуры; см., например, анализ «Псковитянки» Л. А. Мея).

Глава 1.

Понятие «художественного текста» как объекта литературоведческого анализа

Текст (от лат. *textus*; вариант: *textum* — «связь», «сплетение»; «ткань») как этико-эстетическая, а также знаково-символическая (семиотическая) категория является объектом изучения целого спектра гуманитарных наук: лингвистики, фольклористики, литературоведения, истории, философии, культурологии и т. д. В то же время необходимо помнить, что данная категория на современном этапе развития науки существенно расширила свои предметные границы и структурные особенности. Если раньше, на заре гуманитарного знания, «текст» ассоциировался либо исключительно с письменной информацией разной семантической природы (древние папирусы, свитки «волюмы»), либо же с печатными артефактами (средневековые «кодексы», т. е. уже собственно «книги», памятники словесности), то сегодня не вызывает удивления функционирование таких новых научных терминов, как «креолизованный текст» (аудиовизуальный + графический) (в теории рекламы и *public relations*), «нарративы народной культуры» (в значении «устные тексты») (в фольклористике), «поведенческие тексты» (в фасцинологии — науке о поведении и сигнальной коммуникации) и мн. др. Таким образом, мы не можем не понимать, что разные научные области апеллируют к тексту как основному объекту анализа с отличающихся друг от друга методологических позиций.

Литературоведение имеет дело не просто с т. н. «художественным текстом», или «текстом художественной литературы» (ведь художественные тексты регулярно используются для анализа лингвистами, стилистами или культурологами), а с особым феноменом «искусства слова», который создаёт неповторимую, «образную» реальность, подчиняющуюся своим внутренним, имманентным законам, не тождественным законам реальности окружающей. Было бы недопустимым упрощением сводить литературоведческий анализ к простому поиску и выявлению в анализируемом тексте тропов и фигур речи (метафор, инверсий, эпитетов, гипербол, литот и пр.), к характеристике «необычного» синтаксиса художественного текста или его объема. С этим прекрасно может справиться та же стилистика, которая является, по В. В. Виноградову, «промежуточным» звеном между лингвистикой и «поэтикой» (в терминологии учёного — «теорией и историей поэтической речи»¹, т. е. литературоведением). Основная специфика «художественного текста» в литературоведческом разрезе состоит в том, что «художественная речь», составляющая внешний слой такого текста, выступает как «форма» литературы — уникального вида искусства, характеризующегося образной природой.

Литературный образ, как и всякий художественный образ, двусторонен — он обладает, во-первых, определенной конкретностью («логичностью», «объективностью», точнее «жизнеподобием», по И. Б. Роднянской²), называя факты и привычные явления узнаваемой читателем действительности, и, во-вторых, стремится к субъективному («эмоциональному») обобщению, позволяющему этому же читателю «домысливать» и трактовать подобные факты и явления совсем в

¹Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — С. 5.

²Роднянская И. Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. А. Н. Николюкина. М. : НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 671–672.

другом ключе (см., например, хрестоматийное сравнение «реального» и «воображаемого» паруса в одноименном романтическом стихотворении М. Ю. Лермонтова или многослойный образ манкурта в романе Ч. Т. Айтматова «Буранный полустанок»). Как верно отмечал П. В. Палиевский, «Образная форма должна, разумеется, выражать содержание образа; словесный же язык приспособлен в первую очередь для выражения понятий; тот факт, что художественный образ всегда использует словесный язык в качестве материала, еще не означает, что смысл образа всегда и полностью совпадает со смыслом языка в его синтаксической и грамматической связи»³. Следовательно, собственно лингвостилистические факты (метафорика, иносказательные приемы, лексика, фразеология и даже грамматика), органично входя на правах «строительного материала» в структуру художественного литературного текста, часто приобретают качественно иной облик и смысловое наполнение в границах эстетической (а не сугубо языковой!) действительности. Иначе говоря, в «художественном мире» (Д. С. Лихачев), или, если воспользоваться определением В. В. Федорова, в «поэтической реальности» действуют свои особые законы и правила. Там вполне возможны («реальны») и не будут казаться парадоксом как «львица с косматой гривой на хребте» («Демон» М. Ю. Лермонтова), так и, например, смешение рыжих и гнедых мастей («Лошади в океане» Б. А. Слуцкого). Эти нюансы всегда нужно иметь в виду, когда требуется осуществить именно литературоведческий, а не лингвистический, стилистический или общепилологический анализ текста.

Вместе с этим многие отечественные и зарубежные учёные, сходясь во мнении о необходимости четко разграничивать сферу применения художественного текста в разных фи-

³Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. – Т. 1. Образ, метод, характер. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – С. 95.

логических областях, понимают последний если не по-разному, то с определенными пояснениями. Уточнения и детали в предлагаемых ими дефинициях отражают, в конечном счете, разные методики анализа и помогают глубже рассмотреть те или аспекты художественного мира произведения.

Например, М. М. Бахтин акцентировал особый характер художественного универсума, воплощенного в тексте, и указывал на важность перемены «тотального смысла» при перенесении в литературное произведение (особенно — в роман) «внелитературных высказываний» (писем, заметок, дневников и т. д.). По мысли автора, входя в литературный текст, данные высказывания переплетаются с рядом других «голосов» и, в первую очередь, с «голосом автора»⁴, образуя сложное единство.

В работах Б. О. Кормана концепция «художественного текста» разрабатывалась в соответствии с теорией учёного о «субъектно-объектной организации» литературного произведения. Исследователь рассматривал текст как непосредственную данность для литературоведа, материально выраженную сторону «художественного произведения», которое, в свою очередь, предстает как «...живой организм, целостная идейно-художественная система, в которой все элементы взаимодействуют и соотнесены с целым»⁵. Б. О. Корман подчёркивал условный характер любого абстрактного выделения частного элемента текста из целостной структуры произведения: «...анализ любой единицы текста должен быть путем к синтезу, путём к целостному пониманию и восприятию произведения словесного искусства»⁶.

⁴Бахтин М.М. Проблема текста // Собрание сочинений: в 7 т. — Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. — М. : Русские словари, 1997. — С. 322.

⁵Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения: для студентов-заочников III–IV курсов факультетов русского языка и литературы педагогических институтов. — М. : Просвещение. — С. 19.

⁶Там же.

С. С. Аверинцев также обозначал текст как единственную «исходную реальность» для всех филологов, однако подчёркивал «...неизбежную дифференциацию лингвистических, литературоведческих, исторических и др. дисциплин...»⁷.

В работах Ю. М. Лотмана проблема текста рассматривается в русле структурно-семиотической теории о знаковой природе любого объекта культуры⁸. Отличительными свойствами текста как генератора художественного смысла выступают:

1. Выраженность (в первую очередь — знаками естественного языка). «Невыраженность» понимается учёным как «противостояние» текста и т. н. «внетекстовых структур» (например, контекста), однако подобное противопоставление носит относительный характер.

2. Отграниченность. Любой текст, по Ю. М. Лотману, встроен в определенную иерархическую группу, и, таким образом, элементы, входящие в его внутреннюю структуру, могут оказываться в различных «подсистемах» (это заметно при «делении» художественного произведения на главы, части, строфы, вставные новеллы, акты, сцены и пр.).

3. Структурность. Тесно связанное с отграниченностью свойство художественного текста, которое фиксирует у любого значимого литературного произведения внутреннюю организацию (наличие «структурного целого»): «...для того, чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа на уровне художественной организации»⁹.

Филолог и психолог В. П. Руднев, разделяя в общем и целом структурный подход к понятию текста, делает важное

⁷Аверинцев С. С. Филология // Большая советская энциклопедия: в 30 т. — Т. 27. Ульяновск-Франкфорт. — 3-е изд. — М. : Изд-во «Советская энциклопедия», 1977. — С. 410–411 (Стб. 1218, 1220).

⁸См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М. : Искусство, 1970. — С. 67–69.

⁹Лотман Ю. М. Указ. соч. — С. 69.

уточнение при сопоставлении «художественных» и «нехудожественных» текстов и тем самым полемизирует с Ю. М. Лотманом, который широко применяет термин «информация» при анализе литературных феноменов: «Нехудожественные Т. передают или, во всяком случае, претендуют на то, чтобы передавать информацию. Это может быть на самом деле ложная информация, специально вводящая в заблуждение, дезинформация. Но художественный текст не передает ни истинной, ни ложной информации. Он, как правило, оперирует вымышленными объектами (см. философия вымысла), так как задача искусства — это, в первую очередь, развлекать читателя, зрителя или слушателя»¹⁰.

И. В. Фоменко, как и Ю. М. Лотман, выделял три фундаментальных признака художественного текста (выраженность, отграниченность, структурность) и обособлял аналитический, нормированный «литературный язык» («ЛЯ» — факт логики, лингвистики) от синтетического «языка художественной литературы» («ЯХЛ» — факт поэтики, литературоведения); в качестве основной функции последнего учёный обозначал создание «эстетической реальности из небытия». По мнению литературоведа, «Становление художественного мира — это попытка закрепить в слове индивидуально-неповторимый целостный образ бытия, который существует только в авторском воображении»¹¹.

Н. А. Фатеева считает продуктивным рассмотрение художественного текста в общем ряду других текстов, вступающих с анализируемым объектом в особые диалогические, «интертекстуальные» отношения. По мысли исследователя, подобный подход способствует как более углубленному пониманию текста и разрешению неких «текстовых аномалий» (читательский ракурс), так и самопорождению («генезису») текста

¹⁰Руднев В. П. Текст // Словарь культуры XX века. — М. : Аграф, 1997. — С. 307.

¹¹Фоменко И. В. Текст художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н. Д. Тамарченко. — М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 260.

(авторский ракурс)¹². Как мы видим, данная трактовка учитывает важную роль контекста при анализе художественных произведений различной жанровой природы.

В. И. Тюпа, вслед за С. С. Аверинцевым и Б. О. Корманом, понимает художественный текст как «объективную данность» эстетической картины мира и рассматривает его как один из трех важнейших ориентиров для аналитической работы литературоведа, наряду с «субъективной данностью эстетического переживания» и «интерсубъективной заданностью переживаемого смысла». Именно уход в сторону от «объективной данности текста» приводит, по мнению учёного, сначала к «псевдоаналитической интерпретации» (минуя саму научную «аналитику художественного»), а затем к закономерно ненаучному результату¹³.

В зарубежной гуманитаристике взгляд на текст как некую исключительно «материальную» данность со временем претерпел существенные перемены. Так, например, французский постструктуралист Р. Барт противопоставлял «текст» и «произведение», понимая первый как поле неисчислимых (а, стало быть, свободных) «методологических операций», без четких границ и авторских ориентиров, а второе как некую материальную сущность («вещественный фрагмент», готовый и завершённый), которую можно взять в руки, подобно книге из библиотеки¹⁴. Здесь прослеживается обратная тенденция, и самоценный «художественный текст» уже не претендует на право быть единственной формой выражения эстетических интенций. Примечательно, что Р. Барт графически оформлял термин «Текст» с заглавной буквы, фиксируя его общефилософский, точнее — гносеологический статус.

¹²См.: Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – Изд. 3-е, стереотип. – М. : КомКнига, 2007. – С. 16–20.

¹³См.: Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – Изд. 3-е, стереотип. – М. : Издат. центр «Академия», 2009. – С. 17.

¹⁴Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.

В своих работах по рецептивной эстетике Р. Ингарден понимал литературный текст как способ условной «схематизации» в художественном произведении определенных «видов» предметов («зримого» содержания наблюдений читателя, зрителя или слушателя в концепции польского учёного): «Текст литературного произведения обозначает лишь схемы связанных с наблюдением видов тех предметов, о которых говорится в произведении»¹⁵.

Канадский филолог Н. Фрай видел значимость литературного текста в его способности вызывать отклик у читателя посредством использования повторяющихся символов («архетипов») и устойчивых групп образов («литературных матриц»). Следуя мифопоэтической модели интерпретации художественных текстов, исследователь применял «циклические» стороны мифа (сезонный круговорот, смена времен года) к анализу некоторых сторон литературной эволюции (например, генезиса различных жанров словесного искусства)¹⁶.

Американским историком культуры Х. Блумом художественный текст рассматривался в контексте его теории «влияния» и «сильного автора». Х. Блум описывал текст как некий «медиатор» (посредник) между автором и читателем, а также между «новым писателем» и «автором-предшественником». Текстовое «влияние», по Блуму, — «...это существование *не* текстов, но лишь отношений *между* текстами. Эти отношения зависят от критического действия перечитывания, или недонесения, которое один поэт осуществляет в отношении другого и которое ничем не отличается от неизбежных критических действий, производимых каждым сильным читателем при прочтении любого текста»¹⁷. В теории текста Х. Блума нетрудно увидеть отголоски

¹⁵Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польск. / под. ред. А. Якушева. — М. : Изд-во иностранной лит-ры, 1962. — С. 29.

¹⁶Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. — New Jersey: Princeton university press, 1971. — P. 158.

¹⁷Блум Х. Карта перечитывания // Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. / пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. — С. 137.

как теории «архетипической критики» (в духе работ Н. Фрая), так и концепции межтекстовых (интертекстуальных) связей Р. Барта, хотя сам учёный не относил себя ни к одной из каких-либо научных школ.

Следовательно, мы видим, что даже при наличии таких разных, иногда взаимоисключающих, трактовок понятия «художественный текст» сам он остается главным и единственным объектом, при помощи которого возможны два важнейших способа постижения литературного целого — *анализ и интерпретация*.

Задания

1. Заполните таблицу, перечисляя в каждом столбце отличительные особенности трех разных видов анализа «художественного текста». В качестве дополнительных научных источников можете использовать следующие работы:

- Кожин В. В. Возможна ли структурная поэтика? // Вопросы литературы. — 1965. — № 6. — С. 88–107.
- Лотман Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. — 1963. — № 3. — С. 44–52.
- Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М. : Издат. центр «Академия», 2003. — 256 с.

Отличительные особенности		
Лингвистический анализ художественного текста	Литературоведческий анализ художественного текста	Филологический анализ художественного текста
1. ...	1. ...	1. ...
2. ...	2. ...	2. ...

2. Когда-то в одной из своих статей¹⁸ М. Горький приво-
дил примеры «авторской глухоты» молодых писателей, кото-
рые допускают в своих произведениях смысловые или стили-
стические ошибки, на первый взгляд не замечаемые ими.
И если М. Горький как художник слова относился к подоб-
ным погрешностям отрицательно, то современные литерату-
роведы, как было отмечено выше, расценивают такие «от-
клонения» от языковой нормы в качестве неотъемлемых и
допустимых фактов «поэтической вселенной», не сопостави-
мых с природными и социальными законами «реального ми-
ра»: «...в мировом искусстве и литературе достаточно приме-
ров, когда поэта действительно приходится извинять ... по-
этическими намерениями (леди Макбет то бездетная, то она
вскормила детей своей грудью)...»¹⁹.

Используя тексты русской литературы (любой родовой и
жанровой природы), найдите *не менее пяти случаев* подоб-
ной «авторской глухоты». Для подготовки к этому заданию
можете изучить уже упомянутую статью М. Горького, а также
статью «Авторская глухота» из «Поэтического словаря»
А. П. Квятковского²⁰.

¹⁸Горький М. О начинающих писателях // Собрание сочинений: в 30 т. – Т. 24. Статьи, ре-
чи, приветствия (1907–1928). – М. : Гос. изд-во худ. литры, 1953. – С. 412–422.

¹⁹Федоров В. В. О природе поэтической реальности: монография. – М. : Советский писа-
тель, 1984. – С. 7–8.

²⁰Квятковский А. П. Авторская глухота // Поэтический словарь / под. ред. И. Роднян-
ской. – М. : Изд-во «Советская энциклопедия», 1966. – С. 10–11.

Глава 2.

Проблема соотношения анализа и интерпретации художественного текста

Споры по поводу целесообразности совместного использования таких понятий, как «анализ» и «интерпретация» ведутся чуть ли не со времени зарождения первых трактатов по поэтике как науке о строении литературных произведений. По сути, эти методы научного познания действительности (в том числе эстетической) содержат в себе две крайние точки отношения к определенному объекту (в нашем случае — художественному).

Применительно к анализу (от греч. *analysis* — «разложение», «расчленение») уместно говорить об особом способе проникновения в структуру (морфологию) изучаемого явления, при котором важно понять, из каких составных частей или элементов оно состоит. При анализе выявляется, в первую очередь, интерес к *формальной* стороне объекта (если, разумеется, понимать «форму» и «содержание» как две взаимопроникающие части органического единства). Нетрудно увидеть, что в основе своей любой анализ является дедуктивной операцией, апеллирующей к локальным аспектам исследования.

Важность аналитической работы трудно переоценить как в общефилософском смысле, так и в сугубо литературоведческом. Еще Аристотелем в «Аналитиках...» было сформулировано главное свойство анализа: «сведение сложного к первоначальным элементам, к принципам (началам)»²¹. Античный мыслитель признает необходимость обращения к частным

²¹ Аристотель. Аналитики первая и вторая: пер. с греч. Б. А. Фохта. — М. : Гос. изд-во пол. лит. лит-ры, 1952. — С. 291.

сторонам единого целого, не умаляя всей сложности и многогранности этого целого.

Современный филолог М. Я. Поляков справедливо указывал на то, что сама «система абстракций» и условностей, заложенная в основных литературоведческих категориях анализа, «...так или иначе опирается на анализ конкретного литературного произведения»²². Учёный подчёркивал значимость и ценность разработки строго научной методологии анализа именно единичного («отдельного») литературного произведения, поскольку без такой «...непротиворечивой по внутренней сущности методики и методологии <...> немислимо изучение группы произведений, творчества одного писателя или группы писателей, наконец, целой литературы»²³.

Отстаивая тезис об «автономности» любого художественного текста («Только само произведение может за себя говорить») и с большой осторожностью относясь к различным контекстовым формам, А. П. Скафтымов отводил внутритекстовому, «имманентному» анализу приоритетную роль над интерпретацией²⁴, хотя и не игнорировал последнюю полностью.

В. И. Тюпа обращает внимание на парадоксальную сочетаемость в границах термина «художественный анализ» стратегий научной точности («анализ») и эстетической «уникальности» («художественный»). Однако, по мнению исследователя, буквальная аналогия между анализом литературного текста и механической / химической процедурой «разложения» или «разъятия» является глубоко ошибочной, поскольку «...научная объективность литературоведа отнюдь не предполагает его отрешенности от своей эстетической впе-

²²Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М. : Советский писатель, 1978. – С. 13.

²³Там же.

²⁴См.: Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Поэтика художественного произведения / сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. – М. : Высшая школа, 2007. – С. 26–28.

чатлительности»²⁵. Литературоведческий анализ, как акцентирует В. И. Тюпа, «как раз и является тем “подразделением” науки о литературе, которое призвано устанавливать некий сектор адекватности читательского сотворчества, выявлять для данного произведения границы этого сектора, за которым и начинается область читательского произвола — разрушительного (при всей микроскопичности каждого единичного прочтения) для сферы художественной культуры в целом»²⁶.

А. А. Асоян пронизательно замечал, что начало любой аналитической работы над художественным текстом, по большому счету, предваряет поэтику как научную дисциплину, и сама эта упорядочивающая деятельность по выявлению базовых сторон литературного произведения всегда детерминирована как специфическими особенностями рассматриваемого объекта (лирического, эпического или драматического текстов), так и «общим уровнем гуманитарных наук»²⁷.

В конечном счете, большинство литературоведов признают анализ как несомненный первичный этап работы над текстом, в то время как интерпретация рассматривается некоторыми специалистами либо как следующая ступень («...анализ осознается как движение к *интерпретации* художественного целого»²⁸), или же почти совместный — параллельный — с анализом процесс (по результатам анализа выстраивается «литературоведческий синтез», который «...в области содержания описывается термином “интерпретация”, в области формы — термином “стиль”»²⁹).

²⁵Тюпа В. И. Анализ художественного текста // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н. Д. Тмарченко. — М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 20.

²⁶Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. — Изд. 3-е, стереотип. — М. : Издат. центр «Академия», 2009. — С. 13.

²⁷См.: Асоян А. А. Прологомены: Лекции по теории литературы: учеб. пособие. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 1995. — С. 108–109.

²⁸Чернец Л. В. Предисловие // Введение в литературоведение: учеб. пособие ; под ред. Л. В. Чернец. — М. : Высшая школа, 2004. — С. 6.

²⁹Есин А.Б. Анализ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. А. Н. Николюкина. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 32.

Что касается интерпретации (от лат. *interpretatio* — «толкование», «объяснение», «перевод»), то истоки данного понятия уходят корнями в средневековую экзегетику — богословскую дисциплину, изучающую непонятные, «темные» места в священных и оккультно-мистических текстах древности (Библии, Каббале и др.). Научное же обоснование интерпретации получила в трудах немецкого мыслителя и проповедника Ф. Шлейермахера на рубеже XVIII–XIX вв.

Суть интерпретации («понимания» по мысли философа) состоит в «круговом» характере процесса истолкования чужих текстов. В терминологии Ф. Шлейермахера подобный циклический процесс получает название «герменевтического круга». Главный тезис, лежащий в основе концепции «герменевтического круга» состоит в том, что понимание части (отдельного слова, синтагмы, фразеосочетания) невозможно без понимания и осознания целого (например, того предложения, в которое входит это слово; комплекса синтаксических единиц; групп словосочетаний, объединенных одной темой etc.). В то же время понимание некоего целого, по Шлейермахеру, подразумевает обязательное осознание его частей и слагаемых; таким образом выстраивается обратная градация: *лексема => словосочетание => синтагма => единичный текст одного автора => множественность текстов этого автора => принадлежность указанных текстов какому-либо направлению, эпохе, стилю и т. д.* Шлейермахер дифференцировал свою герменевтическую модель на две составляющие:

- 1) «объективное, или грамматическое понимание» (обращение к проблематике стиля и непосредственно языка);
- 2) «техническое, или психологическое понимание» (адресация к автобиографическим деталям внутреннего мира автора).

Причину неудачной интерпретации мыслитель видит в двух препятствиях, возникающих на пути воспринимающего

сознания при встрече с художественным, сакральным или любым иным авторским текстом. Во-первых, в результате т. н. «осознанного недоразумения», вызванного авторской неточностью (ошибочные словоупотребления, алогичные формулировки), и, во-вторых, в ходе «непосредственной» ошибки (нечуткости) интерпретатора. Ф. Шлейермахер призывал «...избегать непонимания в каждом пункте. Ибо на простом непонимании никто не захочет остановиться, следовательно, всё должно завершиться полным пониманием, если та задача решена правильно»³⁰. Некоторые его идеи (вышеупомянутый «герменевтический круг», бесконечность толкований или установка на то, что интерпретатор иногда может понять смысл написанного лучше самого автора) повлияли на таких самобытных представителей рецептивной эстетики, как В. Изер и Р. Ингарден, и сохранили свою актуальность для современного литературоведения.

Философские аспекты интерпретации применительно к литературоведческому анализу в отечественной гуманитарной науке применяет Л. В. Карасев. В своей теории «онтологической поэтики» исследователь утверждает, что обретение искомого смысла художественного произведения возможно в точке встречи интерпретатора (читателя, литературоведа) и автора, которые «...включаются, вписываются в пространство, где действуют универсальные законы символики и смыслопорождения. Можно сказать, что каждый текст создаётся в пространстве существовавших до него смыслов и воспринимается он в том же пространстве, хотя и несколько изменившемся (в том числе благодаря и самому тексту). Это похоже на движение человека по давным-давно построенному лабиринту: можно свернуть в один ход, можно в другой»³¹.

³⁰Шлейермахер Ф. Герменевтика: пер. с нем. А. Л. Вольского; науч. ред. Н. О. Гучинская. – СПб. : «Европейский Дом», 2004. – С. 70.

³¹Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. – М. : РГГУ, 1995. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып 9). – С. 5.

Л. В. Карасев оттеняет важность «этического начала» в процессе интерпретации³², и этот факт вносит ценное дополнение в другие литературоведческие модели понимания художественного текста. Однако нужно отметить, что его методология анализа не учитывает в полной мере родовые и жанровые особенности произведений, адресуясь, скорее, к разрабатываемым учёным универсальным категориям «смысла» и «телесности» текста и минуя, к примеру, эстетические стороны литературных направлений.

Оригинальный подход предлагает А. Б. Есин. Литературовед выделяет три варианта интерпретации по отношению к художественному тексту:

1) «читательская, или первичная» (основывается на общем впечатлении от произведения и на его понимании сразу после прочтения; такая интерпретация остается на уровне эмоций и сиюминутных переживаний);

2) «научная» (собственно литературоведческая интерпретация, которая отталкивается от «читательской», опирается на строгую аналитику и суммирует в себе «фактическую», «логическую» и «эмоциональную доказательность»).

3) «творчески-образная» (условная интерпретация-«перекодировка» литературно-художественного текста на язык других видов искусства: театра, кино, анимации и др.)³³.

Уместно всё же согласиться с Л. Ю. Фуксоном, который фиксирует эффективность интерпретации в выявлении следующих «ценностных полюсов» — *содержательности* эстетической («символической») реальности, с центральным образом «героя» (лирического, эпического или какого-либо другого), а также *формальности* произведения, опосредо-

³²Там же. – С. 6.

³³Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения : учеб. пособие. – 2-е изд., исправ. – М. : Флинта; Наука, 1999. – С. 164.

ванной единством «авторской оценки изображаемого»³⁴. Данная точка зрения в своей ориентации на формально-содержательную доминанту интерпретации некоторым образом схожа с позицией А. Б. Есина (см. выше).

Резюмируя вышесказанное, мы можем заметить, что дискуссия о том, что важнее — анализ или интерпретация — представляется не совсем корректной, так как обе эти методические установки в равной степени значимы при обращении к фактам искусства в целом и литературы в частности.

Задания

1. Прочитайте и законспектируйте статью историка культуры и литературоведа В. В. Вейдле «Критические заметки об истолковании стихотворений, по преимуществу касающиеся трудов Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тарановского» (1974)³⁵.

А. В чём, на ваш взгляд, состоит главное методологическое несогласие автора статьи со взглядами на поэтическое (и литературное, в целом) искусство цитируемых им филологов?

Б. Какие аналитические и интерпретационные «огрехи» исследователей-современников В. В. Вейдле выделяет особо?

2. Сравните и сопоставьте трактовки понятия «интерпретация» у М. Л. Гаспарова и В. Е. Хализева, используя для этого следующие теоретические материалы:

- Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа стихотворного текста // Русская речь. — 1997. — № 1. — С. 9—20.

- Хализев В. Е. Литературоведческие интерпретации // Теория литературы: учебник. — 3-е изд., исправ. и доп. — М. : Высшая школа, 2002. — С. 323—327.

³⁴См.: Фуксон Л. Ю. Интерпретация произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тмарченко. — М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 80.

³⁵Вейдле В. В. Критические заметки об истолковании стихотворений, по преимуществу касающиеся трудов Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тарановского // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 284—323.

Глава 3.

Отличительные особенности анализа эпоса, лирики и драмы

Чаще всего перед начинающим литературоведом встает целый круг проблемных вопросов не тогда, когда он пытается припомнить недавно изученные в теоретических курсах по теории литературы или стилистики художественные приемы, тропы, фигуры речи, общенаучные термины, с тем, чтобы применить их в практике литературного анализа, а тогда, когда он интуитивно начинает улавливать родовую специфику и сложность эпического, лирического или драматического текста, помноженную на его жанровое многообразие. И в самом деле — катастрофически недостаточно почерпнуть из вводных курсов общие, пусть и основательные, понятия о сюжете, герое, способах изображения, субъектно-объектных отношениях и т. д., чтобы приступить к литературоведческому анализу. Ведь, например, сюжет встречается не только в прозе, но и в лирике, причем ничуть не менее интересный и сложный. Также обстоит дело и с другими категориями поэтики. Главное здесь состоит в том, что все данные явления (архитектоники, образной концептосферы, психологизма, событийности и пр.) проявляют себя в каждом из родов литературы *специфически*, т. е. по-иному. Это непонимание и было до недавнего времени поводом для порой ожесточенных дискуссий в литературоведческом стане, когда многие авторитетные теоретики пытались разрешить ключевой вопрос: в чём состоит сущность, особенность и соотношение эпоса, лирики и драмы?

Перенесём для удобства некоторые выборочные точки зрения на проблему родовой специфики в условно-схематическую форму, воспользовавшись для этого, в том

числе глубокими наблюдениями теоретика литературы М. И. Михайлова, защитившего в 2006 году докторскую диссертацию на тему, почти дословно повторяющую вышеуказанный дискуссионный вопрос³⁶:

ТЕОРИЯ Г. В. Ф. ГЕГЕЛЯ:

Основа — противопоставление понятий «объекта» и «субъекта» познания		
<i>Эпос</i>	<i>Лирика</i>	<i>Драма</i>
Объективность	Субъективность	Единство объективности и субъективности
Недостаток теории — используются исключительно гносеологические (философские) понятия, а не собственно литературоведческие категории		

КОНЦЕПЦИЯ Н. В. ГОГОЛЯ:

Основа — способ изображения («выражения»); — содержательная специфика		
<i>Эпос</i>	<i>Лирика</i>	<i>Драма</i>
Не признавался писателем	Изображение «себя самого лично»	Изображение других людей, их поступков
-	Передача «чувств» поэта	Передача «мыслей» писателя
Недостаток концепции — игнорирование «эпической» поэзии; в целом — пренебрежение проблемой литературных родов		

³⁶Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы: Сущность, специфика, соотношение: дисс. ... д-ра филол. наук. — М. : Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, 2006. — 302 с.

ТЕОРИЯ А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО:

Основа — обрядовый хор первобытных народов (в рамках «синкретичного» единства и архаического сознания)		
Эпос	Лирика	Драма
Прототипы — «возгласы» наиболее сильных «запевал» («лидеров» хора, «солистов»)	Возникла из хоровых «возгласов»	Появилась из «обмена репликами» в хоре и «запевал»
Недостаток теории — вполне возможно предположение (другие концепции), что эпос и лирика могли возникнуть вне хорового обрядового начала		

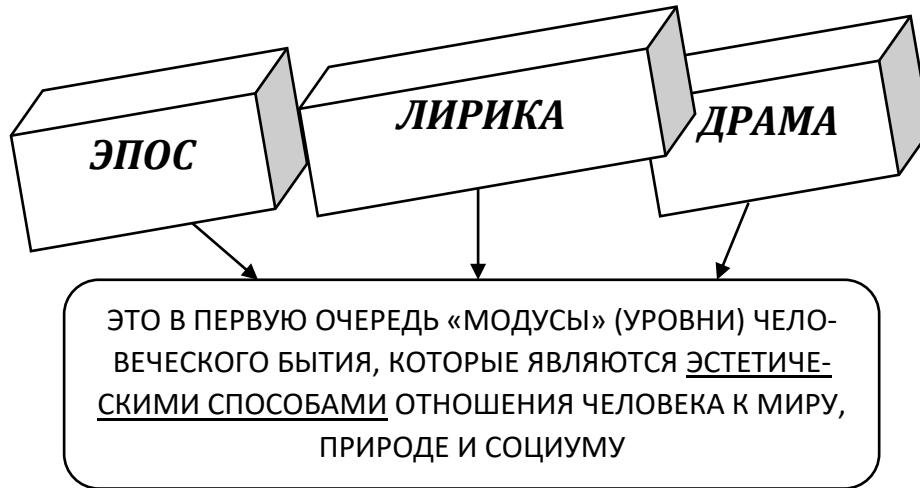
ТЕОРИЯ Г. Н. ПОСПЕЛОВА:

Основа — принцип «содержания»		
Эпос	Лирика	Драма
Основные роды литературы		«Побочный» род
Воспроизведение жизни человека в контексте общественного бытия	Воспроизведение жизни человека в русле общественно-исторического сознания	Искусство слово + искусство пантомимы
Недостаток теории — приоритет (в ряде положений) социологии, а также идеологии		

ТЕОРИЯ Г. Д. ГАЧЕВА:

Основа — дифференциация содержания литературных родов		
Эпос	Лирика	Драма
Феномен «приятя» бытия	Жизнь индивидуального сознания	Жизнь и поступки «подвижной личности»

ТЕОРИЯ М. И. МИХАЙЛОВА:



УСЛОВИЕ ПОЛНОЦЕННОГО АНАЛИЗА

АНАЛИЗ ТЕКСТА ЛЮБОЙ РОДОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДОЛЖЕН БЫТЬ ВЫПОЛНЕН НЕ КАК «ВЕЩЬ В СЕБЕ» (Т. Е. ИЗОЛИРОВАННО), А В ОБЯЗАТЕЛЬНОМ СООТНОШЕНИИ С ТЕКСТАМИ ДРУГИХ РОДОВ ЛИТЕРАТУРЫ

ТИПИЧНЫЕ ОШИБКИ В АНАЛИЗЕ

ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ РОДОВ ЛИТЕРАТУРЫ ВНЕ ЭСТЕТИКИ ЧЕРЕЗ ОБРАЩЕНИЕ К ГНОСЕОЛОГИИ, СОЦИОЛОГИИ, ПСИХОЛОГИИ, ЛИНГВИСТИКЕ И Т. П.

ОСОБЕННОСТИ ЭПОСА

- ЭПИЧЕСКОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ – НЕ ВСЕГДА СИНОНИМЫ (МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК – ЕДИН С ПРИРОДОЙ, ЭПИЧЕСКИЙ – «НАДПРИРОДЕН», ИСТОРИЧЕН);
- РОМАНИЧЕСКИЙ ЭПОС НЕ ТОЖДЕСТВЕНЕН ТРАДИЦИОННОМУ ЭПОСУ (В ПЕРВОМ – РАСКРЫТИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО МИРА, ВО ВТОРОМ – ТОЛЬКО «ВНЕЛИЧНОСТНОЕ» НАЧАЛО);
- ЭТО ОСОБЫЙ ФЕНОМЕН «РОДОВОГО УТВЕРЖДЕНИЯ» ЧЕЛОВЕКА В РАМКАХ «МИРОВOSPPIЯТИЯ»;
- ГЕРОИЧЕСКОЕ ЛИШЕНО «ИНДИВИДУАЛЬНО-ДУХОВНОЙ СУТИ» (ВЫГЛЯДИТ КАК «ОБЫКНОВЕННОЕ»)

ОСОБЕННОСТИ ДРАМЫ

- ЭТО ВОЗВЫШЕННОЕ ОТРИЦАНИЕ МИРА НА УРОВНЕ ТРАГИЧЕСКОГО («ФОРМА ОДИНОЧЕСТВА»);
- ДРАМА <=> ТРАГЕДИИ («СОЦИАЛЬНЫЙ» КОНФЛИКТ В ДРАМЕ – СТОЛКНОВЕНИЕ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ С ОБЩЕСТВОМ; «ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ» КОНФЛИКТ В ТРАГЕДИИ – В ПРЕДЕЛЕ СМЕРТЕЛЬНОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ ГЕРОЯ И МИРА В ЦЕЛОМ)

ОСОБЕННОСТИ ЛИРИКИ

- В ЛИРИКЕ ПРОИСХОДИТ ПОЭТИЧЕСКОЕ САМОУТВЕРЖДЕНИЕ ЛИЧНОСТИ (ПРЕОБРАЖЕНИЕ МИРА) В ДУХЕ ПРЕКРАСНО-ВОЗВЫШЕННОГО;
- ПРЕКРАСНОЕ СОСТАВЛЯЕТ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ, КРАСОТА – ФОРМАЛЬНЫЙ

Задания

1. Ознакомьтесь с некоторыми избранными методиками анализа художественного текста, представленными в работах отечественных литературоведов (см. список теоретических и методических трудов для изучения на с. 25).

2. Следуя основным положениям данных работ, проанализируйте предложенные вам ниже произведения русской литературы XIX–XXI вв., разной жанровой принадлежности (см. таблицы с перечнем художественных текстов для анализа).

Несмотря на то, что поначалу за каждой группой художественных текстов будет закреплена определенная методика, попробуйте со временем проанализировать каждый из этих текстов, используя установки других аналитических методов. Двигаясь таким образом от постижения частных методик к методике целостного анализа (базирующейся на стыке других методик), вы сможете преодолеть так часто встречающееся у начинающих литературоведов предубеждение о том, что главное в анализе — это «подобрать» (в значении «подогнать») методику под литературный текст, в то время как определяющей задачей должна стать прямо противоположная — сначала «*присмотреться*» («*прислушаться*») к тексту и только затем попытаться понять, какую методику (или несколько методик сразу) диктует вам он сам. Ведь, как мы помним, всё в итоге «упирается» в текст и текстом опосредуется. Именно он первичен (как «объективная данность» эстетической картины мира).

Список теоретических и методических трудов для изучения

Структурно-семиотический анализ

1. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М. : Гнозис, 1994. — С. 10–263.

2. Лотман Ю.М. Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы. — 1967. — № 1. — С. 90—100.

Контекстуальный анализ

1. Есин А. Б. Изучение контекста // Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие. — 2-е изд., исправ. — М. : Флинта; Наука, 1999. — С. 230—242.

2. Хализев В.Е. Контекстуальное изучение // Теория литературы: учебник. — 3-е изд., исправ. и доп. — М. : Высшая школа, 2002. — С. 327—330.

Мотивный анализ³⁷

1. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. — М. : Наука; Издат. фирма «Восточная литература», 1993. — С. 28—82.

2. Силантьев И. В. Поэтика мотива / отв. ред. Е. К. Ромодановская. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.

Герменевтический анализ

1. Асоян А. А. Герменевтический анализ. Претексты «Слова» Н. Гумилева // Прологомены: Лекции по теории литературы: учеб. пособие. — Омск : Изд-во ОмГПУ, 1995. — С. 149—160.

2. Ляпушкина Е. И. Литературная герменевтика: теория и практика. — СПб. : Росток, 2020. — 397 с.

Мифопоэтический анализ

1. Косяков Г. В. Мифопоэтика русской классической поэзии XIX века: учеб. пособие. — Омск : Изд-во ОмГПУ, 2004. — 101 с.

³⁷Здесь важно подчеркнуть, что методики мотивного анализа у Б. М. Гаспарова и у И. В. Силантьева отличаются достаточно сильно – в первом случае мы имеем своеобразный «постструктуралистский» анализ, основанный на свободных ассоциациях и тяготеющий к неомифологической модели восприятия мира, а во втором случае – выросший из структуральной поэтики, стройный семиоэстетический анализ.

2. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века / отв. ред. В. А. Келдыш. — М. : Наука, 2008. — 285 с.

Интертекстуальный анализ

1. Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX—XX веков: монография: пер. с нем. А. И. Жеребиной. — СПб. : Петрополис, 2011. — 400 с.

2. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 1998. — Т. 57. — № 5. — С. 25–38.

Жанровый анализ

1. Магомедова Д. М. Жанровый анализ лирического стихотворения // Филологический анализ лирического стихотворения: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 — Рус. яз. и лит. — М. : Издат. центр «Академия», 2004. — С. 114–133.

2. Есин А. Б. Анализ произведения в аспекте рода и жанра // Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. — 2-е изд., исправ. — М. : Флинта; Наука, 1999. — С. 208–230.

Перечень художественных текстов для анализа

Структурно-семиотический анализ

<i>Эпические (прозаические) тексты</i>	<i>Лирические тексты</i>	<i>Драматические тексты</i>
1. В. В. Сукачев «Когда играли Баха».	1. Н. С. Гумилев «Четыре лошади».	1. А. В. Вампилов «Прошлым летом в Чулимске»
2. Л. Н. Толстой «Три старца».	2. Н. А. Заболоцкий «Сквозь волшебный прибор Левенгука...»	
3. А. Я. Яшин «Рычаги»		

Контекстуальный анализ

<i>Эпические (прозаические) тексты</i>	<i>Лирические тексты</i>	<i>Драматические тексты</i>
<p>1. Ф. Сологуб «В толпе».</p> <p>2. В. М. Шукшин «Два письма».</p> <p>3. В. П. Аksenов «Завтраки 43-го года»</p>	<p>1. А. С. Хомяков «Вставайте! оковы распались...».</p> <p>2. О. Э. Мандельштам «Polacy!» («Поляки! Я не вижу смысла...»)</p>	<p>1. В.С. Розов «В поисках радости»</p>

Мотивный анализ

<i>Эпические (прозаические) тексты</i>	<i>Лирические тексты</i>	<i>Драматические тексты</i>
<p>1. М. Горький «Карамора».</p> <p>2. В. С. Маканин «Где сходилось небо с холмами».</p> <p>3. А. П. Чехов «У знакомых»</p>	<p>1. А. К. Передреев «Окраина».</p> <p>2. А. А. Фет «Никогда»</p>	<p>1. А. С. Пушкин «Борис Годунов»</p>

Герменевтический анализ

<i>Эпические (прозаические) тексты</i>	<i>Лирические тексты</i>	<i>Драматические тексты</i>
<p>1. Г. С. Гор «Ольга Нсу».</p> <p>2. С. Ф. Гансовский «День гнева».</p> <p>3. В. Ф. Одоевский «Игоша»</p>	<p>1. Б. Ю. Поплавский «Черная мадонна».</p> <p>2. А. П. Кутилов «Мирозданье»</p>	<p>1. Л. Н. Андреев «Смерть человека»</p>

Мифопоэтический анализ

<i>Эпические (прозаические) тексты</i>	<i>Лирические тексты</i>	<i>Драматические тексты</i>
<p>1. О. Н. Ларионова «Планета, которая ничего не может дать».</p> <p>2. В. В. Набоков «Рождество».</p> <p>3. Г. У. Садулаев «Морозовы»</p>	<p>1. Л. А. Мей «Мимоза».</p> <p>2. О. Э. Мандельштам «К немецкой речи»</p>	<p>1. А. С. Пушкин «Русалка»</p>

Интертекстуальный анализ

<i>Эпические (прозаические) тексты</i>	<i>Лирические тексты</i>	<i>Драматические тексты</i>
<p>1. К. Г. Паустовский «Телеграмма».</p> <p>2. Ю. П. Казаков «Запах хлеба».</p> <p>3. А. П. Владимиров «Волчья чаща»</p>	<p>1. Д. Д. Минаев «Тихая звездная ночь...».</p> <p>2. А. С. Пушкин «Отцы пустынники и жены непороч- ны...»</p>	<p>1. М. Горький «На дне»</p>

Жанровый анализ

<i>Эпические (прозаические) тексты</i>	<i>Лирические тексты</i>	<i>Драматические тексты</i>
<p>1. В. П. Астафьев «Русский алмаз».</p> <p>2. Ю. И. Коваль «Ножевик».</p> <p>3. Э. Н. Успенский «Красная рука, чёрная простыня, зелёные пальцы»</p>	<p>1. И. С. Аксаков «Carpiccio».</p> <p>2. Р. И. Рождественский «Баллада о красках»</p>	<p>1. А. М. Володин «Пять вечеров»</p>

Глава 4.

Примеры литературоведческого анализа на стыке различных методик

4.1. Анализ лирического текста

*К. С. Аксаков «Ручей»*³⁸

Лирическое творчество видного деятеля славянофильства К. С. Аксакова (1817–1860) достаточно неоднородно в стилистическом отношении, однако в некоторых его произведениях прослеживаются любопытные «промежуточные» (по Ю. Н. Тынянову) явления литературного процесса в отечественной словесности XIX века: схожая с эпигонством инерция романтического мировосприятия, стремление к философскому осмыслению ряда лирических жанров (элегия, идиллия, миниатюра), близость поэтике русских любомудров (В. Ф. Одоевский, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, В. П. Титов и др.) в области углубленной психологизации, лирической интроспекции, пантеистической метафорики.

В ранних элегических текстах К. С. Аксакова широко представлены аллегорические образы, характерные для художественной онтологии и антропологии любомудров. В качестве примера можно обратиться к анализу философской элегии «Ручей» (1830). Принадлежность данного стихотворения к элегическому жанру эстетически верифицируется, в первую очередь, ее интонационно-семантической направленностью, поскольку «жанровая стратегия» (В. И. Тю-

³⁸Параграф представляет собой переработанный вариант некоторых положений диссертационного исследования автора (См.: Ожерельев К.А. Художественная картина мира в лирике К. С. Аксакова и И. С. Аксакова: дисс. ... канд. филол. наук. – Омск : Ом. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского, 2014 – 178 с.).

па) элегии, по справедливому замечанию Д. М. Магомедовой, сконцентрирована на «...переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека»³⁹. Именно эти мотивные комплексы составляют основу лирического сюжета «Ручья».

В рассматриваемой элегии удачно сочетаются как минимум три контекстуальных плана:

- романтический,
- натурфилософский,
- мифопоэтический.

На формально-содержательном и сюжетном уровне «Ручей» предстает как раскрытие целостного жизненного пути, где каждому из этапов соответствует свой мотивно-образный ряд. Лирический текст построен по принципу параллелизма, что ориентирует, в первую очередь, на народнопоэтическую традицию:

Шумит ручей, бежит ручей,
И чист, и светл, и ясен, —
В счастливой юности своей
Так человек прекрасен⁴⁰.

В немецкой романтической поэзии рубежа XVIII—XIX вв. образ ручья как аналога течения жизни был широко представлен в творчестве Ф. Шиллера (1759–1805). Для юного К. С. Аксакова немецкая романтическая поэзия, особенно ее «йенский вариант» (А. и Ф. Шлегели, Л. Тик, Новалис), была важным эстетическим ориентиром. После поездки в Западную Европу летом 1838 г. славянофил особенно «много пере-

³⁹Магомедова Д. М. Элегия // Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2011. – С. 111.

⁴⁰Аксаков К. С. Стихотворения // Поэты кружка Н. В. Станкевича / гл. ред. В. Н. Орлов. – М. ; Л. : Советский писатель, 1964. – С. 289.

водит немецких поэтов»⁴¹. Широко известны следующие переводы произведений Ф. Шиллера, созданные К.С. Аксаковым: «Песнь радости», «Вечер», «Тайна».

Философско-аллегорическую элегию «Ручей» К. С. Аксакова можно соотнести с «песней» Шиллера «Юноша у ручья» (Der Jüngling am Bache, 1803). Несмотря на отсутствие в элегии русского поэта любовной коллизии, как в тексте Шиллера, оба произведения сохраняют схожий взгляд на неумолимое движение времени и жизни. Немецкий поэт, продолжая традиции антологической поэзии, пишет о быстротечности жизни и неотвратимости смерти:

Und so fliehen meine Tage
Wie die Quelle rastlos hin!
Und so schwindet meine Jugend,
Wie die Kränze schnell verblühn⁴².
(И бегут, таким образом, мои дни,
Будто беспокойный источник,
И слабеет моя юность,
Будто увядающий венок.
<перевод наш — К. О.>).

Если для лирического текста Шиллера характерно трагическое ощущение бытия и реализация романтического принципа двоемирия, то у К. С. Аксакова интонация и ритм обретают более плавное течение («поступательный» четырехстопный ямб), а произведение оттеняет оптимистическую идею принятия жизни в ее естественном развитии. Присущее герою Шиллера одиночество контрастирует с аксаковским восхождением от частного («человек») к всеобщему, родовому («люди», «смертные»).

⁴¹Машинский С. И. К. С. Аксаков // Поэты кружка Н. В. Станкевича / гл. ред. В. Н. Орлов. – М. ; Л.: Советский писатель, 1964. – С. 282.

⁴²Schiller F. Gedichter. – Stuttgart: J. G. Cotta, 1883. – P. 192.

Образы ручья, водопада, злака в элегии К. С. Аксакова раскрывают динамику жизни. В каждой из данных аллегорий реализуется натурфилософское видение мироздания как сотворчества микро- и макрокосмоса и пантеистическое положение о «борьбе противоположных начал как источнике изменения»⁴³.

Произведение К. С. Аксакова в поэтическом и мировоззренческом отношении также близко элегии Д. В. Веневитинова «Веточка» (1823), являющейся вольным переводом отрывка из поэмы Л. Грессе «Обитель» (1735). Подстрочник отражает ключевые образы и мотивы французской аллегорической поэзии конца XVIII — первой половины XIX вв. Яркими представителями данного направления были Э. Парни, А. Арно. Е. Г. Эткинд подчёркивал важность лёгкой («простой») аллегорической поэзии в развитии западноевропейской литературы: «...само это понятие не так уже просто — оно весьма далеко от бездумного изящества»⁴⁴. В русской лирике XIX в. данную поэтическую традицию успешно развивали К. Н. Батюшков и А. С. Пушкин. Обращение русских романтиков к французской аллегорической и «лёгкой» поэзии способствовало раскрепощению художественного языка отечественной лирики.

В хронотопе элегий Д. В. Веневитинова и К. С. Аксакова лирический вектор направлен сверху вниз. Лирический зачин в элегии Веневитинова «Веточка» связан с мотивом разлуки, падения: «Она виется, упадая...». Внешний пейзажный план в элегиях русских поэтов создаёт аллегорический образный контекст: разным периодам земной жизни сопутствуют аллегорические образы. Так, в элегии К. С. Аксакова спокойное течение реки в поле образно соотносится со старостью как этапом обретения жизненной мудрости. Д. В. Веневитинов использует при описании водной стихии светлые

⁴³Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1983. — С. 403.

⁴⁴Эткинд Е. Г. Поэзия Эвариста Парни // Эварист Парни. Война богов. — Л. : Наука, 1970. — С. 184.

колористические эпитеты: «влага чистая», «струя серебристая»⁴⁵. К. С. Аксаков обращается к схожим колористическим образным деталям: «чист», «светл», «ясен».

Внешний изобразительный план в элегии Любомудра представлен более широко и контрастно, чем у К. С. Аксакова. Динамика и драматизм жизни в элегиях Д. В. Веневитинова и К. С. Аксакова выражаются при помощи глагольных форм. В элегии Любомудра веточка «виется, упадая», «спокойно носится», «вдруг исчезает», «кроется на дне», «плывет», «путь неверный свершает», «утопает». Ручей в элегии К. С. Аксакова «шумит», «бежит», «клокочет», «бушует», «стелется». Образ веточки в элегии Веневитинова изначально соотнесен с горным миром и имеет глубинный мифопоэтический и религиозный смысл, отсылая к ветхозаветной символике. Принесенная в клюве голубя масличная «веточка» стала универсальным символом и знаком жизни: «Голубь возвратился к нему <к Ною — К. О.> в вечернее время, и вот, свежий масличный лист во рту у него, и Ной узнал, что вода сошла с земли» (Быт. 8:11)⁴⁶.

Заключительные строки элегии Веневитинова не только окрашены в трагические тона, вводя образное представление о неотвратимой физической смерти, но и создают целостное представление о человеческой жизни, которая уже в самом начале предощущает конец:

Вот наша жизнь! — так к верной цели
Необоримою волной
Поток нас всех от колыбели
Влечёт до двери гробовой⁴⁷.

⁴⁵ О символизме воды, диалектически сочетающим в себе смерть и возрождение, см.: Элиаде М. Священное и мирское: пер. с фр. Н.К. Гарбовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — С. 83.

⁴⁶ Цитируется по изданию: Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — М.: Российское Библейское Общество, 2000. — 1338 с. (с указанием главы и стиха)

⁴⁷ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. — М.: Наука, 1980. — С. 16.

Аллегорическая созерцательность, пейзажная образность сменяются философской сентенцией, непосредственно соотнесенной с человеком.

Финальный катрен элегии К. С. Аксакова, следуя «логике дефиниции»⁴⁸, также подводит итог философским размышлениям лирического субъекта о тайнствах жизни и смерти, снимает проблему противостояния стихии и индивидуальности⁴⁹. Периоды «счастливой юности», возмужания («время бурное страстей») сменяются старостью, которая вызывает не уныние у «последней черты», а христианское смирение:

Так в старости и человек
Спокойно, безмятежно
Оканчивает бурный век,
Покрыт сединой снежной⁵⁰.

Заключительный стих включает в себя образ горы, отсылающий к славянской, в частности, к русской и болгарской мифопоэтической традиции. В лирическом произведении возникает образное сравнение умудренного опытом и годами старца с могучим горным хребтом. В славянской мифологии и космогонии гора «связана с другими сакральными объектами — деревом и водой <...> Из треснувшей Г. вырываются воды, что приводит к наводнениям (болг.)...»⁵¹.

Если же сопоставить художественные образы «горы» и «ручья» (водной стихии) в философской-аллегорической перспективе XIX века, то перед нами предстанет характер-

⁴⁸Спивак Р. С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. – С. 21.

⁴⁹Об «огромной роли» финала в аллегорических текстах отечественной словесности первой трети XIX века см.: Еремеев А.Э. Русская философская проза (1820 – 1830-е годы) / под. ред. А. С. Янушкевича. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1989. – С. 89.

⁵⁰Аксаков К. С. Указ. соч. – С. 289.

⁵¹Левкиевская Е. Е. Гора // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. – Т. 1. А-Г / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – С. 521.

ная для той литературной эпохи символика: «...река как поток времени, несущий всё в своем движении, гора как смысловая аналогия устремленности к поискам истины на высотах горных...»⁵².

Таким образом, в элегии К. С. Аксакова все элементы текста выстраиваются в стройную и динамичную систему: доминантным предстает мотив органичной связи и преемственности всего живого на Земле и во Вселенной. Хронотоп выходит за пределы малого природного мира и расширяется до масштабов мироздания, Космоса. Центральному образу ручья в элегии К. С. Аксакова последовательно соответствуют следующие понятия: жизнь, человеческая юность, страсти, старость, смерть. Следовательно, данный образ лишь частично сохраняет конвенциональность, присущую аллегории. Более того, образ ручья можно назвать амбивалентным — ему присущи в равной степени как динамика, движение («шумит», «бежит»), так и замедленность, почти статичность («не бежит», «стелется»). Особенность лирического сюжета в натурфилософской элегии «Ручей» заключена в оппозициях движения и покоя, жизни и смерти, диалектически связанных между собой.

4.2. Анализ драматического текста

Л. А. Мей «Псковитянка»⁵³

Предваряя основной анализ драмы, стоит отметить, что на сегодняшний день авторская поэтика Л. А. Мей (1822–1862) исследована недостаточно. В общем ряду научных работ нельзя не отметить статьи Т. А. Бахор по метрико-

⁵²Еремеев А. Э. Указ соч. – С. 88.

⁵³В данной части параграфа использованы материалы статьи автора: Ожерельев К. А. Особенности сюжетостроения в драме Л. А. Мей «Псковитянка» // Сюжетология и сюжетология. – 2015. – № 1. – С. 102–110.

ритмическому⁵⁴ и жанровому своеобразием лирики поэта⁵⁵; исследователь также защитила в 1990 г. в Тарту кандидатскую диссертацию на тему «Стих Л. А. Мея и стиховая культура середины XIX века»⁵⁶. Защищённые в СССР кандидатские диссертации Л. Н. Климковой (1953, Львов)⁵⁷ и И. А. Овчининой (1980, Москва)⁵⁸ по драматургии Мея, несмотря на их значимость, не могут в должной мере восполнить данный теоретический пробел. Почти не изучены особенности сюжетостроения и «мотивики» (И. В. Силантьев) в драматических текстах Л. А. Мея, представляющих в этой связи несомненный теоретико-литературный интерес. Всё вышеперечисленное определяет актуальность обращения к творческому наследию видного русского художника слова.

Объектом нашего анализа является наиболее известный литературный опыт Л. А. Мея в области драматургии — драма в пяти действиях «Псковитянка» (1850–1859). Исторически так сложилось, что одноименная опера Н. А. Римского-Корсакова (1871–1872, редакция 1894 г.) стала не менее популярной и в определённый период времени фактически вытеснила свой литературный первоисточник. Следовательно, оригинальный сюжет драмы, существенно видоизменённый в форме оперного либретто⁵⁹, был забыт. Между тем в тексте

⁵⁴Бахор Т. А. Трёхстопные ямбы и хорей Л.А. Мея и эволюция этих размеров в русской поэзии // Эволюция художественных форм и творчество писателя. — Алма-Ата, 1989. — С. 21–29; Бахор Т. А. Стих фольклорных стилизаций Л. А. Мея // Литература и фольклор. — Волгоград, 1990. — С. 84–94.

⁵⁵Бахор Т. А. Формы французского стиха в интерпретации Л. А. Мея // Проблемы стихотворного стиля. — Алма-Ата, 1987. — С. 89–99.

⁵⁶Бахор Т. А. Стих Л.А. Мея и стиховая культура середины XIX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Тарту: Тарт. ун-т, 1990. — 19 с.

⁵⁷Климкова Л. Н. Иван Грозный и его эпоха в драматургии Л. А. Мея: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Львов: Львовский гос. ун-т им. Ивана Франко, 1953. — 15 с.

⁵⁸Овчинина И. А. Драматургия Л. А. Мея (эволюция метода): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М. : Московский областной педагогический институт им. Н. К. Крупской, 1980. — 18 с.

⁵⁹Либретто было написано *самим композитором*; также Н. А. Римский-Корсаков использовал некоторые текстовые фрагменты, предложенные ему П. И. Чайковским, высланным автору будущей оперы *свой вариант* либретто.

либретто отсутствует важный для драматического (литературного) варианта структурный элемент: предыстория рождения незаконной дочери Иоанна Грозного — Ольги (описание случайной встречи московского царя и замужней псковитянки Веры Шелогини) и сопутствующие ей диалоги героев, в которых раскрывается многоаспектный — в контексте всего произведения Л. А. Мей — мотив двойственности (двойничества) персонажей⁶⁰. Мы предполагаем, что именно данный мотив является связующим для сюжетной структуры произведения и организует вокруг себя все остальные мотивные комплексы.

Фабульная и композиционная двоичность как предпосылки двойственности / двойничества (в плане мотивики) составляют одну из важнейших поэтологических характеристик «Псковитянки». На приём «двунаправленности» организации повествования обратили внимание разные исследователи. С. А. Рейсер подчёркивал значимость исторического и психологического аспектов в архитектонике драмы, т. е. равное использование Л. А. Меем ключевых положений историко-философских концепций таких историков-антагонистов, как С. М. Соловьёв и Н. М. Карамзин⁶¹. К. К. Бухмейер также указывала на «двойственный» характер построения драмы и её «двуконфликтность» (глубокую связь частного конфликта с историческим), отмечая, что «...исторический конфликт автор пытается решить при помощи частного»⁶². Схожую точку зрения на интерпретацию сюжета «Псковитянки», в основе которого лежал «“удивительный” случай помилования Пскова Грозным», предлагал Е. И. Прохоров, констатировавший: «...за этим формальным раскрытием сюжета кроется гораздо

⁶⁰ [Римский-Корсаков Н. А.] Псковитянка // Спутник меломана. Собрание оперных либретто / сост. Д. Марголин. — Киев: Изд. С.М. Богуславского, 1908. — С. 110.

⁶¹ Рейсер С. А. Л. А. Мей // Л. А. Мей. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1951. — С. 34–5.

⁶² Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей (1822–1862) // Л. А. Мей. Стихотворения. — М.: Советская Россия, 1985. — С. 20.

более сложный политический конфликт — столкновение Грозного <...> и псковского веча...»⁶³.

В данных тезисах при всей важности контекстуального подхода, на наш взгляд, умаляется имманентная художественная природа драмы, помогающая в полной мере раскрыть роль и значимость мотива двойничества в тексте. Нам близка трактовка феномена двойничества как архетипической модели, предложенная самарскими учёными-культурологами С. З. Агранович и И. В. Саморуковой, связывающими её с «оппозицией “жизнь–смерть”»: «Неслучайно все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти»⁶⁴. Подобным образом организуется сюжетостроение и в «Псковитянке». Один или оба из некоторых условных «двойников» в драме погибают. Причинами могут быть «своя смерть» (Надежда), «сумасшествие» (Вера)⁶⁵, «гибель», «убийство» (Михайло Туча) или «самоубийство» (Ольга)⁶⁶. Двойничество проявляется как на уровне родства (сестры-близнецы Вера Шелога и Надежда Насонова; мать Вера и дочь Ольга), так и в плане «перемены ролей». Причём во втором случае типологически могут сближаться и кровно близкие люди (Ольга частично «повторяет» судьбу своей настоящей матери, Веры, и признается в смутной влюбленности в Грозного; Надежда перенимает «материнскую» функцию у своей сестры, Веры), и принципиальные соперники в драме (в образе Михайлы Тучи нетрудно увидеть бунтарские и даже «биографические» черты самого Грозного; об их близости постоянно напоминает тонко используемая в тексте «игра слов»: «иль нет грозы

⁶³ Прохоров Е. И. Драмы Л. А. Мея // Л. Мей. Драмы. А. Майков. Драматические поэмы. — М.: Искусство, 1961. — С. 15–16.

⁶⁴ Агранович С. З. Саморукова И. В. Двойничество. — Самара: Самарский ун-т, 2001. — С. 10.

⁶⁵ Примечание: отдельным предметом для анализа вполне могут стать такие интересные стороны драмы Л. А. Мея, как символика имен и прозвищ героев (сестры Вера, Надежда; противники-«двойники» Грозный и Туча), аллюзивные «языковые игры» («кара грозная», «грозен царь Иван Васильич!...» и др.).

⁶⁶ Отметим, что в опере Римского-Корсакова Ольга не покончила с собой, а *погибла от шальной пули*.

за Тучей?..», «Ну, гром из тучи!...»). Расширяясь до сквозного лейтмотива, мотив двойничества оформляет самые неожиданные пары героев, чья близость может быть едва уловима, но, вместе с тем, способствует особой динамичности повествования в драме, ее семантической «насыщенности» и сюжетной «зеркальности». Помимо указанных выше пар, мы можем выделить и других «двойников»:

- Иван Семенович Шелога — Иоанн Грозный (законный, но опостылевший муж Веры, и её любовник; оба тираны — один семейный, другой — государственный; их близость оттенена, кроме того, идентичностью антропонимики — оба «Иваны»);

- Никита Матуга — Юрий Иванович Токмаков (боярин и князь: антагонисты, несостоявшиеся зять и тесть; оба — вдовцы);

- Вера Дмитриевна Шелога — Настасья Романовна (Захарьина) (случайная страсть молодого царя и законная первая жена Иоанна Грозного);

- Ольга Юрьевна Токмакова, приемная дочь посадника — Ольга Ивановна, дочь Грозного (последний пример двойничества в пределах одного лица усиливает драматизм сюжета, ведь для Ольги Юрий Токмаков выступает также в двух ипостасях: вынужденной — как отец и реальной — как дядя).

Вдобавок Ольга является *внешней копией* своей настоящей матери (это раскрывается в сцене приезда Грозного во Псков и первой встречи отца и дочери). Таким образом, у нее есть даже два условных alter ego — мать и тётя (как уже было отмечено — близнецы). Эксплицитно в драме проявлены и возрастные характеристики мужских пар «двойников», образующие оппозицию «старость — молодость» и определяющие одну из причин любовного конфликта:

Иван Шелога (старый) <=> Иоанн Грозный (молодой)
Никита Матуга (старый) <=> Михаил Туча (молодой).

Текстуально проявление мотива двойничества в драме частично приведено в таблице 1.

Таблица 1

Мотив двойничества в «Псковитянке»

Персонажи	
Надежда	Вера
1. «Мы с Верушкой и сестры, да не ровни <здесь и далее выделено нами — К. О.> ⁶⁷ (с. 110). 2. «...да вы с сестрой — двойчатки, / Две ягодки на веточке одной... » (Там же)	
Вера	Ольга
1. «Шла замуж я неволей... » (с. 115). 2. «Дала обет к печерским чудотворцам / Сходить... » (с. 116); 3. « Люблю другого, и любви этой / Муж и ножом не вырежет из сердца» (Там же)	1. «Не выдаст: я просватана другому » (с. 135). 2. «Так жди же! Я в Печерский отпрошуся... » (с. 137). 3. « И свет не мил, покамест не взгляну... / Я на него... Про своего Михайлу, / Про бедного, не вспомнила!..» (с. 168)
Ольга «Юрьевна»	Ольга «Ивановна»
«Здорово, Ольга / Ивановна... бишь, Юрьевна! Здорово!» (с. 190)	
Никита Матута	Юрий Токмаков
«Богат и тороват, / Хоша и вдов, а холостого лучше...» (с. 125)	« Осиротел ⁶⁸ лет, надо быть, двенадцать...» (с. 173)

Как мы видим, использование автором двоичных пар в драме носит явно неслучайный характер и подчинено единому композиционному решению, а также сюжетному замыслу произведения. Ключевые мотивные комплексы сконцентри-

⁶⁷Текст «Псковитянки» даётся по изданию: Мей Л. А. Псковитянка // Л. Мей. Драммы. А. Майков. Драматические поэмы. – М. : Искусство, 1961. – С. 105–206 (в круглых скобках, с указанием страниц).

⁶⁸Здесь: в значении «овдовел».

рованы вокруг отмеченного нами мотива двойничества. Среди них выделяются:

- мотивные комплексы разлуки / встречи (Вера вынужденно расстается с Иваном Шелогой, уходящим на войну; Вера неожиданно встречается с Иоанном Грозным в Печерском лесу; Надежда провожает Юрия на войну с немцами; Стеша тайно встречается с Четверткой, а затем — расстается с любимым, уходящим вместе с вольницей; Ольга сначала расстается с Михайлой, а затем они тайно встречаются в Печерском монастыре или в лесу);

- мотивные комплексы верности / неверности (Надежда, как верная невеста, ожидает с войны Юрия; *сюжетная линия Веры — Иоанна*: Вера Шелого оказывается неверной женой Ивана Шелого);

- мотивные комплексы греха, соблазна (Вера изменяет старому («седому») мужу, Ивану Шелого, с молодым царем Иоанном; Ольга, противясь воле приемного отца, Юрия Токмакова, тайно видится с Михайлой Тучей; Ольга в мечтах испытывает «грешное» влечение к Иоанну Грозному, никогда ею не виденному, — здесь присутствует также имплицитный мотив «инцестуального греха»);

- мотивные комплексы обмана, сокрытой правды (Вера обманывает Ивана Шелого; Надежда также обманывает Ивана Шелого; Юрий скрывает от Ольги тайну её рождения; Иоанн сначала сомневается, а затем не успевает сказать Ольге о том, что он её настоящий отец)⁶⁹;

- мотивные комплексы проклятия, рока, «жребия» (сумасшествие Веры; трагическая кончина Ольги; полное одиночество Грозного);

- мотивные комплексы воли / неволи (замужество Веры за Иваном Шелогой «по принуждению»; нежелание Ольги

⁶⁹Примечательно, что все обманутые по ходу развития драмы так и не узнают о том, что были обмануты: Иван Шелого погибает на войне, а Ольга, лишь частично узнавшая о лжи, кончает жизнь самоубийством.

идти «по неволе» замуж за «старого, ненавистного и постылого» Никиту Матуту; вольнолюбие посадских сыновей, — Тучи, Терпигорева и др. — их нежелание оставить Псков Грозному и быть «плененными», т. е. невольниками);

- мотивный комплекс нарушения обета (Вера, дав обещание, так и не сходила к печерским чудотворцам);

- мотивный комплекс эха (это *полисемантический мотивный комплекс*: играя, «аукая» с эхом в лесу, Вера не подозревает, что судьба ее будущей дочери Ольги «эхом» повторит её собственную);

- мотивный комплекс царского гнева / милости (Новгород беспощадно карается царем за возможную измену, а Псков — нет);

- мотивный комплекс безвременья, смуты (тематический аспект) (см. таблицу 2).

На внешнем, текстуальном уровне частичную реализацию некоторых мотивных комплексов можно видеть в таблице 2.

Учитывая частотность использования в «Псковитянке» различных модификаций мотива двойничества и семантико-композиционное отталкивание от него остальных сюжетогенных мотивных комплексов, можно сделать вывод о принадлежности данного мотива к разряду «ядерных» элементов драматического текста.

Художественная топика в драме Л. А. Мея занимает не менее важное место в целостной структуре произведения, так как связь её с ключевыми мотивно-образными рядами очевидна. Организация пространства в тексте выполняет функцию дихотомической дифференциации и сконцентрирована на противопоставлении семантики открытости / закрытости, коррелирующей, в частности, с мотивными комплексами воли / неволи, разлуки / встречи. Так, например, семантику закрытого пространства, смерти (и, соответственно, неволи, несвободы) реализуют, казалось бы, внешне милые, «домаш-

ние» локусы светлицы, терема: «И красный **терем — что дощатый гроб...**» (слова Ольги) (с. 137). Лесной, природный локус и речная, водная топка, напротив, символизируют открытость: «Вот здесь **не то, что в тереме — прохладно...**» (слова князя Юрия) (с. 138).

Таблица 2

Мотивные комплексы в «Псковитянке»

Мотив	Текст драмы
разлуки / встречи	<i>Надежда</i> : «А как уехал , стало словно жалко...» (с. 113); <i>Никита Матута (об Ольге)</i> : «Дочь Токмакова в монастырь ходила / Не пресвятой заступнице молиться, / А видеться с посадничим сыном...» (с. 189)
греха, соблазна	<i>Вера</i> : «Я грешница... » (с. 114); <i>Ольга (о чувствах к Иоанну)</i> : «Так вот и жмет... Что жернов... давит, давит... » (с. 168)
обмана, сокрытой правды	<i>Вера</i> : «Сестра, сестра! Я обманула мужа: / Моя малютка — не его ребенок!» (с. 114); <i>Юрий Токмаков</i> : «...Я перед тобою виновен — / Не всё сказал... » (с. 141)
воли / неволи	<i>Ольга</i> : «Как без него и воля мне — неволя... » (с. 137); <i>Михайло Туча</i> : «А волю сложит к царскому подножью — / Где бог укажет — с буйной головою...» (с. 163)
нарушения обета	<i>Вера</i> : «Думаю: наверно, / Господь меня за то и наказует, / Что я дала обет и не сдержала... » (с. 116)
безвременья, смуты	<i>Юрий Токмаков</i> : «Не время, а безвременье , боярин!» (с. 140); <i>Авторская ремарка в I-м явлении 3-го действия</i> : « Смутный говор» (с. 143)

Однако им также присущи смертные коннотации и гибельная семантика. Это связано в первую очередь с традицией народных поверий и примет, которые имплицитно содержатся в структуре драмы. Семиотика леса в народной культуре корреспондирует с «пространством небытия»⁷⁰, сугубо «мужской» территорией (местом нахождения жениха — реального или предполагаемого). С данным топосом соседствуют мотивы греха, блуда (см. этимологическую близость лексем «блудить» — «заблудиться»). Лес для героев драмы становится не только местом подразумеваемых тайных свиданий (*сюжетная линия Ольги и Михайлы*: «Разведали, что вольница псковская / Взаправду бродит по лесам печерским» [с. 190]), но и морально-нравственного испытания (нарушившая обет старцам Вера Шелого по пути в Печерский монастырь, *заблудившись* в лесу, встречает там Грозного и затем изменяет законному мужу, Ивану Шелого). Неслучайно, что лес, связанный мифологически с «непреодолимой преградой», «языческой» местностью⁷¹, находится *перед* монастырём, как бы символизируя собой особую инициальную область, которую приходится *преодолевать* (наиболее ярко это проявлено в истории Веры, матери Ольги). В разговоре с сестрой Надеждой о Печерском монастыре Вера отмечает: «Туда дорога лесом... / А лес густой; берёзы да осины / Переплелися, спутались ветвями, / Как волоса, а молодой кустарник / Сплошным плетнём раскинулся — разросся — / **Продору нет**» (с. 116).

Топос водной стихии, соотносимый в русской фольклорной и литературной традициях с понятиями воли, свободы, независимости, в драме Л. А. Мея тесно связан с образами Грозного и Тучи. Ставка Иоанна в последнем пятом действии находится на «крутом берегу реки Медедни», что как бы намекает на тираническую природу царя, ограничивающего

⁷⁰ Агапкина Т. А. Лес // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. — Т. 3. К-П / под ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2004. — С. 97.

⁷¹ Там же.

свободную стихию посадской вольницы, подобную бурной реке. Река, воспринимавшаяся в славянской традиции в качестве «пути, дороги, ведущей <...> в некое потустороннее пространство», в «иной мир»⁷², становится местом обретения последнего приюта для Тучи и других восставших псковичей. Туча, повторяя судьбу казнённых новгородцев, гибнет в реке, оставаясь свободным, «вольным». Схожие мотивы, непосредственно связанные с образом Иоанна Грозного, появились у Л. А. Мея ещё в раннем стихотворении «Вечевой колокол» (1839–1840): «Чтоб не тешить песнью грустною / Мне царя Ивана в тереме»⁷³; «А меня на дне песчаном синих вод твоих сокрой»⁷⁴. Образ вечевого колокола, значимый для понимания связи с мотивом обретения воли и свободы, является важной художественной деталью и в тексте «Псковитянки» (с. 143).

Конспективно отметим другие особенности поэтики «Псковитянки», существенные для организации сюжета в драме: отмечавшийся многими исследователями фольклоризм⁷⁵ и суггестивность образного ряда. Широко представлены в тексте по принципу скрытого параллелизма с основными персонажами произведения образы животных и птиц: касатка («бескрылая касатка» Вера), лебедка (Анастасия Романовна Захарына-Юрьева, «законная» жена Грозного), сокол (соперники: боярин Матуга и Михайло Туча), соловей (Иоанн Грозный), голубка (Ольга), тур (Туча). Касатка (утка / косатка / косатый селезень), лебедь и сокол в песенном фольклоре восточных славян фигурируют в тесной связи со свадебным обрядом: «В восточнославянских песнях, прежде всего свадебных, утка, как и некоторые другие птицы (лебедь, перепелка, иволга, галка), распространённый образ девушки, не-

⁷²Виноградова Л. Н. Река // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. – Т. 4. П-С / под ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 2009. – С. 417.

⁷³Мей Л.А. Стихотворения. – Л. : Советский писатель, 1951. – С. 136.

⁷⁴Там же. – С. 137.

⁷⁵Овчинина И. А. Указ соч.

весты, а селезень — жениха. В фольклорных текстах утка обычно выступает в паре с селезнем или, реже, с соколом, гусем и т. п.»⁷⁶. Здесь мы наблюдаем реализацию второго аспекта мотива двойничества — в плане «перемены ролей». Оригинально использован Л. А. Меем архаичный образ кукушки, прямо не соотносимый ни с одной из героинь драмы, но «предвосхищающий» скорую разлуку и раннюю смерть (к кукушке «обращаются» Вера Шелога и Четвертка Терпиго-рев). По славянским народным поверьям «кукование кукушки повсеместно является символом погребального плача»⁷⁷. В пользу тезиса о «двоичном» характере сюжетостроения «Псковитянки» выступает реконструкция во втором действии драмы *игры в горелки*. Примечательно, что «глубинный смысл» данной народной игры, по словам В. Н. Топорова, — это «моделирование процесса формирования пар, объединяющихся в браке, и “разыгрывание” правил обмена-перехода “неудачного” персонажа пары на “удачного”»⁷⁸.

Некоторые фольклорные элементы входят в структуру произведения на правах «текста в тексте» (это касается в первую очередь целых жанровых образований — колыбельной, песни, частушки, пословицы, поговорки). С. А. Рейсер предполагал, что такие, ориентированные на народно-поэтическую традицию, тексты-вставки, как «Баю-баюшки-баю», «По малину я ходила молода», «Фить, фить, фить! Видно для старушек», «Сказка про храброго витязя Горыню» являются всё же «оригинальным творчеством»⁷⁹ поэта и талантливой стилизацией.

⁷⁶Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. — М. : Индрик, 1997. — С. 669.

⁷⁷Там же. — С. 709.

⁷⁸Топоров В. Н. Об отражении некоторых мотивов «основного» мифа в русских детских играх (прятки, жмурки, горелки, салки-пятнашки) // Балто-славянские исследования. XVI: сб. науч. тр. — М. : Индрик, 2004. — С. 32.

⁷⁹Рейсер С. А. Указ соч. — С. 28.

Фольклорный слой в «Псковитянке», как уже было отмечено, тесно связан с поэтикой суггестивности (или скрытого «намёка» на обозначаемое явление или предмет). Так, в колыбельной для Оленьки («Баю-баюшки-баю») «предугадываются» разновременные события: встреча Веры и Грозного («Птички божии поют, / В тёмном лесе гнёзда вьют» [с. 112]); предвестие приезда Грозного во Псков («Прилетай ты в наш садок, / Под высокий теремок» [Там же]); будущее знакомство Ольги с Иоанном, в частности, сцена «пития меда» («Спелых ягод поклевать... / Оле песенку пропеть» [с. 113]). В песне «По малину я ходила молода» также «намекается» на историю страсти Веры к Грозному; указывается на их встречу в лесу, несмотря на незнание этих сюжетных перипетий сеньными девушками и боярышнями, так как с момента суггестивно изображаемых в песне событий прошло 15 лет: «Уж как рос в лесу да кустик молодой — / Я запуталась в нём русою косою» (с. 126). Нам близка точка зрения Т. Н. Старостенко, согласно которой «...каждая песня, сказка, включённые в пьесы Мея, не только обогащают сюжет, но и выполняют перспективную функцию в сюжетообразовании, предвзяря развитие тех или иных сюжетных линий. Фольклорный интертекст способствует осмыслению индивидуального художественного метода драматурга»⁸⁰.

Иногда поэтика суггестивной многозначности репрезентируется в *диалогах* героев. Стеша Матуга, привечая грозного царя, посетившего Псков, и подавая ему грибной пирог, объясняет: «У нас, во Пскове, лета-то грибовны... / Вон издалека гости наезжают...» (с. 177) («намёк» на роковую встречу московского царя и Веры Шелогини в Печерском лесу). В словах той же героини, отвечающей на вопрос Грозного, знакома ли она с его вотчиной (Слободой), звучит отсылка к мотивному

⁸⁰ Старостенко Т. Н. Индикаторы развития сюжетной линии в исторической драматургии Л. А. Мея // Русская филология. Вестн. Харьков. нац. пед. ун-та им. Г. С. Сковороды. — Харьков, 2010. — № 1-2 (42). — С. 86.

комплексу воли / неволи («Как не слышать?.. Неволею зовут» [Там же]). Другой вопрос царя, адресованный Бобрищеву-Пушкину («Тура подсмотрели?»), раскрывает свой подлинный смысл в ответе последнего: «Ел, осударь, в стогу полесном сено, / Тут недалечко, у самой Медедни, / На задворках, у сельского дьячка...» (с. 184). Нетрудно увидеть здесь *иносказательную историю* «охоты»-погони Ивана Грозного за ослушником Михайлой Тучей, как и в аналогичном рассказе-«загадке» князя Вяземского о пленении Никиты Матуты с украденной им Ольгой: «А по пути настиг купца с товаром, / Да не своим, захваченным» (с. 187).

Синтез вышеперечисленных аспектов определяет сюжетное многообразие «Псковитянки», её содержательную полифонию и композиционную стройность.

Таким образом, мы можем сформулировать основные выводы проделанного анализа:

1) многовариантный мотив двойничества является конституирующим, «ядерным» элементом сюжетной структуры драмы Л. А. Мея «Псковитянка», организующим функционирование других ключевых мотивных комплексов;

2) сюжетостроение в драме реализуется путём действия в ней множества персонажных пар «двойников», прямо или опосредованно связанных с темой смерти и сгруппированных по родственным признакам или в связи с мотивно-сюжетным фактором «перемены ролей»;

3) художественная топика в тексте драмы связана с мотивными комплексами воли / неволи, встречи / разлуки и осуществляет функцию дихотомической дифференциации; пространственному миру произведения свойственны в равной степени противопоставление и взаимосвязь семантики открытости / закрытости, жизни / смерти;

4) фольклорный план в «Псковитянке» представлен на образно-символическом уровне (народнопоэтическая тради-

ция) и путём включения в основной текст целых жанровых образований (колыбельных, песен, игр и т. д.). Вкупе с приемом суггестивного («скрытого») повествования, фольклорное начало в драме придаёт дополнительную динамику развитию основных сюжетных линий и усиливает смысловое богатство внутритекстовых связей.

4.3. Анализ эпических (прозаических) текстов

А. И. Куприн «Колесо времени»⁸¹

В многообразном и объёмном творческом наследии А. И. Куприна (1870–1938) поздняя эмигрантская повесть «Колесо времени» (1930), вне всякого сомнения, занимает одно из самых значимых мест. Сам писатель очень бережно относился к данному произведению, поскольку, с одной стороны, оно отразило некий важнейший — рубежный (Родина — эмиграция) — этап в его судьбе, а с другой стороны, явилось средоточием дальнейшего образного осмысления такой магистральной темы в его прозе, как любовь («Олеся», «Гранатовый браслет» и др.). Однако вплоть до 2000-х гг. этот художественный текст почти не исследовался как в отечественном литературоведении, так и в зарубежной славистике. Лишь в конце XX — начале XXI вв. российские гуманитарии, наряду с филологами из стран Содружества, стали последовательно обращаться к этому знаковому для поэтики и стиля А. И. Куприна тексту. В связи с этим, заслуживают упоминания их основные работы, вышедшие за последнее время и посвящённые различным теоретическим и поэтологическим аспектам повести «Колесо времени».

⁸¹ Данные научные результаты опубликованы в статье: Ожерельев К. А. Повесть А. И. Куприна «Колесо времени»: гипотетический претекст и динамика художественной структуры // Вестн. Гос. гум.-технологич. ун-та. — 2021. — № 3. — С. 128–136.

Так, Т. Е. Денисова анализирует образные воплощения любовной драматической коллизии в произведении⁸². М. А. Лосев исследует семантико-стилистические варианты некоторых лексем в повести А. И. Куприна в сравнении с творческим методом и стилем других русских писателей (например, М. Горького)⁸³. В одной из работ А. И. Смирновой предпринята успешная попытка общей характеристики особенностей поэтики «Колеса времени»⁸⁴. Т. Е. Шаповалова обращается к специфически лингвистическому инструментарию при рассмотрении некоторых вопросов стиля произведения⁸⁵. Оригинальный взгляд на концептуальную основу⁸⁶ и особенности художественной характерологии⁸⁷ повести содержат новейшие коллективные исследования (авторы: Е. Ломова, А. Маймакова, З. Кокенова, М. Хавайдарова, С. Есимбек). Глубоко содержательными и научно основательными можно назвать работы, в которых используется детальная аналитика хронотопа и анималистических образов в произведении А. И. Куприна. Среди них стоит упомянуть статьи М. А. Жирковой⁸⁸ и Я. В. Иконниковой⁸⁹. Д. О. Пацких через

⁸²Денисова Т.Е. Образное воплощение любовной драмы в романе А.И. Куприна «Колесо времени» // Дружба-3. Слово и образ в художественной литературе. – М.: Изд-во МГОУ, 2003. – С. 185-192.

⁸³Лосев М.А. Семантико-стилистические трансформации в структуре слова «зверь» в ИЯС М. Горького и романе А. Куприна «Колесо Времени» // Горьковские чтения. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2004. – С. 353-359.

⁸⁴Смирнова А.И. Поэтика повести А.И. Куприна «Колесо времени» // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. – 2010. – № 1. – С. 203–207.

⁸⁵Шаповалова Т.Е. «Капризы времени» Александра Куприна // Современное русское языкознание и лингводидактика. – М.: Изд-во МГОУ, 2012. – Вып. 3. – С. 262-266.

⁸⁶Ломова Е., Маймакова А., Кокенова З. Концепт «Колесо времени» в прозе А. Куприна // International Independent Scientific Journal. – 2020. – № 12 (12). – Ч. 2. – С. 57-60.

⁸⁷Ломова Е., Хавайдарова М., Есимбек С. Художественный характер в прозе А. Куприна // Sciences of Europe. – 2020. – № 48 (48). – Ч. 5. – С. 40-44.

⁸⁸Жиркова М.А. Особенности изображения хронотопа в повести А.И. Куприна «Колесо времени» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. – Вып. 5. – С. 1339-1345; Жиркова М.А. Художественное время в повести А.И. Куприна «Колесо времени» // Куприн А.И. Вне времени и границ: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (г. Пенза, 26 августа 2020 г.) / под общ. ред. Т.А. Каймановой, А.А. Тимаковой. – Пенза: Изд-во ПГУ, 2020. – С. 158-166.

призму философии переосмысляет художественные топосы Москвы и Парижа в позднем творчестве Куприна⁹⁰. М. А. Хатямова рассматривает повесть «Колесо времени» в соотнесении с мифологемой *ame slave* (славянская душа) в парадигме русской литературы первой волны эмиграции⁹¹. О. В. Щедринова, с одной стороны, исследует специфику актантной модели божественной любви в «Колесе времени»⁹², а с другой стороны, утверждает её генетическую связь с философией русского космизма и обозначает в качестве «имманентного предиката самой жизни» в произведении Куприна⁹³. Вместе с тем, выдвигаются интересные предположения, касающиеся сложной жанровой природы некоторых эпических текстов русского писателя-реалиста. Например, по мнению А. А. Тимаковой⁹⁴, то же самое «Колесо времени» наиболее уместно относить не к повести, как того желал сам Куприн, а к «психологическому роману»⁹⁵. Также продолжают выходить

⁸⁹Иконникова Я.В. Повесть А.И. Куприна «Колесо времени»: анималистические мотивы как способ реализации концепта «свой–чужие» // Концептуальные проблемы литературы: художественная когнитивность. – Ростов-на/Д.: ПИ ЮФУ, 2011. – С. 44-49; Иконникова Я.В. Хронотоп как маркер оппозиции «свой–чужие» в прозе А.И. Куприна: на материале повестей «Купол св. Исаакия Далматского», «Колесо времени» // Вестн. Тамбов. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. – Вып. 10. – С. 52-57.

⁹⁰Пацких Д.О. Париж и Москва как пространства ностальгии в поздних романах А. И. Куприна // Вестн. Твер. гос. ун-та. Серия: Философия. 2020. – № 3 (53). – С. 233-240.

⁹¹Хатямова М.А. Мифологема *ame slave* в литературе первой волны эмиграции: пространственный аспект // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2017. – № 11 (188). – С. 236-243.

⁹²Щедринова О.В. Актантная модель божественной любви в романе А.И. Куприна «Колесо времени» // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве / под ред. Е.Г. Милюгиной. – Вып. 9 (15). – Тверь: Изд-во ТГУ, 2019. – С. 44-50.

⁹³Щедринова О.В. «Космический ветер» Серебряного века в сюжетах А.И. Куприна // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве / под ред. Е.Г. Милюгиной. – Вып. 9 (15). – Тверь: Изд-во ТГУ, 2019. – С. 33.

⁹⁴Тимакова А.А. Жанрообразующие признаки произведений большой эпической формы в творчестве А.И. Куприна // Вестн. МГОУ. Серия: Русская филология. – 2016. – № 2. – С. 141.

⁹⁵Подобное бесспорно оригинальное допущение, на наш взгляд, всё же имеет скорее дискуссионный характер.

сборники по итогам конференций, посвящённых различным аспектам жизни и творчества А. И. Куприна⁹⁶.

Как видно из вышеприведённых примеров основным объектом научного анализа большинства литературоведов и лингвистов неизбежно становится *поэтика* (как вариант — *лингвопоэтика*) повести «Колесо времени», что закономерно вытекает уже из динамичного характера её художественной структуры. Многие из учёных концентрируют своё внимание на таких существенных особенностях и признаках динамической структуры художественного целого «Колеса времени» как: «“дробное”, фрагментарное построение» повести и её «кольцевая композиция»⁹⁷; «дискретный характер художественного времени» и его «двоичная структура» (а именно — противопоставленность прошлого и настоящего, с преобладанием категории настоящего); наличие культурной оппозиции «свои — чужие»⁹⁸. Соглашаясь, в общем и целом с продуктивностью подобных теоретических замечаний, мы в свою очередь считаем уместным предположить, что рассмотрение специфики динамической природы художественной структуры повести А. И. Куприна будет неполным без привлечения методологии интертекстуального и лингвостилистического анализа, а также анализа концептосферы на доминантных уровнях художественного целого. Если существенным преимуществом использования интертекстуального подхода можно назвать его «полифункциональность»⁹⁹, то лингвостилистический метод обеспечивает более «...глубокое погружение в текст, увеличивая его интерпретационный потенци-

⁹⁶ Жизнь и творчество А.И. Куприна. История и современный аспект: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. (г. Москва, 19-20 августа 2020 г.) / под. ред. Л.В. Шустровой. – М.: МСК, 2020. – 128 с.

⁹⁷ Смирнова А.И. Указ соч. – С. 203, 206.

⁹⁸ Иконникова Я.В. Хронотоп как маркер оппозиции «свои–чужие» ... С. 52, 57

⁹⁹ Галаган Я.В. Интертекстуальный подход при анализе литературного текста // Актуальные научные исследования в современном мире. – 2019. – № 9-4 (53). – С. 16.

ал»¹⁰⁰. Анализируя повесть, мы впервые попытаемся, пока только конспективно, установить исходный текст (текст-генератор, или *претекст*) из русской классической литературы, по нашему мнению, самым прямым образом повлиявший на возникновение эмигрантского шедевра А. И. Куприна. Следы подобного влияния обнаруживают себя, если можно так выразиться, в *неосознанном интертексте* — когда «чужое» слово в оригинальном произведении, как правило, «...несёт в себе следы всех своих ранних употреблений»¹⁰¹, но редко помнит о «первоисточнике».

В качестве гипотетического претекста «Колеса времени» представляется уместным предположить хрестоматийную повесть И. С. Тургенева (1818–1883) «Ася» (1858). Во-первых, фигура Тургенева как человека и творца выдающихся произведений русской словесности является одной из ключевых в эпистолярном наследии Куприна, равно как и в его прозаических опусах¹⁰². При внимательном обращении к этому факту нетрудно заметить, что отношение Куприна к русскому классику XIX в. было сложным и неоднозначным, но, несомненно, частым и плодотворным. Например, в ироничном рассказе Куприна «Исполины» (1907) главный герой — «учитель русской грамматики и литературы» — в тревожном полупьяном сне упрекает увековеченного в портрете Тургенева за «любовь к иноземке» (!)¹⁰³, однако хвалит за «хороший стиль»¹⁰⁴. В скандально

¹⁰⁰ Луговая Н.В. Лингвостилистический анализ как ключ к пониманию художественного текста // Русский язык в поликультурном мире: материалы I Междунар. симпозиума (г. Ялта, 8–12 июня 2017 г.). — Симферополь: Изд-во «Ариал», 2017. — С. 413.

¹⁰¹ Миловидов В.А. Интертекстуальность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тмарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 80.

¹⁰² Со временем это эстетическое «соседство» приобрело интереснейший и даже причудливый поворот судьбы (уже посмертной) автора «Колеса времени». А.И. Куприн, как известно, был похоронен на Волковском кладбище рядом с И.С. Тургеневым.

¹⁰³ Как известно, это основной мотив в рамках сюжетной конструкции повести «Колесо времени».

¹⁰⁴ Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 4. Повесть. Рассказы. Очерки. — М.: Воскресенье, 2006. — С. 271.

известной повести «Яма» (1915) содержится пассаж о Тургенева, который сыграл в жизни одного из персонажей, Коли Гладышева, «главную и жестокую роль» — по причине волнующего, невесомого описания любовных переживаний, которые заронили зерно недоверия у молодого человека к реальному феномену любви¹⁰⁵. В сжатом изложении апрельской публичной лекции 1918 г. («Для писателя репортаж является важной школой»), напечатанной в петербургской периодике, А. И. Куприну приписывают слова о том, что И. С. Тургенев — «человек вообще холодной души»¹⁰⁶. В то же время прямых упоминаний о повести Тургенева «Ася» у Куприна мы не встретили, что, однако, не снимает вопроса о её возможном влиянии на поэтику «Колеса времени» и его художественную структуру.

Ближайший случай *отдалённого сходства* можно наблюдать уже поверхностно, сопоставив сюжетную канву двух повестей. Связанные темой сильной и глубокой любви эти два текста группируются вокруг общей сюжетной ситуации (или мотивного комплекса) «Русский человек за границей». Различие состоит в функционально-ролевых и национальных позициях мужских и женских персонажей: господин Н. из «Аси» — *русский гость* («турист») за границей, не потерявший тем не менее своих связей с родной землей, в то время как Михаил («Мишика») в «Колесе времени» — *русский эмигрант*, для которого окружающее время и пространство предстают неким «Вавилоном», где смешаны топосы, языки и культуры; героиня Тургенева, Анна (Ася) — *молодая русская девушка*, а Мария Дюран в повести Куприна — *зрелая французская дама* с непростой судьбой. К тому же география заграничного пространства

¹⁰⁵Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 6. Повести. Рассказы. — М. : Воскресенье, 2007. — С. 211.

¹⁰⁶Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 11 (доп.). — М. : Воскресенье, 2007. — С. 355.

не носит условного характера в концептуальном поле русской литературы и всегда ментально и аксиологически окрашена (см., например, современные исследования на эту тему болгарского русиста Д. Д. Чавдаровой¹⁰⁷). Здесь же мы сталкиваемся с кардинально различными типами заграничного мира — Германией («Ася») и Францией («Колесо времени»).

Нельзя проигнорировать и типологическую соотнесённость обоих авторов с мотивом «русский человек на rendez-vous» (вырастающим из указанной сюжетной ситуации «Русский человек за границей»), который был закреплён в русской литературной критике Н. Г. Чернышевским в качестве ответа именно на повесть И. С. Тургенева¹⁰⁸ и стал творческим катализатором для некоторых научных гуманитарных изысканий уже в наши дни. В общем перечне работ на эту тему нельзя не отметить статьи Л. Аннинского¹⁰⁹, Н. А. Соловьевой¹¹⁰ и уже упоминавшейся Д. Д. Чавдаровой¹¹¹.

Глубинные совпадения на уровне художественной структуры обоих текстов, с нашей точки зрения, нужно искать, обратившись к наиболее семантически значимым «ярусам» художественного целого. Рассмотрим их в отдельности.

1. Мотивно-образный ряд напитков. Для художественного мира повести Куприна, как и для произведения Тургенева, мотивы и образы напитков являются своеобразным эквивалентом комфорта, уюта, но в то же самое время тесно связаны с категорией памяти. И если у Куприна мы

¹⁰⁷Чавдарова Д. Д. «Русский человек на rendez-vous с европейцем» в русской литературе XIX века: любовный сюжет как метонимия межкультурного диалога // Сюжетология и сюжетология. — 2015. — № 1. — С. 28.

¹⁰⁸Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous // Полное собрание сочинений: в 15 т. — Т. 5. Статьи 1858–1859 гг. — М.: Гос. лит. изд-во худ. лит.-ры, 1950. — С. 156–174

¹⁰⁹Аннинский Л. Русский человек на rendez-vous: объяснение жанра // Стрелец. — 1997. — № 1. — С. 241–258.

¹¹⁰Соловьева Н. А. Русский человек и англичанка на rendez-vous (И.С. Тургенев и Д. Элиот) // Вестн. Московского ун-та. — Серия 9. Филология. — М., 1994. — № 6. — С. 3–9.

¹¹¹Чавдарова Д. Д. Указ. соч.

встречаем частые упоминания «белых вин», «бордо», смешанных с «гренадином» (название одной из глав) и помогающих главному герою хоть на время остановить пресловутое «колесо времени», чтобы оживить в памяти воспоминания об ушедшей любви к французской возлюбленной, то в «Асе» аналогичным мотивно-образным «медиатором» между чувством и воспоминанием выступает знаменитое рейнское вино (“Rheinwein”).

2. Культурологический и мифопоэтический слой. И у Тургенева, и у Куприна представлены культурные атрибуты и артефакты прошлого и современной героям действительности; причём они не упоминаются случайно, а несут в себе сюжетную динамику и, так или иначе, отражают основные любовные перипетии художественного действия в повестях. К ним относятся песни, поэмы, вальсы, романсы, статуи, романы и др.¹¹²:

«Ася»

1) *Поэма И. Гете «Герман и Доротея»*, описывающая идиллическую любовь, схожую с той, о которой мечтает Ася;

2) *легенда о Лорелее* («Говорят, она прежде всех топила, а как полюбила, сама бросилась в воду» (т. 5, с. 175)¹¹³);

«Колесо времени»

1) *Народная итальянская песенка о трех барабанищиках и дочери короля* (с ярко выраженным любовным сюжетом; звучит, когда главные герои только знакомятся, и между ними возникает первая симпатия);

2) *опера Дж. Верди «Риголетто»* (как известно, основана на идее фатума и родового проклятия, мешающего влюбленным об-

¹¹² Приведены далеко не все примеры подобных культурологических и прочих концептов, а наиболее, на наш взгляд, характерные.

¹¹³ Здесь и далее текст «Аси» (с примечаниями) цитируется по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Т. 5. Повести и рассказы 1853–1857 гг.; Рудин; Статьи и воспоминания 1855–1859 гг. – М.: Наука, 1980. – 544 с. (с указанием тома и страниц в круглых скобках).

3) *фреска Рафаэля «Триумф Галатеи»*

(интерпретация античного сюжета о несчастной любви; ср. с крахом надежд Аси на взаимность);

4) романс А. Л. Гурилева «*Матушка, голубушка...*» (о внезапном взрослении молодой девушки, для которой настало «время любить»; ср. с зарождением чувств у Аси к Н.) и др.

рести счастье; подобная идея близка «Мишике», который иногда относится к своему разбитому счастью как факту *предопределения*);

3) романтическая поэма В. Гюго «Рюи Блаз» (любовь простолюдина Блаза к донье — королеве Марии Нейбургской = любовь «русопета» Михаила и утонченной Марии (сходство имен) Дюран) и др.

Интересный смысловой параллелизм наблюдается и в мифологическом подтексте двух шедевров русской литературы. Опуская многочисленные мифологемы и образы, используемые обоими художниками слова, но не находящие совпадений в художественной ткани анализируемых текстов (колесо времени, Гретхен, соловей, Антиной, шиповник, василиск и т. д.), нельзя в то же время не указать на два удивительных совпадения у И. С. Тургенева и А. И. Куприна, связанных с мифопоэтикой. Первое — это аллюзивная отсылка к архетипу искусной вышивальщицы (связанному с античным образом Арахны¹¹⁴), который находит своё воплощение в главных женских образах русских писателей, вызывая у героя Тургенева умиленное воспоминание о «совершенных русских девушках», а у персонажа Куприна — раздражение, вылившееся в итоге в охлаждение чувств к Марии:

¹¹⁴ Мифы народов мира: в 2 т. — Т. 1. А–К / под ред. С.А. Токарева. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — С. 98.

«Ася»

«На ней было старенькое платьице, волосы она зачесала за уши и сидела, не шевелясь, у окна дашила в пальцах, скромно, тихо, точно она век свой ничем другим не занималась» (т. 5, с. 162).

«Колесо времени»

«И вот она оказалась всего лишь трудящейся женщиной, живущей вышивальной работой... Наверное, ребро указательного пальца левой руки привычно истыкано у нее иголкой. Моя связь с женщиной загадочной, немного роковой, а главное, богатой и эффектной, обратилась в обыкновенную интрижку с швейной мастерицей» (т. 7, с. 49)¹¹⁵.

Даже если принять во внимание случайность подобного совпадения, то нельзя не заметить внутреннюю полемичность установок двух авторов (точнее — их героев) по отношению к архаичной форме женского хозяйствования.

Второе удивительное совпадение мифопоэтического свойства в повестях Тургенева и Куприна оформлено метонимически. Речь идёт о мотивном комплексе ясеня, который также имеет древние мифологические корни и архаическую семантику, отличную у разных народов. В «Асе» яшень является непосредственным атрибутом статуи печальной Мадонны (своеобразный лейтмотив повести), которую обрамляет ясеневая листва. Этот образ уместно истолковывать скорее в общеславянском мифологическом контексте (наиболее близком к русскому народному сознанию), которому, в свою очередь, присущи преодоление хтонических, темных коннотаций и органичное встраивание в христианский контекст (что и подтверждает образ «ясеновой Мадонны» в повести Тургенева). См., например: «Поляки считали яшень достойным того, чтобы вешать на него **образки <здесь и далее выделе-**

¹¹⁵ Здесь и далее текст «Колеса времени» цитируется по изданию: Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 7. Повести. Рассказы. — М.: Воскресенье, 2007. — 544 с. (с указанием тома и страниц в круглых скобках).

но нами — К. О.»¹¹⁶. В «Колесе времени» осень (как часть целого образа) демонстрирует скорее принадлежность к своему изначальному, германо-скандинавскому языческому прототипу — как «телу» и материалу непоколебимого, громадного Древа Мира (Iggrasill), символизирующего укорененность, твёрдость, простоту и последовательность, безэмоциональную данность, «вертикальную проекцию»¹¹⁷. Когда Михаил в одну из встреч приезжает к Марии, то видит перед глазами следующую картину: «Обстановка была совсем **проста**, но необычна — вся из ясеня: ясеневый паркет, ясеневые панно на стенах, ясеневый **громадный**, вроде как бы чертёжный стол у окна, ясеневые стулья» (т. 7, с. 40). Выбор подобного древесного материала прекрасно дополняет прямооту и последовательность характера хозяйки квартиры и, как нетрудно заметить, по аналогии с образом вышивальщицы, эта мифологема также полемически заостряется Куприным в сравнении со стилевым решением в повести Тургенева.

3. Ольфакторный эстетический элемент (уровень запахов и ароматов), тесно связанный с **растительным кодом** у обоих авторов. С недавнего времени ставшая предметом самого пристального изучения в отечественной гуманитаристике¹¹⁸ поэтика запахов («ольфакторная поэтика») ещё на заре истории человеческой мысли (в качестве своей гедонистической основы) ассоциировалась с наукой о прекрасном и эстетизировалась многими художниками слова: «Процесс наслаждения запахами для человека всегда был тесно связан с их эстетической функцией: наслаждение ароматом предполагает его эстетическую наполненность»¹¹⁹.

¹¹⁶ Славянская мифология: энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995. — С. 500.

¹¹⁷ Мифы народов мира ... С. 478.

¹¹⁸ Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XIX-XX веков: поэтика запаха: автореф. дис. ... докт. филол. наук. — Екатеринбург, 2011. — 52 с.

¹¹⁹ Епанешникова М.А. Феномен запаха в культуре: особенности функционирования в сакральной и профанной сферах: автореф. дис. ... канд. культурологии. — Екатеринбург, 2011. — С. 20.

Мир запахов в повести И. С. Тургенева «Ася» достаточно однороден: «Нередки произведения, в которых, как в тургеневской “Асе” (1858), вообще нет других запахов, кроме цветочных (вариант: древесных)»¹²⁰. «Слабый» запах герани («гераниума») и сладковатый аромат конопли имеют в сознании главного героя повести, господина Н., прочную и стройную ассоциативную основу — воспоминание об Асе и память о России, соответственно. Бегло упомянутый «тонкий запах смолы» — это единственное, но важное (текстуальное) сближение в ольфакторном пространстве «Аси» с повестью Куприна, в которой, несмотря на богатое соседство ароматов (смола, резеда, йод, рыба, водоросли, вербена, мокрые доски и др.), картина запахов не создаёт тонкого и лёгкого единства, а предстаёт эклектичным нагромождением.

4. Автобиографизм. Оба текста имеют автобиографическую основу, что также служит доказательством в пользу тезиса о неслучайности стилистического и образного «родства» двух повестей. Однако если автобиографический контекст у И. С. Тургенева возможно установить лишь на уровне предположений и некоторых художественных зарисовок (см. примечания к тексту повести в полном собрании сочинений писателя [т. 5, с. 437–462]), то у А. И. Куприна он почти напрямую совпадает с фактами жизни (например, «балаклавский» период и его герои) и историей семьи. Так, нижеприведенный монолог Михаила с невидимым собеседником отсылает нас к реальной родословной Куприных — Кулунчаковых (из рода последних была мать писателя — Л. А. Куприна): «По отцу я, видишь ли, добрый и спокойный русопет, вроде ярославского телка, но по материнской линии я из татар, в жилах которых текут капли крови Тамерлана, хромого Таймура...» (т. 7, с. 21).

¹²⁰Цит. по: Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. — Кн. 2 / сост. О.Б. Вайнштейн. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — С. 304.

5. Национально окрашенная рефлексия. Данный аспект соотносится с психологией художественного творчества обоих писателей и представлен наиболее широко. Опыт жизни за границей (как в плане свободного выбора, так и в вынужденной эмиграции), постоянные размышления о судьбах Родины, особенностях русского человека в его сопоставлении с европейцами и другими народами — всё это способствовало тому, что и в «Асе», и в «Колесе времени» содержатся очень ёмкие и пронизательные рассуждения о специфике всего, что связано с Россией. У Тургенева — это в первую очередь заметки о русских за границей, их мгновенное узнавание героем Н. и другими земляками (по «самодовольному» виду и соседствующей с ним неожиданной «робости» (т. 5, с. 153), по эфемерной и «неясной» русской речи); критика господином Н. разлада между русским словом и делом и т. д. Персонаж Куприна, Михаил, также последовательно размышляет о странностях русского характера, критикует странные русские обычаи («поцелуи в ручку»), иронизирует над русской необдуманной храбростью (после конфликта с итальянским суперкарго), глубоко анализирует особенности восприятия заграничным читателем русской словесности, бичует словоохотливость русской интеллигенции и даже начинает думать на неродном языке («“Monsieur Michica et madame Reseda”, — **подумал я в темноте по-французски** и улыбнулся» [т. 7, с. 17]), что, несомненно, диссонирует с образом Н. из «Аси» (вероятно, бывшим немецким студентом), который легко переходит с одного языка на другой, не переставая при этом оставаться русским.

6. Экфрастичность стиля. Данный уровень художественной структуры в обеих повестях представлен единичным примером, что также наводит на мысль о возможном влиянии повести «Ася» И. С. Тургенева на замысел и выбор художественного метода А. И. Куприным при написании сво-

ей повести. Разнонаправленность стилистических векторов даёт о себе знать и в этих примерах (см. ниже). Если визуальные ряды в восприятии Н. отличаются гармоничным, как на пейзажной картине, описанием идиллической местности (почти в стилистике романтизма), то у героя Куприна вновь царит эклектическая неразбериха — сознание эмигранта, потерявшегося во времени, расщеплено, и для него всё представит в искаженной оптике (смещение языков, культур, раздвоенность сознания):

«Ася»

«...тонкий запах смолы по лесам, крик и стук дятлов, немолчная болтовня светлых ручейков с пестрыми форелями на песчаном дне, не слишком смелые очертания гор, хмурые скалы, чистенькие деревеньки с почтенными старыми церквами и деревьями, аисты в лугах, уютные мельницы с проворно вертящимися колесами, радушные лица поселян, их синие камзолы и серые чулки, скрипучие, медлительные возы, запряженные жирными лошадьми, а иногда коровами, молодые длинноволосые странники по чистым дорогам, обсаженным яблонями и грушами...»
(т. 5, с. 166)

«Колесо времени»

«Восточная оттоманка. Низенький японский лакированный столик. Кофе с гущей по-турецки, ароматный и крепкий, принесенный в кофейнике из красной меди; сладкий дым египетской папиросы. Прекрасная Мария, сидящая на ковре у моих ног... Я бы смело мог вообразить себя восточным султаном с табачной этикетки, если бы не маленькие графинчики из граненого хрусталя. Павлин на стене сиял, блистал и переливался при ярком свете во всем своем пышном великолепии» (т. 7, с. 46)

Проведённый нами анализ повести А. И. Куприна «Колесо времени» позволяет сделать основные выводы:

1) Повесть Куприна содержит как прямые (эксплицитные), так и косвенные (имплицитные) отсылки к повести И. С. Тургенева «Ася»;

2) Данные отсылки и параллели (в первую очередь мотивно-сюжетные) затрагивают целый комплекс образно-стилистических средств художественной структуры повести Куприна, создавая богатый интертекстуальный фон и «диалог-полемику» с тургеневской традицией;

3) Повесть И. С. Тургенева «Ася», таким образом, можно считать гипотетическим претекстом повести А. И. Куприна «Колесо времени». За счёт близости двух произведений на базовых уровнях художественного целого структура более позднего произведения обладает внутренней динамикой и стилистической гетероморфностью (эклектизмом).

В. М. Гаршин «Денщик и офицер»¹²¹

Художественное наследие В. М. Гаршина (1855–1888) по своему объёму невелико, однако за свою короткую жизнь одарённый писатель не только сумел создать оригинальные и значительные произведения в поэзии и прозе, но и определённым образом предвосхитить некоторые стилевые поиски в русской литературе XX века. Жизнь и творчество Гаршина не раз становились объектом литературно-критического и научного исследования. Об этом свидетельствуют как прижизненные отзывы современников, среди которых особое место принадлежит И. С. Тургеневу, назвавшему молодого прозаика «надеждой русской литературы»¹²², так и работы, вышедшие уже после гибели писателя¹²³ и в советский пери-

¹²¹Основные положения и выводы данной части опубликованы в статье: Ожерельев К. А. «Двойной сон» в структуре рассказа В.М. Гаршина «Денщик и офицер»: поэтика асимметрии // Современная наука: проблемы и перспективы развития. II Междунар. науч.-практ. конф.: сб. ст. / под ред. А.Э. Еремеева: в 3 ч. – Ч. 1. – Омск: Изд-во ОмГА, 2020. – С. 26-32.

¹²²Цит. по: Беляев Н. З. Гаршин. – М. : Изд-во ЦК ВЛКСМ; Молодая гвардия, 1938. – С. 82.

¹²³Арсеньев К. В. Гаршин и его творчество // Вестн. Европы. – 1888. – Кн. 5. – С. 239–258; Батюшков Ф. Памяти Гаршина // Современный мир. – 1908. – Кн. IV. – С. 99; Чуковский К. о В. Гаршине // Русская мысль. – 1909. – Кн. 12. – С. 117–141.

од¹²⁴. В наше время молодые учёные продолжают анализировать различные аспекты творчества В. М. Гаршина: защищаются диссертации, публикуются научные статьи¹²⁵. Тем не менее, на наш взгляд, в художественном мире писателя ещё остаются малоизученными некоторые характерные особенности его поэтики. К последним, например, можно отнести: мотив двойного видения, или «двойного сна», определяющий специфику асимметричного сюжетостроения¹²⁶; выстраивание композиции произведений в духе неоконченности (*non finito*¹²⁷); важность целостного контекстуального ряда (биографического, общехудожественного и собственно литературного) для анализа программных текстов В. М. Гаршина. Последовательную реализацию этих приёмов мы можем наблюдать в одном из самых известных рассказов Гаршина «Денщик и офицер» (1880)¹²⁸ (с. 131–143). В нашем анализе

¹²⁴Дурылин С.Н. Репин и Гаршин: (из истории русской живописи и литературы). – М.: Гос. Академия художественных наук, 1926. – 79 с.; Бялый Г.А. В.М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – 209 с.; Сквозников В.Д. Реализм и романтика в произведениях В.М. Гаршина (к вопросу о творческом методе) // Известия АН СССР. – 1957. – Т. XVI. – Вып. 3. – Отд. литературы и языка. – С. 233–246; Евнин Ф.И. Ф.М. Достоевский и В.М. Гаршин // Известия АН СССР. – 1962. – Т. XXI. – Вып. 4. – Отд. литературы и языка. – С. 289–301; Бялый Г.А. Всеволод Михайлович Гаршин. – Л.: Просвещение, 1969. – 128 с. – (Библиотека словесника); Порудоминский В.И. Час выбора // Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / сост. В.И. Порудоминский. – М.: Сов. Россия, 1984. – С. 3–20.

¹²⁵Васильева И.Э. Поиски слова в «переходную эпоху»: стратегия повествования В.М. Гаршина и А.П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 2007. – 24 с.; Васина С.Н. Поэтика прозы В.М. Гаршина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: Моск. гор. пед. ун-т, 2011. – 18 с.; Лепехова О. С. Этическое пространство сверхтекста В.М. Гаршина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Архангельск: Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2006. – 18 с.; Папазова К.А. Персонаж, время, пространство в художественном мире прозы В.М. Гаршина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ставрополь: Юж. федер. ун-т, 2010. – 17 с.

¹²⁶Актуальным в этой связи представляется исследовать сновидческую (онейрическую) составляющую художественных текстов В.М. Гаршина в целом.

¹²⁷Глубоко содержательная работа проводится на указанном теоретическом направлении в статьях Е.В. Абрамовских (см., напр.: Абрамовских Е.В. Опыт реконструкции незаконченного отрывка В. М. Гаршина «Сон Павла Павловича» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 10 (40). – Ч. III. – С. 13–16.).

¹²⁸Здесь и далее текст рассказа «Денщик и офицер» (а также письма писателя) цитируется по изданию: Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / сост. В.И. Порудоминский. – М.: Сов. Россия, 1984. – 432 с. (с указанием в круглых скобках страниц).

мы хотим лишь конспективно наметить подходы к подобному теоретико-литературному ракурсу.

Основой сюжетной асимметрии в рассказе, по нашему мнению, выступает мотив «двойного сна», или двойного видения, который получает особую семантическую нагрузку в связи с неоконченностью произведения. Общеизвестно, что изначально Гаршин хотел создать цикл рассказов «Люди и война», который должен был открываться «Денщиком и офицером» (в первой публикации рассказ заявлялся как «очерк» и не имел названия¹²⁹). Главные герои произведения, денщик Никита Иванов и прапорщик Александр Стебельков, в конце повествования видят асимметричный («двойной») сон, сравнимый с ночным кошмаром:

1) сновидение денщика — это картина возвращения в родную деревню; для Никиты она заканчивается страшным открытием (смерть всех родных) и дальнейшим преследованием его отрядом солдат во главе со Стебельковым;

2) сновидение офицера — это идиллическое изображение светского бала, который внезапно исчезает и сменяется аналогичным преследованием героя, но уже не его однополчанами, как во сне Никиты, а «странными, уродливыми и свирепыми людьми», похожими скорее на «обезьяноподобного» денщика (с. 143).

На этом рассказ оканчивается. Продолжение задуманного цикла в итоге не состоялось. Советский литературовед Г. А. Бялый предлагал «вещую» трактовку сна, но учитывал лишь одну онейрическую модель — взгляд со стороны денщика: «Возможно, что, вернувшись домой из армии, Никита столкнется с непоправимой бедой, с полным разорением родного гнезда...»¹³⁰. Данная точка зрения может быть принята только с оговорками, поскольку в итоге остается не про-

¹²⁹Бялый Г.А. Всеволод Михайлович Гаршин... С. 41.

¹³⁰Там же. — С. 42.

ясненной возможная судьба офицера Стебелькова, ведь он видит схожий (пусть и в обратной оптической перспективе) сон. Ключом к плодотворной интерпретации рассказа, как нам кажется, может стать обращение именно к асимметричному построению художественного целого у Гаршина, которое реализуется как посредством образов-дублетов (или двойников), так и разнообразных вариаций мотива сна, и создаёт в финале иллюзию незавершенности. Ю. Б. Боров, один из первых в отечественном литературоведении описавший данный эстетический феномен, среди отличительных особенностей *non finito* выделяет «неопределенность концовки произведения, неясность развязки...»¹³¹. В случае с рассказом В. М. Гаршина примерно так и происходит: нам неизвестна дальнейшая судьба героев, концовка остаётся открытой, а Иванова и Стебелькова мы встретим уже в другом рассказе Гаршина — «Из воспоминаний рядового Иванова» (1883). Однако это именно *иллюзия non finito*. Парадоксальным образом, подобная — внешняя — незаконченность рассказа выглядит вполне завершённым смысловым и композиционным целым, так как на протяжении всего произведения прослеживается внутренняя логика художественного повествования. Нам близка точка зрения В. А. Сапогова, допускающего случаи сосуществования в художественном тексте категорий внешней незаконченности и внутренней целостности¹³². Неслучайно, что В. М. Гаршин не стал продолжать написание «большого цикла» очерков и рассказов о войне, ограничившись несколькими текстами, потенциально хранящими в себе «память жанра» (по М. М. Бахтину) и первоначального за-

¹³¹ Боров Ю.Б. Нон-финито // Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / сост. Ю.Б. Боров. — М.: Астрель, 2003. — С. 276.

¹³² Сапогов В.А. «Незаконченные произведения»: к проблеме целостности художественного текста // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тезисы докладов респуб. научн. конф. (12–14 октября). — Донецк, 1977. — С. 13-15.

мысла¹³³. Подтверждением этого предположения о неоднородной композиционно-стилевой составляющей поэтики В. М. Гаршина может быть замечание Г. А. Бялого, который на наш взгляд, очень точно уловил фрагментарный, «конспективный» характер «письма» новеллиста: «в них <рассказах> появлялись едва лишь намеченные, оборванные, нерасказанные повести, которые взывали к автору, требуя раскрытия, продолжения...»¹³⁴.

Поэтика асимметрии даёт о себе знать и на других уровнях структуры художественного целого. Во-первых, это удивительная схожесть и почти идентичность судеб денщика и офицера, преподнесенная в рассказе, как и в изображении финального «двойного сна», в «отзеркаленном», то есть — перевернутом (асимметричном) видении. Крестьянин Никита — косноязычен, ему не даются «словесность» и премудрости военного дела, в результате чего он постоянно становится объектом раздражения и насмешек в армии, а также попадает в унижительное положение. В свою очередь прапорщик Стебельков — сын мелкого, обедневшего чиновника — до прибытия на новое место службы испытывает последовательные мытарства в собственном доме, гимназии и юнкерском училище и, как и Никита, имеет огромные трудности со «словесностью». Апофеозом этого становится «невыдержанный экзамен из русского языка <...>, когда он, выключенный из гимназии, пришёл домой весь в слезах» (с. 138). Очевидно желание В. М. Гаршина представить денщика и офицера как равно зависимых, хоть и полярно разведённых, персонажей, неких «перевёрнутых» двойников. Наглядной иллюстрацией данного тезиса может быть тот факт, что оба героя имеют уничижительные, «животные» (точнее — «зоологические»)

¹³³ Планы по созданию цикла «Люди и война» поначалу были у В.М. Гаршина очень амбициозными. В письме к Н.М. Золотиловой в апреле 1880 года он писал: «Книжища выйдут — право, тома три. Просто пугаюсь огромности» (с. 391).

¹³⁴ Бялый Г.А. Всеволод Михайлович Гаршин ... С. 126.

прозвища: за Стебельковым из его прошлого тянется обидная кличка «селедка», а Никиту уже на первом «военном присутствии» (медицинском осмотре) полковник не без сарказма именуется «превосходным подтверждением теории Дарвина» (с. 131). Имена главных героев также асимметрично разведены — как по изначальной их этимологии (забитый, запуганный Никита — «победитель»; изнеженный, ленивый Александр — «мужчина, защитник»), так и по соотношению художественных ролей (функций) персонажей: тот, кто, в соответствии с именем, призван «защищать», — помыкает, а тот, кто должен уверенно идти по жизненному пути, — изгой.



П. А. Федотов «Офицер и денщик» (1852)¹³⁵

¹³⁵Изображение взято с интернет-сайта «Виртуальный Русский музей» (Режим доступа: https://ruseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/zh-4517/index.php?ysclid=lwmeu3zzfa625261640). Оригинал картины хранится в Государственном Русском музее Санкт-Петербурга.

В заключение бегло рассмотрим необходимость привлечения автобиографического, общехудожественного и литературного контекстов, которые важны не только для анализа / интерпретации рассказа «Денщик и офицер», но и всего творчества В. М. Гаршина. Прежде всего заглавие произведения — это инверсированная аллюзия на живописное полотно художника П. А. Федотова (1815–1852) «Офицер и денщик» (1850–1851).

Есть все основания полагать, что Гаршин намеренно полемизирует с картиной Федотова (почти идиллической по настроению) и «асимметрично» меняет порядок «ролей», не только иронически обыгрывая семантику имен, но и вынося «асимметрию» в название рассказа — «Денщик и офицер»: как мы видим, офицер, бывший у Федотова «первым», уходит у Гаршина на «второй план». Похожим образом, к слову, писатель полемизирует в рассказе «Художники» (1879) с картиной «передвижника» Н. А. Ярошенко «Кочегар» (1878). О живописных источниках прозы В. М. Гаршина упоминает и В. И. Порудоминский¹³⁶. Мотив «двойного» сна, схожий с тем, как он представлен у Гаршина в «Денщике и офицере», мы можем найти в русской литературе, только, пожалуй, у позднего И. С. Тургенева, в незаконченной (!) «Песни торжествующей любви» (1881), впрочем, тематически чуждой анализируемому нами рассказу. Как уже отмечалось, признанный классик русской литературы благословил молодого начинающего писателя, всячески опекал его и даже назвал своим литературным «наследником»; указывалось в отечественном литературоведении и на сходство поэтик двух писателей¹³⁷. Хотя нельзя не уточнить, что «двойной» сон, который видят друг о друге герои тургеневской «Песни...», Муций и Валерия, структурно не несёт в себе «зеркальной оптики», или

¹³⁶ Порудоминский В. И. Указ соч. — С. 5, 9, 10.

¹³⁷ Бялый Г.А. Всеволод Михайлович Гаршин ... С. 120.

асимметрии. Изображение здесь не «перевернутое», а скорее «идентичное». Это классический «сон во сне», по примеру стихотворения «Сон» (1841) М. Ю. Лермонтова.

Полезным в перспективе представляется использовать при анализе данного произведения и разнообразные преломления мотива сновидения в автобиографическом контексте творчества В. М. Гаршина, напрямую связанного с военной темой. Например, в «Автобиографии» писателя встречаются частые сравнения полковых, солдатских реалий с тяжёлым и мутным «сном»¹³⁸. Всё вышеизложенное позволяет сделать вывод о продуктивности рассмотрения некоторых рассказов В. М. Гаршина с позиций асимметричного сюжетостроения, при котором реализуются повествовательные стратегии «открытого» финала и множественности интерпретаций.

А. П. Владимиров «Шинель — 2 (о чём умолчал Гоголь)»¹³⁹

Предметом нашего анализа станет один из важнейших сюжетов отечественной словесности — о бедном чиновнике Акакии Акакиевиче Башмачкине, а также литературная судьба повести Н. В. Гоголя (1809–1852) «Шинель» (1842) в рамках историко-литературных интерпретаций данного нарратива.

Гоголевский текст поспособствовал появлению интересных литературных «отголосков» на тему судьбы обиженного «маленького человека» уже в новейшее время. Нельзя не назвать в связи с этим такие оригинальные художественные интерпретации, неизменно (хоть и с разной долей почтительности) отталкивающиеся от своего первоисточника, как сатирическая по-

¹³⁸ См.: Порудоминский В.И. Указ соч. – С. 7.

¹³⁹ Анализ указанного художественного текста опубликован в статье: Ожерельев К.А. Casus «Шинели» Н.В. Гоголя в новейшей отечественной литературе: интерпретация исходного сюжета и создание продолжений // Россия и мировые тенденции развития: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием / науч. ред. П.Г. Макухин. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2023. – С. 305-315.

весть В. Н. Войновича (1932–2018) «Шапка» (1987), поэма Л. В. Лосева (1937–2009) «Ружьё. Петербургская поэмка» (2000), пьеса О. А. Богаева (род. 1970) «Башмачкин» (2004–2005) и «продолжение» А. П. Владимирова (1958–2023) «Шинель — 2 (о чём умолчал Гоголь)» (2020)¹⁴⁰. И если первые три текста уже неоднократно становились предметом литературоведческого анализа (см., например, работы: С. П. Гудковой — о переосмыслении гоголевского сюжета и других литературных контекстов в поэме Лосева¹⁴¹; Е. Ю. Зубаревой — о гоголевских традициях в прозе русского зарубежья¹⁴²; Е. И. Канарской — о трансформации сюжета повести Гоголя в пьесе Богаева¹⁴³; А. В. Полупановой — о поэтике литературного диалога между шедевром русского классика XIX века и повестью Войновича¹⁴⁴; О. В. Трошинской — о вариантах и стратегиях дописывания повести Гоголя в драматургическом опыте О. А. Богаева¹⁴⁵; Е. Е. Шлейниковой — о рассмотрении пьесы «Башмачкин» как драматургического ремейка «Шинели»¹⁴⁶),

¹⁴⁰Примечательно, что современные русские авторы, скорее всего, на уровне чисто писательской интуиции выбрали «Шинель» именно в силу её универсальной литературной природы: их, «вторичные» по отношению к претексту, произведения легко и органично вписаны в систему разных родовых структур: эпоса (В. Н. Войнович, А. П. Владимиров), лирики (или, точнее, лиро-эпики) (Л. В. Лосев) и драмы (О. А. Богаев).

¹⁴¹Гудкова С. П. «Ружьё. Петербургская поэмка» Льва Лосева (переосмысление гоголевского сюжета в творчестве современного поэта) // Гоголевский сборник. – СПб.; Самара, 2009. – Вып. 3 (5). – С. 276–284; Гудкова С. П. Специфика переосмысления литературных контекстов в творчестве Л. Лосева (на материале «Петербургской поэмки» «Ружьё») // Палимпсест. – 2021. – № 2. – С. 18–27.

¹⁴²Зубарева Е. Ю. «Пальто», «шапка» и другие предметы, «сшитые из шинели Гоголя»: К вопросу о гоголевских традициях в прозе русского зарубежья // Памяти Анны Ивановны Журавлевой. – М., 2012. – С. 614–627.

¹⁴³Канарская Е. И. Сюжет повести Н. В. Гоголя «Шинель» и его трансформация в пьесе О. Богаева «Башмачкин» // Традиции в русской литературе. – Н. Новгород, 2014. – С. 218–228.

¹⁴⁴Полупанова А. В. «Шинель» Н. В. Гоголя и «Шапка» В. Н. Войновича: поэтика литературного диалога // Гоголевский сборник. – СПб.; Самара, 2009. – Вып. 3 (5). – С. 267–275.

¹⁴⁵Трошинская О. В. Стратегия дописывания повести Н. В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева «Башмачкин» // Вестн. Самар. гос. университета. – 2011. – № 82 (1-2). – С. 157–162.

¹⁴⁶Шлейникова Е. Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический ремейк // Известия Рос. гос. пед. ун-та. – 2007. – № 8 (27). – С. 97–102.

то произведение А. П. Владимирова¹⁴⁷ было опубликовано совсем недавно и пока не изучено достаточно глубоко. Между тем, по нашему мнению, именно в этом тексте нашли оригинальное воплощение и синтетически соединились две специфические тенденции, характерные для восприятия гоголевской повести другими писателями:

1) свободная интерпретация классического претекста (или исходного текста), как это обстоит в случае с текстами В. Н. Войновича и Л. В. Лосева;

2) «продолжение», или т. н. «сиквеллизация» авторского замысла, по аналогии с драмой О. А. Богаева.

На основе приведённых выше фактов, обуславливающих несомненную актуальность изучения диалога с классической традицией в современной литературном контексте, нами выдвигается *предположение*, что повесть Н. В. Гоголя выступает для новейшей отечественной словесности в качестве непреходящего аксиологического ориентира и способствует оформлению в писательской практике продуктивных творческих интенций — сюжетных, стилевых и мотивно-образных.

Перед тем как непосредственно обратиться к рассмотрению художественных особенностей некоторых из названных нами текстов, необходимо сделать ряд *методологических уточнений*. Мы считаем целесообразным по отношению к основной части современных вторичных адаптаций гоголевского сюжета выделить две группы, ориентированные на рецептивный план сюжетного и стилового единства «Шинели».

К *первой группе* относятся произведения В. Н. Войновича («Шапка») и Л. В. Лосева («Ружьё»), для которых свойственны: сатирический подтекст, фривольное обыгрывание классического сюжета о бедном чиновнике как в новом — советском — контексте, так и в стилизованно-классическом (ус-

¹⁴⁷Владимиров А.П. Шинель – 2 (о чем умолчал Гоголь) // Издат. дом «Литературный коллайдер». <https://lit-collider.ru/2020/11/15/aleksandr-vladimirov-shinel-2-o-chem-umolchal-gogol/>.

ловные alter ego гоголевского Акакия Башмачкина — писатель-конформист Ефим Рахлин в повести Войновича и служащий Аркадий Сапогов в поэме Лосева), близость к «старинной смеховой традиции»¹⁴⁸ и равнозначное сосуществование реалистических и постмодернистских установок. Произведения этой группы на новый лад *пере-писывают* текст одной из самых знаковых русских повестей XIX века и либо существуют в пространстве «поэтически обыгранной ситуации современного восприятия литературного наследия»¹⁴⁹, как у Лосева, либо используют сюжет «Шинели» по примеру «литературного отталкивания» (по И. Н. Розанову) и создают нечто третье на основе текста-исходника. Во втором случае мы имеем прецедент с повестью «Шапка», которая в чистом виде, как справедливо указывает Е. Ю. Зубарева, «не становится ни подражанием Гоголю, ни переложением гоголевского текста»¹⁵⁰. Мы относим подобные вторичные тексты к произведениям-интерпретациям.

Ко второй группе, по нашему мнению, уместно отнести т. н. тексты-продолжения, выстроенные по образцу литературного «сиквела». В такого рода текстах присутствуют ярко выраженные («пороговые») линии первого автора (в нашем случае — Н. В. Гоголя) и того, кто продолжает развивать (там, где первый автор поставил точку или написал эпилог) сюжет его произведения. Данные тексты хранят свою стилистическую верность первоисточнику (иногда даже, как, например, у А. П. Владимирова, балансируя на грани стилизации). Нам близка точка зрения, что в случае с написанием литературного «сиквела» важно «воспроизвести идиостиль автора, то есть

¹⁴⁸Гудкова С.П. Специфика переосмысления литературных контекстов в творчестве Л. Лосева... С. 25.

¹⁴⁹Там же.

¹⁵⁰Зубарева Е.Ю. Указ. соч. — с. 622.

в каком-то смысле стать им»¹⁵¹. Нельзя не согласиться и с тезисом современного исследователя Д. А. Щукиной об особой роли в подобного рода текстах-продолжениях «концептуально значимой цитаты из первоисточника»¹⁵² (см., например, ставшее хрестоматийным и узнаваемым «Я брат Ваш!» из уст Башмачкина). Как нетрудно угадать, данные тексты не *пере-писывают*, а *до-писывают* свой художественный претекст. Рассматривая пьесу О. А. Богаева «Башмачкин» с точки зрения «стратегии дописывания», О. В. Трошинская акцентирует внимание на том, что одной из самых плодотворных рецептивных стратегий на современном этапе можно считать т. н. «инвариантную рецепцию»¹⁵³, которая сохраняет и основную сюжетную схему текста-первоисточника, и полную (либо частичную) систему персонажей. В этой связи, драма О. А. Богаева и «продолжение» А. П. Владимирова могут быть отнесены ко второй группе текстов («сиквелы», или продолжения). Однако есть все основания утверждать, что «Шинель — 2...» Владимирова включает в себя слагаемые *обеих групп текстов*. Об этом свидетельствует, во-первых, её неопределенная жанровая природа, тяготеющая, на наш взгляд, всё же к литературному «сиквелу», о чём недвусмысленно сказано в предисловии «От автора» («На этом заканчивается повесть Гоголя. А мы продолжаем»¹⁵⁴), и во-вторых, несводимые только лишь к постмодернистской интертекстуальной «игре», широкие метатекстуальные связи с именами и произведениями русской классической литературы. Здесь

¹⁵¹Костыря А.В. Сиквел в контексте социологии литературы и лингвокогнитивных исследований: «Эмма» Джейн Остен и Эммы Теннант // Евразийский гуманитарный журнал. – Пермь, 2018. – № 2. – С. 75.

¹⁵²Щукина Д.А. Продолжение художественного текста: риторика диалога с оригиналом // Риторика и речеведческие дисциплины в условиях реформы образования. – М., 2016. – С. 309–314.

¹⁵³Трошинская О.В. Указ. соч. – С. 158.

¹⁵⁴Владимиров А.П. Указ. соч.

уместно говорить уже скорее о некоем *hommage* своим духовным и эстетическим наставникам.

В пользу тезиса о жанровой принадлежности текста Владимирова к «сиквелу» может сказать и тот факт, что само это понятие пришло в литературу из кинематографа, в то время как многие другие сочинения рассматриваемого нами автора носят отчетливо *кинематографический характер* (см., например, роман «Посланец ночи», новеллу «Рыжий» из цикла «Хроники ужасов» и мн. др.¹⁵⁵). К тому же, «сиквел» намного бережнее, чем другой важный аналог нового прочтения — «ремейк» — «опирается на текст-оригинал»¹⁵⁶. Это объясняет отнесение некоторыми исследователями внешне и структурно оформленного как «сиквел» богаевского «Башмачкина» всё же к промежуточному или составному жанровому продукту, ориентированному скорее на постмодернистское восприятие, — «римейк¹⁵⁷-сиквелу» и «римейк-контаминации»¹⁵⁸. В то же время нельзя определить произведение Владимирова как обычное продолжение с «альтернативным финалом», поскольку указанный текст обладает внутренней и смысловой законченностью, а действие в конце возвращается к исходному локусу — комнате, в которой умирает бедный чиновник. Перед нами, таким образом, оригинальное произведение-«сиквел». Обратимся к общелитературному контексту «Шинели — 2...» и попробуем выявить метатекстуальные связи сиквела, а также проследить тяготение данного «текста-продолжения» к произведениям, включённым нами в первую группу, — «текстам-интерпретациям».

¹⁵⁵Да и сама заявка А. П. Владимировым на «вторую часть» условного «текста-фильма», внесенная в заглавие («Шинель — 2...»), несомненно, говорит о сознательной ориентации на «сиквельную» природу своего *opus`a*.

¹⁵⁶Гимранова Ю.А. Тургеневский интертекст в постмодернистской прозе конца XX — начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук. — Челябинск: ЮУрГГПУ, 2018. — С. 31.

¹⁵⁷Так у автора.

¹⁵⁸Шлейникова Е.Е. Указ соч. — С. 102.

В том варианте литературного продолжения-интерпретации, которое А. П. Владимиров предлагает читателю, Акакий Акакиевич Башмачкин, уже тяжело заболевший, вследствие потрясения, вызванного утратой шинели, и находящийся при смерти (он уже слышит голоса пришедших проститься с ним), осознаёт вдруг, что он ещё жив, хотя и видит себя странно — как бы «со стороны». В экспозиции, как мы видим, отчётливо заявлено будущее развитие столь характерного как для поэтики Гоголя (цикл «Петербургские повести»), так и для творческого метода современного писателя (см. новеллу «Человек в шляпе» из уже упомянутого цикла «Хроники ужасов») мотива двойничества. Дальнейшая встреча с загадочным доктором, Соломоном Николаевичем Бонявским, — человеком, в облике которого причудливо сочетаются человеческие и звериные черты («внешность необычная..., как у той собаки»; «ответил Соломон Николаевич, обнажив свои острые, похожие на собачьи, клыки»¹⁵⁹), развивает другие важные для обоих авторов мотивы — оборотничества и продажи души дьяволу. Бонявский — несомненно, литературный и «речевой» двойник булгаковского Воланда («Мои предки родом из Польши»; «Сколько я ему говорил, чтобы не зарывался», «Я слишком хорошо знаю человеческую породу»¹⁶⁰), сначала предлагает Башмачкину выпить чудодейственное зелье, которое наделяет последнего сверхъестественной силой, а затем «поменять обличье» и стать другим. Инфернальный контекст заявлен и в пьесе О. А. Богаева «Башмачкин», где шинель предстает как тёмное начало своего хозяина — она ищет его (!), скитается по городу, как пустая обезличенная форма, кочует по «петербургским углам», порождая после себя смерть, словно проклятый «фальшивый купон» в одноименном рассказе Л. Н. Толстого. Есть в «Баш-

¹⁵⁹Владимиров А.П. Указ. соч.

¹⁶⁰Там же.

мачкине» и прямые указания на нечистую силу (например, ***хромой*** слуга, прямо сравниваемый с чёртом: «Чёрт хромоногий!»¹⁶¹). Однако у А. П. Владимировва сделан более чёткий акцент на личности Башмачкина в противовес без-образному виду шинели в произведении О. А. Богаева. Плюс ко всему, автор «Шинели — 2...» в некоторых фрагментах текста откровенно (и очень талантливо) стилизует гоголевский почерк, например, коммуникативные «несуразности» и неполные синтаксические конструкции в речи Башмачкина («Я того...», «Я вам, того...»¹⁶²), в то время как у Богаева речевой портрет чиновника выглядит куда более «авторским», олитературенным, в сравнении с первоисточником. Таким образом, наряду с вовлечённостью в гоголевский и булгаковский контексты, Владимиров выстраивает повествование в оригинальном — *проспективном* — ключе (фраза Башмачкина, сказанная в начале произведения: «Уж не приснился ли мне он?», оказывается в итоге пророческой: все сумасшествия чиновника и одного из наиболее известных «маленьких людей» русской литературы — кутёж, драки, разбой, карточные поединки и даже убийство — оказываются предсмертной вспышкой сознания, описанной в духе знаменитого «Твиста Амброза Бирса»). Даже пережив искушение властью, богатством и силой, к тому моменту уже сменивший имя («Акакий Башмачкин» становится «Франсуа Аполлоновым»¹⁶³), бедный чиновник в предсмертных муках отказывается продавать свою душу нечистой силе и не берёт в руки спасительную чашу с новой порцией «ведьминого зелья». Пародийный характер повествования и близость рассматриваемого произведения стилистике пародийного бурлеска (а значит и особенностям «тек-

¹⁶¹Богаев О. А. Башмачкин // Авторский сайт. — URL: <https://bogaev.narod.ru/doc/bashmachkin.htm>.

¹⁶²Владимиров А. П. Указ. соч.

¹⁶³Как известно, в истории культуры утрата (или перемена) имени часто связывалась с утратой своего естества и человеческой сущности и приравнивалась таким образом к предательству.

стов-интерпретаций») проявляется в том, что Владимиров вводит в текст фигуры князя Одоевского (аллюзия на знаменитого князя В. Ф. Одоевского, известнейшего писателя, тесно связанного с темой мистического) и пронырливого господина-афериста, Гончарова (другая явная отсылка к личности писателя-реалиста). Дважды произнесенное ругательство на французском языке («C'est le coupable!»¹⁶⁴) сначала князем, а затем и доктором Бонявским не позволяет усомниться в том, что эти образы являются двумя ипостасями одного — тёмного — начала. В художественной структуре «Шинели — 2...» содержатся и другие любопытные интертекстуальные параллели к важнейшим мистическим текстам русской литературы XIX века: «Пиковой даме» (1833) А. С. Пушкина и «<Штоссу>» (1845) М. Ю. Лермонтова — при описании карточной баталии Башмачкина и «значительного лица» в одном из игорных домов Петербурга в репликах второстепенных персонажей звучат цитаты из упомянутых повестей: «Ваша карта убита!», «Штосс?»¹⁶⁵. В образе неудачника Ивана Терентьевича, проигравшего двенадцать тысяч в том же игорном доме, и его дочери, Машеньки (символическое имя — олицетворение России), легко считываются русские национальные типы — образы всепрощающих и терпеливых народных праведников. Наряду с вышеприведенными замечаниями, касающимися особенностей интерпретации гоголевского сюжета и метатекстуальных связей в «Шинели — 2...», нельзя не подчеркнуть, что «голос автора» (М. М. Бахтин) в произведении А. П. Владимирова тоже находит своё выражение. Маленький человек при всей своей униженности не лишён вместе с тем и вполне земных человеческих слабостей (тщеславия, желания богатства, власти над окружающими), и если эти стремления умело направить в деструктивное русло, то

¹⁶⁴Владимиров А. П. Указ. соч.

¹⁶⁵Там же.

такие «маленькие люди» могут зайти очень далеко. Красноречивым свидетельством последнего утверждения служит финал произведения: «светлая» ипостась (Башмачкин) всё же умирает в своей «бедной комнатенке», в то время как «темная», алчная сторона образа несчастного чиновника (Аполлонов) победоносно взирает на город с высоты Смоленского собора, как на свою неизбежную вотчину вместе с доктором Бонявским.

На основе проделанных нами наблюдений и анализа можно сформулировать следующие выводы:

1. Повесть Н. В. Гоголя «Шинель» в новейшей отечественной литературе рассматривается в качестве эстетического, историко-культурного и ценностного ориентира, поощряя современных авторов к собственно поэтологическим поискам в области стиля, жанра, сюжета и образов.

2. Основная часть современных «вторичных» адаптаций гоголевского сюжета о бедном чиновнике относится к двум группам текстов — «текстам-интерпретациям», сфокусированным на *переписывании* классического претекста («Шапка» В. Н. Войновича, «Ружьё. Петербургская поэмка» Л. В. Лосева), и «текстам-продолжениям» (т. н. «сиквелам»), развивающим на основе «канонического» первоисточника свой вариант *дописанного* текста или частично измененного финала произведения («Башмачкин» О. А. Богаева).

3. Жанровая природа внешне заявленного как «текст-продолжение» произведения А. П. Владимирова «Шинель — 2 (о чём умолчал Гоголь)» на структурно-семантическом уровне тяготеет к совмещению в себе признаков и черт обеих групп текстов — «текста-интерпретации» и «текста-продолжения».

4. «Шинель — 2...» метатекстуально связана с концептуальными текстами русской литературы XIX–XX вв., созданными в русле мистической традиции («Пиковая дама»

А. С. Пушкина, «<Штосс>» М. Ю. Лермонтова, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова), и таким образом вписана не только в гоголевский контекст, но и в широкое рецептивное поле всего многообразия отечественной «поэзии кошмаров и ужаса» (В. М. Фриче).

***В. Г. Короленко («Сон Макара»)
и И.-Л. Перец («Бонче-молчальник»)¹⁶⁶***

Здесь мы проанализируем творческое переосмысление и трансформацию сюжета одного из самых известных текстов В. Г. Короленко (1853–1921) — святочного рассказа «Сон Макара» (1884) в художественном пространстве новеллы видного еврейского писателя и просветителя И.-Л. Перца (1852–1915) «Бонче-молчальник» (“Bontshe shvayg”) (1894). Уместность обращения к методологии компаративистики не в последнюю очередь объясняется как фактом существования и творческой реализации обоих писателей в границах Российской империи (в период создания указанных текстов), так и умением двух разноязычных авторов органично совмещать в своём наследии слагаемые иных культур и религиозно-мифологических систем. И если в художественной вселенной отечественного прозаика можно встретить своеобразный «симбиоз» как минимум русского (в том числе и в «малороссийском», украинском, варианте), якутского, польского и еврейского культурно-тематических пластов, то у И.-Л. Перца, стоявшего у истоков новейшей прогрессивной еврейской литературы, предметом этнорелигиозной рефлексии чаще всего становилось сложное взаимодействие и полемика древнеев-

¹⁶⁶ Данные научные результаты опубликованы в статье: Ожерельев К. А. Маленький человек на «небесном судилище»: трансформация сюжета рассказа В. Г. Короленко «Сон Макара» в новелле И.-Л. Перца «Бонче-молчальник» // Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты: сб. материалов VII Междунар. науч. конф. к 80-летию профессора Г. Н. Тараносовой: в 2-х ч. — Ч. I. — Тольятти: Изд-во ТГУ, 2023. — С. 422-430.

рейского (гебраистского) и хасидского типов мирозерцания в рамках одной, иудейской, традиции. Подобная близость, обусловленная «синтетическим» характером творческого метода литераторов, равно как и встроенность писателей в единый по хронологии литературный процесс (оба художника слова — почти ровесники), по нашему мнению, и делает возможным нахождение образных, мотивных и сюжетных точек соприкосновения, подобных тем, которые можно обнаружить в упомянутых выше текстах малой прозы.

Историография рассматриваемого вопроса представляет собой неоднородную картину. Святочный рассказ В. Г. Короленко неоднократно становился объектом литературоведческого анализа, начиная с появления первых основательных монографических исследований о русском писателе. В ряду подобных работ стоит особо отметить исследование Г. А. Бялого, в котором советский учёный среди прочего выделял проявившееся во «Сне Макара» нарастание «протестных» интонаций и заострение социальной проблематики¹⁶⁷. В статье З. К. и А. К. Башариных проанализирована важная для понимания поэтики рассказа проблема обращения прозы В. Г. Короленко к образам и выразительным средствам якутского фольклора¹⁶⁸. В указанном направлении О. И. Ивановой описаны наблюдения над трансформацией мотивов, образной системы и некоторых стилевых особенностей малого прозаического жанра у Короленко при соприкосновении писателя с якутской повседневной действительностью, материальной и духовной культурой¹⁶⁹. Специфика авторской мо-

¹⁶⁷Бялый Г.А. В.Г. Короленко. — Л.: Художественная литература, 1983. — С. 43.

¹⁶⁸Башарина З. К., Башарина А. К. Якутский фольклор в творчестве В. Г. Короленко // Творчество Флора Васильева и вопросы языка, литературы, образования в глобализирующемся мире : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. — Глазов, 2014. — С. 74-77.

¹⁶⁹Иванова О.И. Влияние якутской действительности на поэтику произведений В.Г. Короленко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2011. — № 2. — С. 94-98; Иванова О. И. К проблеме русско-якутских литературных связей: влияние якутской действительности, фольклора, мирозерцания на поэтику В.Г. Короленко: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Якутск: Якут. гос. ун-т им. М.К. Аммосова, 2005. — 24 с.

дальности на различных уровнях художественного целого в рассказе «Сон Макара» (с выходом к пониманию писательской концепции справедливости и аксиологии) подробно исследуется Н. П. Жилиной¹⁷⁰. Интересный и оригинальный взгляд на неоднозначность («отчуждённость») внутреннего мира главного героя в рассказе В. Г. Короленко предлагает в своей содержательной работе зарубежный филолог М. Конлифф¹⁷¹. Он же проводит любопытные параллели русского святочного рассказа с англоязычными рождественскими аналогами («Рождественской песнью в прозе» Ч. Диккенса, 1843) и справедливо указывает на текстовую «неопределённость» тех линий, где начинается собственно онейрический хронотоп во «Сне Макара»¹⁷².

В случае с новеллой И.-Л. Переца ситуация несколько иная. Несмотря на то, что это произведение давно является одним из наиболее любимых среди читателей (и не только на языках иврит или идиш), а также имеет различные театральные и телеинтерпретации¹⁷³, оно до сих пор почти не исследовано с точки зрения поэтики. Основной литературоведческий ракурс выстраивается вокруг идейно-тематического содержания изящной *kleine form* «Бонче-молчальника». В данном ряду стоит обратить внимание прежде всего на исследования англоязычных учёных Р. Вайсс¹⁷⁴ и Д. Миллера¹⁷⁵. В «Краткой литературной энциклопедии» (1968) характери-

¹⁷⁰Жилина Н.П. Специфика авторской модальности в рассказе В.Г. Короленко «Сон Макара» // Модальность. Коммуникация. Текст: сб. науч. тр. междунар. науч. конф. – Калининград, 2021. – С. 67-73.

¹⁷¹Конлифф М. Проблема отчужденности в рассказе В. Короленко «Сон Макара» // Наука, просвещение, искусство провинции в социокультурном пространстве: Девятые Короленковские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 160-летию юбилею В. Г. Короленко. – Глазов, 2013. – С. 46-53.

¹⁷²Там же. – С. 52.

¹⁷³См. об этом: Подгорец Д. Commentary: «Идлер» и миляга-еврей: пер. с англ. // Лехаим: сайт. – URL: <https://lechaim.ru/events/idler/>.

¹⁷⁴Wisse R.R. I.L. Peretz and the Making of Modern Jewish Culture. – Seattle & London: University of Washington Press, 1991. – 146 p.

¹⁷⁵Miller D.N. Y.L. Perets' «Bontsy Shvayg»: Perspectives on Passivity // The Slavic and East European Journal. – Vol. 18, No. 1 (Spring, 1974). – pp. 41-46.

стика рассказа И.-Л. Переца также акцентировала лишь сугубо идейный (хоть и, несомненно, важный) вектор его художественной структуры¹⁷⁶. Однако в написанном ещё в 1941 году литературно-биографическом очерке «Ицхок-Лейбуш Перец» советского исследователя еврейской литературы Ш. Эпштейна содержится перспективное указание на сходство поэтик В. Г. Короленко и И.-Л. Переца, причём именно в отношении близости мотивов и сюжета «Сна Макара» и «Бонче-молчальника». Автор очерка замечает: «Этот мотив **<критического отношения к безмолвным и терпеливым труженикам из народа, “суда” над ними — К. О.>**, навеянный рассказом “Сон Макара” Владимира Короленко, ярко запечатлён в рассказе Переца “Бонче-молчальник”, притом не в духе примиренчества, как у Короленко, а в бунтарском, в духе возмущения»¹⁷⁷. Последний тезис и будет являться для нас «отправной точкой» при обращении к особенностям художественной адаптации сюжета рассказа В. Г. Короленко в новелле И.-Л. Переца.

Основная цель комплексного анализа будет состоять в определении ключевых факторов и выявлении возможных причин, обусловивших обращение одного художника слова к беллетристическому опыту другого писателя и способствовавших, в свою очередь, оригинальной творческой интерпретации сюжета из иноязычной литературной традиции. Реализации поставленной цели служит выполнение следующих задач:

- 1) проанализировать образный, религиозно-мифологический и символический планы двух текстов;
- 2) рассмотреть и сопоставить стилистические средства изображения главных героев у В. Г. Короленко и И.-Л. Переца;

¹⁷⁶ Рубина Р.Р. Перец Ицхок Лейбуш // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – Т. 5. Мурари – Припев / гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – Стб. 673.

¹⁷⁷ Эпштейн Ш. Ицхок-Лейбуш Перец // Перец И.-Л. Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. – С. 8.

3) выявить характер и концептуальную глубину художественной интерпретации и трансформации сюжета из русской литературы в аксиологическом поле новой еврейской словесности;

4) представить возможные мотивно-сюжетные варианты и параллели на основе рассказа В. Г. Короленко в контексте отечественной поэзии конца XX в. (Ю. П. Кузнецов) и прозы первой половины XX в. (А. П. Платонов).

Вначале зафиксируем, что сюжеты двух рассматриваемых текстов очень похожи. Если сжато представить событийный ряд каждого из них, то мы увидим двухчастную повествовательную структуру, в которой четко выделяются два временных слоя:

1) жизнь в пределах земной реальности «маленького человека» (В. Г. Белинский), не лишённого вполне стандартных слабостей и пороков людского рода — бражничества, хитрости, чревоугодия (короленковский Макар), или же безропотно, до самоуничтожения, терпящего бессердечие и обман окружающих (Бонче из новеллы Переца);

2) небесный суд, свершаемый высшими иерархами, после смерти главного героя — буквальной, как в случае с Бонче (он погибает под колёсами городского транспорта), либо воображаемой (Макар видит сон про свою смерть; впрочем, читателю так до конца и неясно — сон это или явь).

Вторая часть произведения Переца (т. н. «небесное судилище», если использовать словесную формулу из «Бонче-молчальника») — это, как справедливо заметил Ш. Эпштейн в процитированном нами выше отрывке, явный мотив-заимствование из Короленко. Причём исследователь не просто фиксирует факт творческого заимствования еврейским писателем сюжетного элемента из другого рассказа (см. выше), но и подчёркивает разницу в интерпретации данного мотива: если короленковский персонаж, поначалу пытавшийся бунтовать, всё же в итоге не сдерживает бессильных

обидчивых слёз и, тем самым, смягчает сердца небесных старейшин, плачущих в финале вместе с ним, то обыватель из новеллы Переца (пусть и в силу недалёкости, узости ума) повергает в неловкое смущение райскую заоблачную «коллегию» своей последней просьбой (иметь каждое утро горячую булку с маслом), становясь, таким образом, невольным ренегатом и бунтарём на небесах. Происходит объяснимая трансформация сюжета.

По-видимому, причина обращения еврейского писателя-интеллектуала к сюжету рассказа «Сон Макара» и его дальнейшее творческое преломление носят не только внутрилитературный характер (что естественно, учитывая, во-первых, взаимный интерес русского прозаика к еврейской (или иудейской) тематике в своем творчестве («Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды»), а во-вторых, его невероятную популярность среди еврейского населения Российской империи, вызванную в том числе и гражданской деятельностью Короленко в защиту угнетаемых этносов). Не последнюю роль, на наш взгляд, тут играет этнорелигиозная и национально-культурная специфика обоих авторов, которую необходимо учитывать при анализе указанных текстов, а также при мотивировке подобной сюжетной модификации.

В образном религиозно-мифологическом и символическом планах двух текстов легко считываются новозаветные и ветхозаветные параллели, несмотря даже на «социалистический» и скептический по отношению к религии характер творчества писателей. В рассказе В. Г. Короленко, имеющем подзаголовок «святочный рассказ», действие происходит под Рождество; акустическим лейтмотивом первой смысловой части рассказа выступает «колокольный звон», но отсутствует традиционное для данного жанра явление земного «чуда». Авторы и составители «Словаря-указателя сюжетов и мотивов русской литературы» относят «Сон Макара» к двум раз-

новидностям «Святочного сюжета»: «Святочный пророческий / страшный сон / видение» и «Смерть на Рождество / в Святки»¹⁷⁸. Некоторые исследователи, верно подмечая факт органичного взаимодействия русской и якутской культур во «Сне Макара» тем не менее делают вывод, что «Бог здесь явно не христианский, он похож на якутского Аар Тойона (Всемогущего господина)»¹⁷⁹. Зримой подсказкой к такому заключению служит и прямое текстуальное наименование в рассказе небесного судьи «Тойоном», и то, что в якутской мифологии Тойона (Улу Тойона, «Великого господина») обозначали именно как «высшего судью»¹⁸⁰, представителя т. н. «верхнего мира». Данный вывод, на наш взгляд, носит дискуссионный характер, ведь сам небесный судья и его помощники (у Короленко — «работники») изображены писателем вполне в духе православной иконографии, свидетельством чему могут быть как их внешние атрибуты («крылья», одеяния — «длинные белые рубахи»), так и мгновенное прозрение Макара, узнавшего, кого же ему напоминает Тойон: «это тот самый старик, которого он видел нарисованным в церкви» (т. 1, с. 198)¹⁸¹. Нельзя проигнорировать и то, что рядом с верховным божеством, оригинально сочетающим черты якутского мифологического образа и православного Бога-вседержителя, появляется и его сын (!), садящийся в итоге по правую руку от своего отца и начинающий заступаться за Макара. Его приход и меняет, в конечно счете, начальный гнев

¹⁷⁸Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное изд. / авт.-сост. Е.В. Капинос, Е.Н. Проскурина, М.А. Бологова [и др.]; отв. ред. Е.К. Ромодановская [и др.]. — Новосибирск: Издательство СО РАН, 2006. — Вып. 2. — С. 130, 161.

¹⁷⁹Башарина З.К., Башарина А.К. Указ соч. — С. 77.

¹⁸⁰Алексеев Н.А. Улу Тойон // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. — С. 548.

¹⁸¹Здесь и далее «Сон Макара» цитируется по изданию: Короленко В.Г. Сон Макара. Святочный рассказ // Собр. соч.: в 5 т. — Т. 1. Повести и рассказы, 1879–1888 / редкол.: Г.А. Бялый, Г.В. Иванов, В.А. Туниманов / сост., подгот. текста и примеч. Б.В. Аверина и Н.А. Дождиковой; вступ. ст. Б.В. Аверина. — Л.: Художественная литература, 1989. — С. 177-204 (в круглых скобках, с указанием тома и страницы).

Тойона, и данный образ, как нетрудно догадаться по концептуальным признакам (сын, человеколюбец, заступник), напрямую отсылает к образу Христа. Можно указать и на другое важное обстоятельство — речь Тойона пересыпана старославянской образностью, которая дополнительно акцентирует новозаветную символику: «...принимают доброе семя и возвращают крин сельный и благовонные всходы <...>. А сердце твоё поросло бурьяном, и тернием, и горькою полынью» (т. 1, с. 202–203). Здесь трудно полностью согласиться, например, с О. И. Ивановой, считающей Макара «бунтующим героем»¹⁸², и, скорее, уместно принять точку зрения М. Г. Петровой, подчёркивающей, что общий характер и интонация рассказа В. Г. Короленко никак не постулируют мотив «инсургентного» земного вторжения на небеса, или «бунта», а выдержаны «в характерном для К. светлом и мягком колорите»¹⁸³. Вряд ли случайно Короленко наделяет своего героя древнегреческим именем «Макар» («Макарий»), которое, как известно, также имеет христианскую семантику («блаженный»). На этот факт, к слову, указывает в своей работе и Н. П. Жилина¹⁸⁴, исследуя данную ономастическую нюансировку немного в другом разрезе — с позиции авторской модальной оценки. Можно вспомнить, что прообразом вымышленного Макара был некий Захар Цыкунов¹⁸⁵, однако писатель не оставляет «реальное» древнееврейское имя прототипа и меняет его на древнегреческое, внешне, впрочем, такое же «русское» по звучанию. И даже символ «чаши с весами для добрых и дурных дел» (в различных своих вариантах), корреспондирующий скорее с ветхозаветной традицией (см.,

¹⁸²Иванова О.И. К проблеме русско-якутских литературных связей ... С. 13.

¹⁸³Петрова М.Г. Короленко Владимир Галактионович // Русские писатели 1800-1917: биогр. слов.: в 7 т. — Т. 3. К–М. — М.: «Большая российская энциклопедия», 1994. — С. 79.

¹⁸⁴Жилина Н.П. Указ соч. — С. 72.

¹⁸⁵Короленко В.Г. История моего современника. Книги третья и четвертая // Собр. соч.: в 5 т. — Т. 5. / редкол.: Г.А. Бялый, Г.В. Иванов, В.А. Туниманов / сост., подгот. текста и примеч. Б.В. Аверина. Л.: Художественная литература, 1991. — С. 306.

например, сказание о Валтасаре, «взвешенном и найденном слишком лёгким» из «Книги пророка Даниила» [Дан. 5:27]), не перекрывает доминирующий православный (пусть и с вкраплениями из других культур) мирообраз.

Таблица 3

Образно-стилевое сходство поэтик в текстах
В. Г. Короленко и И.-Л. Переца.

«Сон Макара»	«Бонче-молчальник»
<i>Мотив сна</i>	
«Он лег в снег» (т. 1, с. 187)	«Он был уверен, что это сон или просто недоразумение» ¹⁸⁶ (с. 21)
<i>Описание жизненных невзгод персонажа</i>	
«И он нанялся рубить дрова, чтобы заплатить за женин дом на том свете... А купец увидел, что ему нужна, и дал только по десяти копеек» (т. 1, с. 202)	«Молчал он и тогда, когда урывали, сколько хотели, от его заработка или при уплате сбывали ему фальшивую монету. Он все молчал...» (с. 24)
<i>Изображение крылатых детских душ</i>	
«А маленькие детские души то и дело мелькали в воздухе, точно птички. <...> и долго еще после того слышался в воздухе быстрый, тревожный звон их маленьких крыльев» (т. 1, с. 195)	«Юные ангелочки с бриллиантовыми глазками, золотыми тонкими крылышками и в серебряных башмачках с восторгом полетели навстречу Бонче. Шум крыльев, звон башмачков...» (с. 20–21)
<i>Образная орнаментика (обрисовка небесного мира)</i>	
«Посредине избы стоял камелек чудной резной работы, из чистого серебра, и в нем пылали золотые поленья...» (т. 1, с. 196)	«И страх его еще больше усилился, когда он нечаянно взглянул на пол в небесном судилище. Настоящий алебастр, выложенный бриллиантами!» (с. 22)

¹⁸⁶Здесь и далее «Бонче-молчальник» цитируется по изданию: Перец И.-Л. Бонче-молчальник // Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. – С. 19-26 (с указанием в круглых скобках страницы).

Иную ценностную акцентировку мы видим в новелле И.-Л. Переца. Как уже было отмечено, еврейский писатель многое заимствует из рассказа В. Г. Короленко как в плане внутренней мотивики, так и внешних стилистических средств изображения главного героя, характерной образности и пр. Рассмотрим лишь некоторые сближения в художественной структуре двух текстов (таблица 3).

Однако если герой Короленко не становится в итоге бунтарём как таковым и переживает скорее момент духовного очищения через своеобразную «исповедь» (пусть и в форме «отповеди»), то персонаж Переца своей последней репликой (о просьбе земных благ на том свете) фактически разрушает любые пути в рай. И когда для Макара уже «на небесах» ясно, что его путь к Господину может и не сулить ничего хорошего (не случайно попик Иван и другие заранее пугают Макара предстоящим судом), для Бонче с первых минут пребывания в райских чертогах (а он сразу оказывается в раю, так как его судьба «праведника» предрешена!) ангелами, Авраамом и Предвечным выдаётся некий «кредит священного доверия» — в святости забитого молчальника никто не сомневается. Примечательно, что В. Г. Короленко (разумеется, через простонародную «оптику» своего героя) показывает «тот свет» в образе стоящей «на горе» просторной избы, в то время как прекрасные небесные («золотые») хоромы в «Бонче-молчальнике» вместе с ангелами населены нелюбезными, грубыми персонажами из мира людей: «фискалами», «защитниками», «присутствующим». Небесный предел, фантастически-гротескно изображённый Перецем в качестве земной «судебной палаты», является достаточно смелой граничащей с ересью аллегорией. И это ключевое различие, которое, надо полагать, коренится в особом типе мировоззрения, уxo-

дящем своими корнями в религиозно-этическую (православную и иудейскую) специфику двух авторов.

Вместе с характерной для жанра новеллы финальной неожиданностью тема осознанного «бунта» маленького человека против Бога присутствует и в других текстах еврейского художника слова. Например, в хасидских зарисовках и «сказках», также обрамляемых мотивами сна («Времена мессии»¹⁸⁷) и образами маленьких крылатых детей («Берл-портной»¹⁸⁸). В написанном в один год с «Бонче-молчальником» хасидском рассказе «Берл-портной» возникает почти идентичная сюжетная ситуация: как и безропотный Бонче, Берл просит у Бога, с которым находится (в отличие от Бонче) во вражде, не «заработка», а «пропитания»¹⁸⁹. Возможно именно «нонконформизм» короленьковского Макара, тонко подмеченный М. Конлиффом (как «целостность», «невозможность находиться под влиянием» и т. д.)¹⁹⁰, и привлек И.-Л. Переца для создания своего образа обаятельного молчуна-бунтаря, с той лишь разницей, что в последнем была сознательно нивелирована его христианская специфика. Любопытно, что уже в первой половине двадцатого столетия русский беллетрист А. И. Свирский (186–1942), сам вышедший из еврейской бедноты и замечательно воплотивший богатые человеческие типы в своей «художественно-документальной» книге «История моей жизни» (1928–1938), вспоминает про когда-то встреченного им безумного слесаря Перельмана, взбунтовавшегося против самого Бога. Убитый горем из-за «несправедливой», по его мнению, случайной смерти сына, Перельман с тех пор «смотрит на Бога, **как злой кре-**

¹⁸⁷Перец И.-Л. Времена Мессии // Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. – С. 259-264.

¹⁸⁸ Перец И.-Л. Берл-портной // Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. – С. 94-100.

¹⁸⁹Перец И.-Л. Берл-портной. ... С. 98.

¹⁹⁰Конлифф М. Указ. соч. – С. 53.

дитор на неоплатного должника»¹⁹¹ — вполне в духе если не Бонче, то Берла из рассказов Переца.

Среди перспективных работ по поиску подобных литературных «катализаторов» для дальнейшего мотивно-сюжетного заимствования отметим также статью Л. И. Вигериной об особенностях жанровой природы и поэтики святочного рассказа П. В. Засодимского (1843–1912) «Терехин сон» (1880). Автор статьи доказывает, что «Сон Макара» «имеет общие структурные особенности и мотивы»¹⁹² с произведением писателя-народовольца. Если учитывать, что рассказ Засодимского написан раньше, чем текст Короленко, то здесь возможна реальная находка предполагаемого претекста «Сна Макара».

Нельзя обойти вниманием и то, что рассказ В. Г. Короленко «Сон Макара» может иметь очень интересные мотивно-сюжетные параллели в контексте отечественной прозы первой половины XX в., а также поэзии новейшего времени. Заявим это предположение в качестве гипотезы для дальнейших научно-аналитических изысканий. Пока же зафиксируем сходство мотивов и образов «Сна Макара» В. Г. Короленко и «Усомнившегося Макара» (1929) А. П. Платонова: у последнего автора также встречается образ «горы», которую видит тезка героя Короленко; важную роль в повествовании играет и мотив сна (см.: «И страдание его перешло в сновидение: он увидел во сне гору»¹⁹³). В конце XX в. в поэзии Ю. П. Кузнецова появляется образ «небесной конторы», а лирический субъект, подобно короленковскому Макару, го-

¹⁹¹ Свирский А.И. История моей жизни // Электронная библиотека RoyalLib.com: [сайт]. – URL: https://royallib.com/read/svirskiy_aleksey/istoriya_moey_gizni.html#0.

¹⁹² Вигерина Л.И. Святочный рассказ П.В. Засодимского «Терехин сон»: своеобразие жанровой природы и поэтики // Art Logos. – 2018. – № 3 (5). – С. 53.

¹⁹³ Платонов А. Усомнившийся Макар // Октябрь. – Кн. 9 (сентябрь). – М.: Московский рабочий, 1929. – С. 37.

тов держать ответ перед судом Всевышнего «вдвойне» — за себя и других¹⁹⁴.

А. И. Свирский «История моей жизни»¹⁹⁵

Трудно отрицать, что самым значительным художественным произведением, принесшим известность А. И. Свирскому (1865–1942), является его повесть для детей «Рыжик» (1901), в которой рассказана трогательная история мальчика-сироты и его жизнь в странствиях по России. Уже в конце своего творческого и жизненного пути писатель завершает подробную автобиографию «История моей жизни», начатую ещё в 1928 году. Читателю, хорошо знакомому с текстом повести, даже при поверхностном обращении к автобиографической книге А. И. Свирского будет заметна почти текстуальная идентичность некоторых словесных и речевых конструкций обоих произведений. При внимательном прочтении текста будут проступать и другие «странные сближенья» (А. С. Пушкин) повести и автобиографии: в мотивах, сюжете, именах, образах. В биографическом словаре «Русские писатели...» по поводу автобиографии А. И. Свирского содержится осторожная формулировка: «частично вобрала ранние автобиогр. произв.»¹⁹⁶, что можно расценивать и как вынужденный, условный «самоплагиат» писателя-любителя, исчерпавшего, в итоге,

¹⁹⁴ Кузнецов Ю.П. Есть в мире две неравных части [стихотворения] // Наш современник. – 1992. – № 11. – С. 4.

¹⁹⁵ Данная часть параграфа содержит в себе наблюдения и выводы, в значительной мере опубликованные в статье: Ожерельев К.А. Переписывание и самоповтор как художественные приемы (на примере автобиографии А.И. Свирского «История моей жизни») // Современные проблемы филологии, методики преподавания иностранных языков и межкультурная коммуникация в мультимедийном пространстве: материалы Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, студентов, магистрантов, аспирантов / сост. Е.И. Сернова. – Астрахань: Изд-во АГУ; Издат. дом «Астраханский университет», 2021. – С. 142-147.

¹⁹⁶ Громова Н.А. Свирский Алексей Иванович // Русские писатели 1800-1917: биогр. слов.: в 7 т. – Т. 5. П-С. – М.: «Большая российская энциклопедия», 2007. – С. 527.

стилевой «инструментарий» и заимствующего для одной из последних, мемуарных (!) книг образы, идеи, парафразы и речевые обороты своей ранней художественной повести.

Нам близка другая точка зрения: автобиография «История моей жизни» испытывает стилистическую инерцию «Рыжика» не случайно. Во-первых, «Рыжик» — это тоже глубоко личный, почти исповедальный текст для А. И. Свирского (писатель сам указывал, в той же автобиографии, на предысторию его возникновения и творческий процесс написания: «Пишу “Рыжика”. Тема разрастается. Вспоминаю своё бесприютное детство, суровую жизнь моих сверстников и строю широкий многоликий сюжет...»¹⁹⁷). Именно огромной значимостью упомянутой повести для своего писательского опыта и творческого пути, на наш взгляд, и объясняется использование А. И. Свирским в тексте автобиографии многих самоповторов и попыток переписывания уже опубликованной (художественной) истории. Это своеобразный «автокомментарий наоборот», поскольку, изучая «Историю моей жизни», мы используем её, в первую очередь, как сюжетную и опознавательную «матрицу» по отношению к «Рыжику» (устанавливаем прототипов повести, реальные перипетии и события, легшие в её основу и т. д.), что объяснимо хронологической отдалённостью текстов (1901; 1928–1938), а уже затем видим обратную, стилевую, перспективу (многие языковые конструкции автобиографии почти дословно процитированы из «Рыжика», написанного почти за тридцать лет до нее).

Соглашаясь с тем, что автокомментарий как разновидность «авторского метатекста» (пусть и в инверсированной форме) выступает именно «в качестве художественного приема и является частью общего композиционного замысла», а также «...вполне обладает признаками эстетической

¹⁹⁷Свирский А. И. История моей жизни ...

автономности»¹⁹⁸. Мы убеждены, что повторы и переписывания в «Истории моей жизни» тоже можно рассматривать как своеобразные художественные приёмы, оттеняющие важность исходного текста («Рыжик»), а не только как следствие художественной анти-практики писателя-самоучки. К тому же, мы имеем в «Истории моей жизни» классическую ситуацию соблюдения общих принципов композиции *собственно автобиографической* прозы, когда «...субъект рассказа и его герой в составе произведения как целого не совпадают»¹⁹⁹. Это можно увидеть, в том числе при сопоставлении текста автобиографии и устных свидетельств о писателе, его взглядах, дневниковых записей. В свою очередь по отношению к повести «Рыжик» и её несомненной автобиографической основе уместно говорить в связи с таким эстетическим феноменом, как «...полусознательное переписывание истории собственной жизни», по меткому определению К. А. Сундуковой²⁰⁰.

Рассмотрим на некоторых примерах из обоих текстов наиболее явное преломление приёмов переписывания и самоповтора (на мотивно-сюжетном, образном, ономастическом уровнях и на уровне речевых характеристик персонажей). Все цитаты из автобиографии А. И. Свирского приводятся в порядке следования по тексту книги и сопоставляются с примерами из повести «Рыжик»²⁰¹. Совпадения в текстах подчёркнуты и выделены.

¹⁹⁸Мыльников В. С. Авторский комментарий и его художественная функция в произведениях русских писателей XVIII–XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1995. – С. 7.

¹⁹⁹Сорникова М. Я. Автобиографическая проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 10.

²⁰⁰Сундукова К. А. Память как поэтологический принцип в искусстве романа: на материале творчества Г. И. Газданова, В. В. Набокова, Ю. В. Трифонова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2018. – С. 19.

²⁰¹Свирский А. И. Рыжик // Электронная библиотека RoyalLib.com: [сайт]. – URL: https://royallib.com/read/svirskiy_aleksey_rigik.html#0.

Приёмы переписывания
и самоповтора в прозе А. И. Свирского

«История моей жизни» (1928–1938)	«Рыжик» (1901)
1	2
<i>Совпадение образов и художественных деталей (в ряде случаев текстуальное)</i>	
«Высоко-высоко горит звезда с алмазными стрелками. Я <u>прищуриваю глаза</u> , и стрелки сверкающими нитями <u>вытягиваются до самых ресниц моих...</u> »	«Когда он <u>прищуривал глаза</u> , ему казалось, что лучи от горевшей на столе свечки <u>протягиваются и достигают его ресниц</u> »
«Осторожно, <u>чтобы не запачкать ковёр</u> , плыву на цыпочках к намеченной двери»	«Ей <u>страшно было ступить босыми ногами на ковёр</u> , пестрый и мягкий»
«...корявые и <u>обожженные лаком пальцы</u> ». <...> «...свои тяжёлые руки <u>с пальцами, обожженными лаком</u> »	«... стал её перелистывать своими толстыми, <u>обожженными лаком пальцами</u> »
<i>Мотивы сиротства, умершей матери</i>	
«В горле закипают слезы, <u>слово “сирота” ударяет по лицу</u> и, спрятавшись за крылечко, прижимаюсь к каменной стене и <u>тихо плачу</u> ... Я — сирота: моя мама умерла»	«— <u>Теперь и я сирота...</u> — <u>плача говорил он</u> , стоя перед Дуней»
<i>Ономастические параллели</i>	
«Сначала, конечно, переплываем <u>Тетерев</u> »	«— Река <u>Тетерев</u> . — Правда, правда, — захлопал в ладоши Рыжик»
«Там и <u>трактир «Белый орел</u> », выходящий прямо на толкучку...»	«...оба приятеля спустя немного времени сидели в <u>трактире «Белый орел</u> » и пили чай»

1	2
<i>Дублирование некоторых фабульных и сюжетных схем</i>	
<p>«У нас такая история была: вышел наш пастух из лесу, где заблудившись был... <u>пять ден не жравшиц.. Подали ему хлеба да щей, а он давай кусать большими порциями</u> и — вот история! — <u>поперхнулся чевой-то и... помер</u>»</p>	<p>«Один вот тоже в Москве <u>трое суток не ел</u>, а после, <u>как попался ему кусок хлеба, он и набросился... Жевал, жевал и тут же помер...</u>»</p>
<p>«Мои слушатели изумлены. Глаза круглятся, и рты разинуты. <u>Я доволен, что овладел вниманием</u>, и с каким-то непонятным мне самому чувством радости <u>продолжаю врать</u>. А главное, я сам начинаю верить в то, что рассказываю»</p>	<p>«<u>Он понял, что им интересуются</u> <...> И Рыжик стал врать. Солдаты жадно ловили каждое его слово. А когда Санька заговорил о Кременчугском уезде, откуда было большинство солдат, в кордоне наступила мертвая тишина. Рыжик видел перед собою много улыбающихся усатых лиц и <u>врал направо</u>»</p>
<p>«Ухожу <u>поздно вечером, довольный и радостный, с гостинцами в карманах</u> и парой сапог Иосифа подмышкой»</p>	<p>«Не успели они оглянуться, как уже <u>наступил вечер. Сытые, счастливые и нагруженные подарками</u>, вернулись “гости” домой»</p>
<p>«В Ростовском-на-Дону городском саду <u>под высокими подмостками музыкантской эстрады нахожу ночлег, тишину и покой</u>»</p>	<p>«Рыжик подбежал, к лесенке, заглянул под ступени и, увидав небольшое отверстие, юркнул под эстраду и скрылся из виду. <u>Под полом эстрады было темно и тихо</u>. Санька на четвереньках отполз подальше от лесенки и <u>улегся на каких-то стружках</u>. <...> он <u>притих, измученный, обессиленный</u>»</p>

1	2
<i>Речевые характеристики персонажей</i>	
<p>«—<u>Ты не торопись, а то рот устанет</u>, — ласково говорит Филипп <...> Филипп ножом разрезает хлеб на маленькие кусочки. — Вот так лучше будет... Не торопись...»</p>	<p>«...человек с сизым носом, оказавшийся и тут его соседом, счел нужным дать ему совет. —<u>Ты, голубчик, не гони так</u>, — тихо сказал он Саньке, — беда может приключиться... При большом голоде кушать надо вольготно...»</p>
<p>«Либерман <u>сверлит меня острыми зрачками и явно жаждет подраться</u>. —<u>Чего пристаешь?.. Я тебя не трогаю... — выжимаю сквозь стиснутые зубы</u> <...> —<u>Неправильно!.. Он подножку дал!..</u> — визгливо протестует Либерман, не желая сдаваться»</p>	<p>«<u>Кулачки были сжаты, и черные глаза сверкали, как две искорки</u> <...> —<u>Отстань!.. Я не хочу драться... — бледный и чрезвычайно взволнованный, твердил Рыжик, тихо отступая</u> <...> — <u>Это не по правилу... Он сзади подскочил...</u>»</p>
<p>«—<u>Да... мне, чай, жалко вас...</u>»</p>	<p>«—<u>Ишь ты, чай, жалко мне его!..</u>»</p>

Приведённые случаи *прямого переписывания* первоисточника, самоцитирования и повторов могут быть существенно дополнены примерами уже *неявно (имплицитно) содержащихся сближений* в художественной структуре «Истории моей жизни» и «Рыжика». Перечислим только часть из них. Автобиографический образ пьющего актера Гарина может быть соотнесён с растратившим свой дар Иваном Раздольевым («Полфунта» из повести). Семейство Розенцвейгов (Яков, Иосиф и Эсфирь) из «Истории моей жизни» довольно прозрачно соотносится с портретными характеристиками «панычей», представленных в «Рыжике». Мальчик Илель, мечтающий знать все науки на свете («Я хочу знать все, решительно все!.. И поэтому я изучаю русский и немецкий языки»), встретив-

шийся А. И. Свирскому ещё в юности, многими деталями описания похож на маленького авантюриста Лейбеле-Хаимку («Он будет ходить по земле и учиться до тех пор, пока не сделается первым учёным на всём свете»), случайного попутчика Саньки-Рыжика. Всё это позволяет говорить о неслучайности применения А. И. Свирским в «Истории моей жизни» приёмов переписывания и самоповтора и сознательной установке художника на взаимное автокомментирование своих текстов.

В заключение стоит отметить, что рассматриваемая проблема не может быть охвачена только в рамках небольшого анализа. Такие художественно-стилистические и архитектурные особенности автобиографии А. И. Свирского, как символика имён (дополнительное изучение ономастического уровня «Истории моей жизни»), мотивная структура, а также почти не обозначавшаяся нами идеологическая (идейно-тематическая) сторона произведения, на наш взгляд, обязательно должны быть проанализированы в рамках подробного исследования. Особенно плодотворен такой подход в контексте общетеоретического осмысления соотношения вымысла и реальности в художественном тексте.

Заключение

В завершение стоит пунктирно подчеркнуть, что за пределами данного учебного пособия (именно в его «иллюстративной» части), к сожалению, остались некоторые важнейшие для понимания общелитературной ситуации прошлого и настоящего т. н. «хрестоматийные» тексты русской классики (в частности, творчество А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и др.). Однако в этом нельзя не увидеть определённую внутреннюю закономерность и даже вынужденную неизбежность, обусловленную, с одной стороны, небольшим объемом издания, а с другой стороны, тем, что ряд текстов в любом случае найдёт своё законное место в списке произведений, подлежащих анализу и предварительно отнесённых (разумеется, факультативно и не догматически) к той или иной методике. Так или иначе, повсеместное или частичное обращение к «золотому фонду» отечественной классики в подобных работах, на наш взгляд, должно иметь обязательный характер.

В свою очередь чередование в пособии примеров анализа «высокой» литературы и образцов пусть и добротного, но в целом «беллетристического» творчества также работает на идею динамической целостности литературного процесса, в котором верхний и нижний «ярусы» художественного «универсума» находятся в антиномичной и плодотворной взаимосвязи (вспомним, как конъюнктурная газетная публицистика и развлекательная «бульварная» очеркистика помогли ок-

репнуть творческому методу таких разных мастеров слова, как Ф. М. Достоевский и, например, А. Дюма-отец).

При выборе текстов для анализа мы придерживались правил использования в качестве эмпирического материала художественных произведений именно русской литературной традиции, поскольку любой переводной текст по определению является вторичной «манифестацией чужого языка», перенесённой в систему других (смысловых, культурных и семиотических) координат и тем самым не имеет базового свойства – аутентичности, присущей ему лишь на языке оригинала. Плюс ко всему, аналитические задачи в пособии, несмотря на значительный учет контекстуальных параметров многих текстов, в главном своём аспекте изначально не предполагали сравнительного характера разных литературных традиций, т. е. компаративного подхода. Этот несомненно важный и продуктивный слой литературоведческого анализа станет предметом исследования для будущей работы.

Библиографический список

1. [Римский-Корсаков Н. А.] Псковитянка // Спутник меломана. Собрание оперных либретто / сост. Д. Марголин. — Киев : Изд. С. М. Богуславского, 1908. — С. 110–112.
2. Абрамовских Е. В. Опыт реконструкции незаконченного отрывка В. М. Гаршина «Сон Павла Павловича» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2014. — № 10 (40). — Ч. III. — С. 13–16.
3. Аверинцев С. С. Филология // Большая советская энциклопедия: в 30 т. — Т. 27. Ульяновск-Франкфорт. — 3-е изд. — М. : Изд-во «Советская энциклопедия», 1977. — С. 410–412 (Стб. 1218–1222).
4. Агапкина Т. А. Лес // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. — Т. 3. К-П / под ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2004. — С. 97–100.
5. Агранович С. З. Саморукова И. В. Двойничество. — Самара: Самарский ун-т, 2001. — 132 с.
6. Аксаков К. С. Стихотворения // Поэты кружка Н. В. Станкевича / гл. ред. В. Н. Орлов. — М. ; Л. : Советский писатель, 1964. — С. 289–428.
7. Алексеев Н. А. Улу Тойон // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 548.
8. Аннинский Л. Русский человек на rendez-vous: объяснение жанра // Стрелец. — 1997. — № 1. — С. 241–258.
9. Аристотель. Аналитики первая и вторая : пер. с греч. Б. А. Фохта. — М. : Гос. изд-во полит. лит-ры, 1952. — 439 с.
10. Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. — Кн. 2 / сост. О. Б. Вайнштейн. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 672 с.
11. Арсеньев К. В. Гаршин и его творчество // Вестн. Европы. — 1888. — Кн. 5. — С. 239–258.
12. Асоян А. А. Герменевтический анализ. Претексты «Слова» Н. Гумилева // Прологомены: Лекции по теории литературы: учеб. пособие. — Омск : Изд-во ОмГПУ, 1995. — С. 149–160.

13. Асоян А. А. Прологомены: Лекции по теории литературы : учеб. пособие. — Омск : Изд-во ОмГПУ, 1995. — 150 с.
14. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — С. 413–423.
15. Батюшков Ф. Памяти Гаршина // Современный мир. — 1908. — Кн. IV. — С. 99.
16. Бахор Т. А. Стих Л. А. Мея и стиховая культура середины XIX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Тарту : Тарт. ун-т, 1990. — 19 с.
17. Бахор Т. А. Стих фольклорных стилизаций Л. А. Мея // Литература и фольклор. — Волгоград, 1990. — С. 84–94.
18. Бахор Т. А. Трехстопные ямбы и хорей Л.А. Мея и эволюция этих размеров в русской поэзии // Эволюция художественных форм и творчество писателя. — Алма-Ата, 1989. — С. 21–29.
19. Бахор Т. А. Формы французского стиха в интерпретации Л. А. Мея // Проблемы стихотворного стиля. — Алма-Ата, 1987. — С. 89–99.
20. Бахтин М. М. Проблема текста // Собрание сочинений: в 7 т. — Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. — М. : «Русские словари», 1997. — С. 306–326.
21. Башарина З. К., Башарина А. К. Якутский фольклор в творчестве В.Г. Короленко // Творчество Флора Васильева и вопросы языка, литературы, образования в глобализирующемся мире : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 80-летию Ф. И. Васильева. — Глазов, 2014. — С. 74–77.
22. Беляев Н. З. Гаршин. — М. : Изд-во ЦК ВЛКСМ; Молодая гвардия, 1938. — 180 с.
23. Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — М. : Российское Библейское Общество, 2000. — 1338 с.
24. Блум Х. Карта перечитывания // Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. / пер., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. — С. 133–310.
25. Богаев О. А. Башмачкин // Авторский сайт. — URL: <https://bogaev.narod.ru/doc/bashmachkin.htm>.
26. Борев Ю. Б. Нон-финито // Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / сост. Ю. Б. Борев. — М. : Астрель, 2003. — С. 276.

27. Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей (1822–1862) // Л. А. Мей. Стихотворения. — М. : Советская Россия, 1985. — С. 5–22.
28. Бялый Г. А. В. Г. Короленко. — Л. : Художественная литература, 1983. — 352 с.
29. Бялый Г. А. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. — 209 с.
30. Бялый Г. А. Всеволод Михайлович Гаршин. — Л. : Просвещение, 1969. — 128 с. — (Библиотека словесника).
31. Васильева И. Э. Поиски слова в «переходную эпоху»: стратегия повествования В. М. Гаршина и А. П. Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, 2007. — 24 с.
32. Васина С. Н. Поэтика прозы В. М. Гаршина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М. : Моск. гор. пед. ун-т, 2011. — 18 с.
33. Вейдле В. В. Критические заметки об истолковании стихотворений, по преимуществу касающиеся трудов Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тарановского // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 284–323.
34. Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. — М. : Наука, 1980. — 608 с.
35. Вигерина Л. И. Святочный рассказ П. В. Засодимского «Терехин сон»: своеобразие жанровой природы и поэтики // Art Logos. — 2018. — № 3 (5). — С. 43–56.
36. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 255 с.
37. Виноградова Л. Н. Река // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. — Т. 4. П-С / под ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2009. — С. 416–419.
38. Владимирова А. П. Шинель — 2 (о чём умолчал Гоголь) // Издат. дом «Литературный коллаيدر». — URL: <https://lit-collider.ru/2020/11/15/aleksandr-vladimirov-shinel-2-o-chem-umolchal-gogol/>.
39. Галаган Я. В. Интертекстуальный подход при анализе литературного текста // Актуальные научные исследования в современном мире. — 2019. — № 9-4 (53). — С. 13–18.
40. Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / сост. В. И. Порудоминский. — М. : Сов. Россия, 1984. — 432 с.
41. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы.

тивы. Очерки по русской литературе XX века. — М. : Наука; Издат. фирма «Восточная литература», 1993. — С. 28–82.

42. Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа стихотворного текста // Русская речь. — 1997. — № 1. — С. 9–20.

43. Гимранова Ю. А. Тургеневский интертекст в постмодернистской прозе конца XX — начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук. — Челябинск: ЮУрГГПУ, 2018. — 180 с.

44. Горький М. О начинающих писателях // Собрание сочинений: в 30 т. — Т. 24. Статьи, речи, приветствия (1907–1928). — М. : Гос. изд-во худ. литры, 1953. — С. 412–422.

45. Громова Н. А. Свирский Алексей Иванович // Русские писатели 1800–1917 : биограф. слов. : в 7 т. — Т. 5. П–С. — М.: «Большая российская энциклопедия», 2007. — С. 525–527.

46. Гудкова С. П. «Ружье. Петербургская поэмка» Льва Лосева (переосмысление гоголевского сюжета в творчестве современного поэта) // Гоголевский сборник. — СПб.; Самара, 2009. — Вып. 3 (5). — С. 276–284.

47. Гудкова С.П. Специфика переосмысления литературных контекстов в творчестве Л. Лосева (на материале «Петербургской поэмки» «Ружье») // Палимпсест. — 2021. — № 2. — С. 18–27.

48. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. — М. : Индрик, 1997. — 912 с.

49. Денисова Т. Е. Образное воплощение любовной драмы в романе А. И. Куприна «Колесо времени» // Дружба-3. Слово и образ в художественной литературе. — М. : Изд-во МГОУ, 2003. — С. 185–192.

50. Дурьлин С.Н. Репин и Гаршин: (из истории русской живописи и литературы). — М. : Гос. Академия художественных наук, 1926. — 79 с.

51. Евнин Ф. И. Ф. М. Достоевский и В. М. Гаршин // Известия АН СССР. — 1962. — Т. XXI. — Вып. 4. — Отд. литературы и языка. — С. 289–301.

52. Епанешникова М. А. Феномен запаха в культуре: особенности функционирования в сакральной и профанной сферах: автореф. дис. ... канд. культурологии. — Екатеринбург, 2011. — 24 с.

53. Еремеев А. Э. Русская философская проза (1820 — 1830-е годы) / под. ред. А. С. Янушкевича. — Томск : Изд-во Томского ун-та, 1989. — 192 с.

54. Есин А. Б. Анализ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. А.Н. Николюкина. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 31–32.

55. Есин А. Б. Анализ произведения в аспекте рода и жанра // Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. — 2-е изд., исправ. — М. : Флинта; Наука, 1999. — С. 208–230.

56. Есин А. Б. Изучение контекста // Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие. — 2-е изд., исправ. — М. : Флинта; Наука, 1999. — С. 230–242.

57. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие. — 2-е изд., исправ. — М. : Флинта; Наука, 1999. — 248 с.

58. Жизнь и творчество А. И. Куприна. История и современный аспект: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. (г. Москва, 19–20 августа 2020 г.) / под. ред. Л. В. Шустровой. — М. : МСК, 2020. — 128 с.

59. Жилина Н. П. Специфика авторской модальности в рассказе В. Г. Короленко «Сон Макара» // Модальность. Коммуникация. Текст: сб. науч. тр. междунар. науч. конф. — Калининград, 2021. — С. 67–73.

60. Жиркова М. А. Особенности изображения хронотопа в повести А. И. Куприна «Колесо времени» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2021. — Т. 14. — Вып. 5. — С. 1339–1345.

61. Жиркова М. А. Художественное время в повести А.И. Куприна «Колесо времени» // Куприн А. И. Вне времени и границ: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (г. Пенза, 26 августа 2020 г.) / под общ. ред. Т. А. Каймановой, А. А. Тимаковой. — Пенза : Изд-во ПГУ, 2020. — С. 158–166.

62. Зубарева Е. Ю. «Пальто», «шапка» и другие предметы, «сшитые из шинели Гоголя»: К вопросу о гоголевских традициях в прозе русского зарубежья // Памяти Анны Ивановны Журавлевой. — М., 2012. — С. 614–627.

63. Иванова О. И. Влияние якутской действительности на поэтику произведений В. Г. Короленко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2011. — № 2. — С. 94–98.

64. Иванова О. И. К проблеме русско-якутских литературных связей: влияние якутской действительности, фольклора, мирозерцания на поэтику В. Г. Короленко: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Якутск : Якут. гос. ун-т им. М. К. Аммосова, 2005. — 24 с.

65. Иконникова Я. В. Повесть А. И. Куприна «Колесо времени»: анималистические мотивы как способ реализации концепта «свой—чужие» // Концептуальные проблемы литературы: художественная когнитивность. — Ростов-на/Д.: ПИ ЮФУ, 2011. — С. 44–49.
66. Иконникова Я. В. Хронотоп как маркер оппозиции «свой—чужие» в прозе А. И. Куприна: на материале повестей «Купол св. Исаакия Далматского», «Колесо времени» // Вестн. Тамбов. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. — 2012. — Вып. 10. — С. 52–57.
67. Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польск. / под ред. А. Якушева. — М. : Изд-во иностранной лит-ры, 1962. — 572 с.
68. Канарская Е. И. Сюжет повести Н. В. Гоголя «Шинель» и его трансформация в пьесе О. Богаева «Башмачкин» // Традиции в русской литературе. — Нижний Новгород, 2014. — С. 218–228.
69. Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. — М. : РГГУ, 1995. — (Чтения по истории и теории культуры. Вып 9). — 104 с.
70. Квятковский А. П. Авторская глухота // Поэтический словарь / под ред. И. Роднянской. — М. : Изд-во «Советская энциклопедия», 1966. — С. 10–11.
71. Климова Л. Н. Иван Грозный и его эпоха в драматургии Л. А. Мея : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Львов : Львовский гос. ун-т им. Ивана Франко, 1953. — 15 с.
72. Кожинов В. В. Возможна ли структурная поэтика? // Вопросы литературы. — 1965. — № 6. — С. 88–107.
73. Конлиф М. Проблема отчужденности в рассказе В. Короленко «Сон Макара» // Наука, просвещение, искусство провинции в социокультурном пространстве: Девятые Короленковские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 160-летию юбилею В. Г. Короленко. — Глазов, 2013. — С. 46–53.
74. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения: для студентов-заочников III–IV курсов факультетов русского языка и литературы педагогических институтов. — М. : Изд-во «Просвещение». — 111 с.
75. Короленко В. Г. История моего современника. Книги третья и четвертая // Собр. соч. : в 5 т. — Т. 5. / редкол.: Г. А. Бялый, Г. В. Иванов, В. А. Туниманов / сост., подгот. текста и примеч. Б. В. Аверина. Л. : Художественная литература, 1991. — 592 с.

76. Короленко В. Г. Сон Макара. Святочный рассказ // Собр. соч.: в 5 т. — Т. 1. Повести и рассказы, 1879–1888 / редкол.: Г. А. Бялый, Г. В. Иванов, В. А. Туниманов / сост., подгот. текста и примеч. Б. В. Аверина и Н. А. Дождиковой; вступ. ст. Б. В. Аверина. — Л. : Художественная литература, 1989. — С. 177–204.

77. Костыря А. В. Сиквел в контексте социологии литературы и лингвокогнитивных исследований: «Эмма» Джейн Остен и Эммы Теннант // Евразийский гуманитарный журнал. — Пермь, 2018. — № 2. — С. 74–81.

78. Косяков Г.В. Мифопоэтика русской классической поэзии XIX века: учеб. пособие. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 2004. — 101 с.

79. Кузнецов Ю. П. Есть в мире две неравных части [стихотворения] // Наш современник. — 1992. — № 11. — С. 3–4.

80. Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 4. Повесть. Рассказы. Очерки. — М.: Воскресенье, 2006. — 584 с.

81. Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 6. Повести. Рассказы. — М. : Воскресенье, 2007. — 560 с.

82. Куприн А.И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 7. Повести. Рассказы. — М. : Воскресенье, 2007. — 544 с.

83. Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Т. 11 (доп.). — М.: Воскресенье, 2007. — 560 с.

84. Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков: монография: пер. с нем. А.И. Жеребиной. — СПб.: Петрополис, 2011 — 400 с.

85. Левкиевская Е.Е. Гора // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. — Т. 1. А-Г / под ред. Н.И. Толстого. — М.: Международные отношения, 1995. — С. 520–521.

86. Лепехова О. С. Этическое пространство сверхтекста В. М. Гаршина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Архангельск: Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2006. — 18 с.

87. Ломова Е., Маймакова А., Кокенова З. Концепт «Колесо времени» в прозе А. Куприна // International Independent Scientific Journal. — 2020. — № 12 (12). — Ч. 2. — С. 57–60.

88. Ломова Е., Хавайдарова М., Есимбек С. Художественный характер в прозе А. Куприна // Sciences of Europe. — 2020. — № 48 (48). — Ч. 5. — С. 40–44.

89. Лосев М.А. Семантико-стилистические трансформации в структуре слова «зверь» в ИЯС М. Горького и романе А. Куприна «Ко-

леса Времени» // Горьковские чтения. — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2004. — С. 353-359.

90. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М. : Гнозис, 1994. — С. 10–263.

91. Лотман Ю. М. Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы. — 1967. — № 1. — С. 90-100.

92. Лотман Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. — 1963. — № 3. — С. 44–52.

93. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.

94. Луговая Н.В. Лингвостилистический анализ как ключ к пониманию художественного текста // Русский язык в поликультурном мире: материалы I Междунар. симпозиума (г. Ялта, 08–12 июня 2017 г.). — Симферополь: Изд-во «Ариал», 2017. — С. 410–414.

95. Ляпушкина Е.И. Литературная герменевтика: теория и практика. — СПб. : Росток, 2020. — 397 с.

96. Магомедова Д. М. Жанровый анализ лирического стихотворения // Филологический анализ лирического стихотворения: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 — Рус. яз. и лит. — М.: Издат. центр «Академия», 2004. — С. 114-133.

97. Магомедова Д.М. Элегия // Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издат. центр «Академия», 2011. — С. 109–118.

98. Машинский С.И. К.С. Аксаков // Поэты кружка Н. В. Станкевича / гл. ред. В. Н. Орлов. — М.; Л.: Советский писатель, 1964. — С. 281–288.

99. Мей Л.А. Псковитянка // Л. Мей. Драмы. А. Майков. Драматические поэмы. — М. : Искусство, 1961. — С. 105-206.

100. Мей Л. А. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1951. — 336 с.

101. Миловидов В. А. Интертекстуальность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тамарченко. — М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 80–82.

102. Мифы народов мира: в 2 т. — Т. 1. А–К / под ред. С. А. Токарева. — М. : Советская энциклопедия, 1991. — 671 с.

103. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы: Сущность, специфика, соотношение: дисс. ... д-ра филол. наук. — М. : Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, 2006. — 302 с.

104. Мыльников В. С. Авторский комментарий и его художественная функция в произведениях русских писателей XVIII–XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 1995. — 20 с.

105. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издат. центр «Академия», 2003. — 256 с.

106. Овчинина И. А. Драматургия Л. А. Мея (эволюция метода): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М. : Московский областной педагогический институт им. Н. К. Крупской, 1980. — 18 с.

107. Ожерельев К. А. «Двойной сон» в структуре рассказа В. М. Гаршина «Денщик и офицер»: поэтика асимметрии // Современная наука: проблемы и перспективы развития. II Междунар. науч.-практ. конф.: сб. ст. / под ред. д-ра филол. наук, профессора А. Э. Еремеева: в 3 ч. — Ч. 1. — Омск : Изд-во ОмГА, 2020. — С. 26–32.

108. Ожерельев К. А. Casus «Шинели» Н.В. Гоголя в новейшей отечественной литературе: интерпретация исходного сюжета и создание продолжений // Россия и мировые тенденции развития: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием / науч. ред. П. Г. Макухин. — Омск : Изд-во ОмГТУ, 2023. — С. 305–315.

109. Ожерельев К. А. Маленький человек на «небесном судилище»: трансформация сюжета рассказа В.Г. Короленко «Сон Макара» в новелле И.-Л. Переца «Бонче-молчальник» // Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты: сб. материалов VII Междунар. науч. конф. к 80-летию профессора Г. Н. Тараносовой: в 2-х ч. — Ч. I. — Тольятти : Изд-во ТГУ, 2023. — С. 422–430.

110. Ожерельев К. А. Особенности сюжетостроения в драме Л. А. Мея «Псковитянка» // Сюжетология и сюжетография. — 2015. — № 1. — С. 102–110.

111. Ожерельев К. А. Переписывание и самоповтор как художественные приемы (на примере автобиографии А. И. Свирского «История моей жизни») // Современные проблемы филологии, методики преподавания иностранных языков и межкультурная коммуникация в мультимедийном пространстве: материалы Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, студентов, магистрантов, аспирантов / сост.

Е. И. Сернова. — Астрахань: Изд-во АГУ; Издат. дом «Астраханский университет», 2021. — С. 142–147.

112. Ожерельев К. А. Повесть А.И. Куприна «Колесо времени»: гипотетический претекст и динамика художественной структуры // Вестн. Гос. гум.-технологич. ун-та. — 2021. — № 3. — С. 128–136.

113. Ожерельев К. А. Художественная картина мира в лирике К. С. Аксакова и И. С. Аксакова : дисс. ... канд. филол. наук. — Омск: Ом. гос. ун-т им. Ф.М. Достоевского, 2014 — 178 с.

114. Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. — Т. 1. Образ, метод, характер. — М. : Изд-во АН СССР, 1962. — С. 72–115.

115. Папазова К.А. Персонаж, время, пространство в художественном мире прозы В. М. Гаршина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь : Юж. федер. ун-т, 2010. — 17 с.

116. Пацких Д. О. Париж и Москва как пространства ностальгии в поздних романах А. И. Куприна // Вестн. Твер. гос. ун-та. Серия: Философия. 2020. — № 3 (53). — С. 233–240.

117. Перец И.-Л. Берл-портной // Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. — М. : ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. — С. 94–100.

118. Перец И.-Л. Бонче-молчальник // Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. — М. : ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. — С. 19–26.

119. Перец И.-Л. Времена Мессии // Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. — М. : ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. — С. 259–264.

120. Петрова М. Г. Короленко Владимир Галактионович // Русские писатели 1800–1917: биограф. слов.: в 7 т. — Т. 3. К—М. — М. : «Большая российская энциклопедия», 1994. — С. 78–84.

121. Платонов А. Усомнившийся Макар // Октябрь. — Кн. 9 (сентябрь). — М. : Московский рабочий, 1929. — С. 28–41.

122. Подгорец Д. Commentary: «Идлер» и миляга-еврей: пер. с англ. // Лехаим: сайт. — URL: <https://lechaim.ru/events/idler/>.

123. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века / отв. ред. В. А. Келдыш. — М. : Наука, 2008. — 285 с.

124. Полупанова А. В. «Шинель» Н. В. Гоголя и «Шапка» В. Н. Войновича: поэтика литературного диалога // Гоголевский сборник. — СПб.; Самара, 2009. — Вып. 3 (5). — С. 267–275.
125. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М.: Советский писатель, 1978. — 447 с.
126. Порудоминский В. И. Час выбора // Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / сост. В. И. Порудоминский. — М.: Сов. Россия, 1984. — С. 3–20.
127. Прохоров Е. И. Драмы Л. А. Мея // Л. Мей. Драмы. А. Майков. Драматические поэмы. — М.: Искусство, 1961.
128. Рейсер С. А. Л. А. Мей // Л. А. Мей. Стихотворения. — Л. : Советский писатель, 1951. —
129. Рогачева Н. А. Русская лирика рубежа XIX-XX веков: поэтика запаха: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 2011. — 52 с.
130. Роднянская И. Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. А.Н. Николюкина. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 669-674.
131. Рубина Р.Р. Перец Ицхок Лейбуш // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. — Т. 5. Мурари — Припев / гл. ред. А.А. Сурков. — М. : Советская энциклопедия, 1968. — Стб. 672–673.
132. Руднев В.П. Текст // Словарь культуры XX века. — М. : Аграф, 1997. — С. 305–308.
133. Сапогов В.А. «Незаконченные произведения»: к проблеме целостности художественного текста // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тезисы докладов респуб. научн. конф. (12–14 октября). — Донецк, 1977. — С. 13–15.
134. Свирский А. И. История моей жизни // Электронная библиотека RoyalLib.com: [сайт]. — URL: https://royallib.com/read/svirskiy_aleksey/istoriya_moeu_gizni.html#0.
135. Свирский А. И. Рыжик // Электронная библиотека RoyalLib.com: [сайт]. — URL: https://royallib.com/read/svirskiy_aleksey/rigik.html#0.
136. Силантьев И. В. Поэтика мотива / отв. ред. Е.К. Ромодановская. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
137. Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Поэтика худо-

жественного произведения / сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов; вступ. ст. В. В. Прозорова. — М. : Высшая школа, 2007. — С. 21–40.

138. Сквозников В. Д. Реализм и романтика в произведениях В.М. Гаршина (к вопросу о творческом методе) // Известия АН СССР. — 1957. — Т. XVI. — Вып. 3. — Отд. литературы и языка. — С. 233–246.

139. Славянская мифология: энциклопедический словарь. — М. : Эллис Лак, 1995. — 416 с.

140. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное изд. / авт.-сост. Е.В. Капинос, Е.Н. Проскурина, М.А. Бологова [и др.]; отв. ред. Е.К. Ромодановская [и др.]. — Новосибирск: Издательство СО РАН, 2006. — Вып. 2. — 245 с.

141. Смирнова А.И. Поэтика повести А.И. Куприна «Колесо времени» // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. — 2010. — № 1. — С. 203–207.

142. Соловьева Н. А. Русский человек и англичанка на rendez-vous (И. С. Тургенев и Д. Элиот) // Вестн. Московского ун-та. — Серия 9. Филология. — М., 1994. — № 6. — С. 3–9.

143. Сорникова М. Я. Автобиографическая проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тмарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 10.

144. Спивак Р. С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. — Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. — 140 с.

145. Старостенко Т. Н. Индикаторы развития сюжетной линии в исторической драматургии Л. А. Мея // Русская филология. Вестн. Харьков. нац. пед. ун-та им. Г. С. Сковороды. — Харьков, 2010. — № 1-2 (42). — С. 85-89.

146. Сундукова К. А. Память как поэтологический принцип в искусстве романа: на материале творчества Г.И. Газданова, В.В. Набокова, Ю.В. Трифонова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Самара, 2018. — 24 с.

147. Тимакова А. А. Жанрообразующие признаки произведений большой эпической формы в творчестве А.И. Куприна // Вестн. МГОУ. Серия: Русская филология. — 2016. — № 2. — С. 140–147.

148. Топоров В. Н. Об отражении некоторых мотивов «основного» мифа в русских детских играх (прятки, жмурки, горелки, салки-пятнашки) // Балто-славянские исследования. XVI: сб. науч. тр. — М. : Индрик, 2004. — С. 9–64.

149. Трошинская О.В. Стратегия дописывания повести Н.В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева «Башмачкин» // Вестн. Самар. гос. университета. — 2011. — № 82 (1-2). — С. 157-162.

150. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — Т. 5. Повести и рассказы 1853—1857 гг.; Рудин; Статьи и воспоминания 1855—1859 гг. — М.: Наука, 1980. — 544 с.

151. Тюпа В. И. Анализ художественного текста // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 20-21.

152. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. — Изд. 3-е, стереотип. — М.: Издат. центр «Академия», 2009. — 336 с.

153. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. — Изд. 3-е, стереотип. — М.: КомКнига, 2007. — 280 с.

154. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 1998. — Т. 57. — № 5. — С. 25-38.

155. Федоров В. В. О природе поэтической реальности: монография. — М.: Советский писатель, 1984. — 184 с.

156. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев [и др.]. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 840 с.

157. Фоменко И. В. Текст художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 260-262.

158. Фуксон Л. Ю. Интерпретация произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 79–80.

159. Хализев В. Е. Контекстуальное изучение // Теория литературы: учебник. — 3-е изд., исправ. и доп. — М.: Высшая школа, 2002. — С. 327-330.

160. Хализев В.Е. Литературоведческие интерпретации // Теория литературы: учебник. — 3-е изд., исправ. и доп. — М.: Высшая школа, 2002. — С. 323–327.

161. Хатямова М.А. Мифологема *ame slave* в литературе первой волны эмиграции: пространственный аспект // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. — 2017. — № 11 (188). — С. 236–243.

162. Чавдарова Д.Д. «Русский человек на rendez-vous с европейцем» в русской литературе XIX века: любовный сюжет как метонимия

межкультурного диалога // Сюжетология и сюжетография. — 2015. — № 1. — С. 27-37.

163. Чернец Л. В. Предисловие // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. ; под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высшая школа, 2004. — С. 5–11.

164. Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous // Полное собрание сочинений: в 15 т. — Т. 5. Статьи 1858—1859 гг. — М. : Гос. лит. изд-во худ. лит-ры, 1950. — С. 156-174

165. Чуковский К. О В.М. Гаршине // Русская мысль. — 1909. — Кн. 12. — С. 117-141.

166. Шаповалова Т.Е. «Капризы времени» Александра Куприна // Современное русское языкознание и лингводидактика. — М.: Изд-во МГОУ, 2012. — Вып. 3. — С. 262-266.

167. Шлейермахер Ф. Герменевтика: пер. с нем. А.Л. Вольского; науч. ред. Н.О. Гучинская. — СПб.: «Европейский Дом», 2004. — 242 с.

168. Шлейникова Е.Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический римейк // Известия Рос. гос. пед. ун-та. — 2007. — № 8 (27). — С. 97—102.

169. Щедринова О.В. «Космический ветер» Серебряного века в сюжетах А.И. Куприна // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве / под ред. Е. Г. Милюгиной. — Вып. 9 (15). — Тверь: Изд-во ТГУ, 2019. — С. 28-33.

170. Щедринова О. В. Актантная модель божественной любви в романе А. И. Куприна «Колесо времени» // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве / под ред. Е.Г. Милюгиной. — Вып. 9 (15). — Тверь: Изд-во ТГУ, 2019. — С. 44–50.

171. Щукина Д.А. Продолжение художественного текста: риторика диалога с оригиналом // Риторика и речеведческие дисциплины в условиях реформы образования. — М., 2016. — С. 309–314.

172. Элиаде М. Священное и мирское: пер. с фр. Н.К. Гарбовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.

173. Эпштейн Ш. Ицхок-Лейбуш Перец // Перец И.-Л. Рассказы и сказки: пер. с евр. / под ред. Ш. Эпштейна. — М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. — С. 3-17.

174. Эткинд Е.Г. Поэзия Эвариста Парни // Эварист Парни. Война богов. — Л.: Наука, 1970. — С. 182-227.

175. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. — New Jersey: Princeton university press, 1971. — 383 p.

176. Miller D.N. Y.L. Perets' «Bontsy Shvayg»: Perspectives on Passivity // The Slavic and East European Journal. — Vol. 18, No. 1 (Spring, 1974). — pp. 41-46.

177. Schiller F. Gedichter. — Stuttgart: J. G. Cotta, 1883. — 427 s.

178. Wisse R.R. I.L. Peretz and the Making of Modern Jewish Culture. — Seattle & London: University of Washington Press, 1991. — 146 p.

Учебное издание

Ожерельев Константин Анатольевич

Литературоведческий анализ текста (эпос, лирика, драма): на примере произведений русской литературы XIX–XXI веков

Учебное пособие

Компьютерная верстка Т. М. Днепровской

Подписано в печать 4.12.2024.

Бумага офсетная. Формат 60×84/16.

Печ. л. 7,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 100 экз. Заказ 72.

Омская гуманитарная академия

644105, Омск, ул. 4-я Челюскинцев, 2а.

Отпечатано в полиграфическом отделе издательства
Омской гуманитарной академии.

644105, Омск, ул. 4-я Челюскинцев, 2а, тел. 28-47-43.