

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПСИХОЛОГИИ

Т.И. Печерская, Е.К. Никанорова

Сюжеты и мотивы русской классической литературы

Учебное пособие

Новосибирск
2010

УДК 821. 161.1 – 9 + 372.016:821.161.1
ББК 83.3 (2=Рус) 5р30
П 317

Печатается по решению Редакционно-
издательского совета НГПУ

Р е ц е н з е н т ы
кандидат филологических наук
О.А. Фарафонова
кандидат филологических наук
Н.Ю. Лозюк

П 317 Печерская Т.И., Никанорова Е.К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы: учебное пособие / Т.И. Печерская, Е.К. Никанорова. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2010. – 162 с. Тираж 200 экз.

ISBN 5-7014-0465-4

Учебное пособие предназначено для студентов-филологов, аспирантов. Материал может быть использован при изучении курсов истории русской литературы XVIII и XIX вв., а также курса теории литературы.

Учебное пособие включает историко-литературный материал о формировании и структуре сюжетного репертуара русской классической литературы, теоретический раздел, посвященный базовым понятиям сюжетики, а также указатель фабульных схем и мотивов русской литературы XVIII и XIX вв.

УДК 821. 161.1 – 9 + 372.016:821.161.1
ББК 83.3 (2=Рус) 5р30

© Т.И. Печерская, Е.К. Никанорова
© ГОУ ВПО «Новосибирский государственный
педагогический университет», 2010

С о д е р ж а н и е

Предисловие

Вопросы изучения сюжета и мотива: историко-литературные и теоретические аспекты

Сюжет и фабула - Композиционный аспект соотношения сюжета и фабулы - Событие как категория сюжета - Сюжет и пространственно-временная организация художественного произведения - Сюжетная ситуация - Сюжетный репертуар и литературный процесс - Вторичная семантизация сюжета - Мотив

Вопросы для самопроверки

Указатель фабульных схем и мотивов

Задания для самостоятельной работы

Темы курсовых и дипломных работ

Терминологический словарь

Именной указатель

Литература

Предисловие

Учебное пособие носит междисциплинарный характер и предназначается для расширенного освоения курсов истории литературы «Русская литература XVIII века» и «Русская литература XIX века», теории литературы – раздел «Историческая поэтика» в курсе «Поэтика», разделы по теории сюжета и мотива в курсах «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Филологический анализ текста», для подготовки курсовых и дипломных работ в рамках спецсеминаров.

Первая часть учебного пособия включает общую историко-литературную характеристику сюжетного репертуара русской классической литературы, в ней также поясняются теоретические понятия, необходимые для изучения и интерпретации сюжетов и мотивов прозаических произведений. К таким понятиям относятся *сюжет*, *фабула*, *фабульная схема*, *сюжетная ситуация*, *мотив*. Целесообразность введения теоретического материала обусловлена тем, что в современном литературоведении не существует однозначных и общепринятых представлений о статусе, составе и семантике указанных понятий. Вводя историю вопроса и касаясь современного изучения сюжетики, мы посчитали необходимым привести теоретический инструментарий в соответствие с историко-литературной практикой, теми задачами, которые возникают в первую очередь перед историком литературы при выделении, описании и анализе того или иного сюжета русской классической литературы. Важным представляется и введение теоретического «вспомогательного» материала, необходимого для анализа структуры и семантики сюжета. Речь идет о таких понятиях, как *композиция*, *пространственно-временная модель* художественного произведения. Значительное место отводится примерам анализа той или иной сюжетной ситуации, мотива и т.п.

Другой задачей, реализованной в первой части пособия, является описание историко-литературного процесса, в контексте которого возникает и формируется сюжетика русской литературы XVIII и XIX веков. Очевидно, что без учета общих процессов, происходивших в литературе и обществе, невозможно оценить причины появления, угасания, возобновления, актуализации тех или иных фабульных схем, на основе которых строятся сюжеты и беллетристики, и классической литературы.

Вторая часть учебного пособия содержит указатель фабульных схем и мотивов русской классической литературы.

Распределение фабульных схем и мотивов по разделам носит условный, рабочий, характер. Это обусловлено необходимостью упорядочить обширный материал, сделать его более удобным для использования. В основу группировки фабульных схем и мотивов

положен тематический принцип, сообразный природе сюжета. Каждая фабульная схема сопровождается примерами произведений, в которых она была реализована.

Раздел I объединяет материал, выбор которого определяется социальной проблематикой. Многие сюжеты, сформированные на основе указанных фабульных схем, впервые возникли в русской литературе в XIX веке и во многом отражают общественные процессы, происходившие в русском обществе.

Раздел II тематически связан со взаимоотношениями человека и власти, человека и государства, пик актуализации этой темы приходится на XVIII век.

Раздел III включает сюжетные схемы и мотивы, тематически связанные с семейными и любовными отношений героев; «вечные» темы в данном случае варьируются в рамках социальной или индивидуальной проблематики, окрашенной стилевой и жанровой модальностью того или иного литературного периода.

Раздел IV объединяют фабульные схемы и мотивы, главным образом связанные с индивидуальным выбором героя, его личностным самоопределением, раздел включает различные варианты «уходов» героя – из привычного окружения, среды, семьи и т.п.

Раздел V продолжает личностную тематику, столь характерную для литературы Нового времени. В него включены «пороговые» ситуации (внутренние и внешние), связанные с кризисом самосознания, отказом от Абсолюта, нарушением запретов и законов нравственного и собственно религиозного миропорядка. Герой делает выбор, совершает поступки и принимает решения экзистенциального характера.

Указатель носит экспериментальный характер и не исчерпывает всего многообразия фабульных схем и мотивов русской классической литературы, он также не отражает во всей полноте состава художественных произведений, связанных с обозначенными фабулами и мотивами. Главная задача - дать представление о характере, структуре и тематике наиболее частотных фабульных схем и мотивов, на основе которых формировались сюжеты, определявшие облик русской классической литературы.

Учебное пособие включает вопросы, задания, тематику курсовых и дипломных работ, список рекомендуемой литературы, а также краткий терминологический словарь и именной указатель.

Вопросы изучения сюжета и мотива: историко-литературные и теоретические аспекты

Сюжет и фабула - Композиционный аспект соотношения сюжета и фабулы - Событие как категория сюжета - Сюжет и пространственно-временная организация художественного произведения - Сюжетная ситуация - Сюжетный репертуар и литературный процесс - Вторичная семантизация сюжета - Мотив

Временной границей, за которой начинается русская литература Нового времени, считается середина XVII века. Секуляризация культуры в целом, активное проявление вымысла в беллетристике, возрастающая роль личностного авторского самосознания, - все это оказало важнейшее влияние на характер переработки заимствованных сюжетов и разработку оригинальных¹.

Меняется картина мира и концепция человека в его отношении к Богу, государству, обществу и самому себе. Основой изменения служит переход от теоцентрической картины мира к антропоцентрической², сопровождавшийся разрушением средневекового «чина» и этикета - мировоззренческого, поведенческого и словесного.

Антропоцентризмом объясняется новое отношение к категориям пространства и времени. Происходит переориентация восприятия с «невидимого» мира на мир «видимый». «Познающий разум» ставит своей задачей осмысление, описание и изображение земного пространства и времени как основного и единственно значимого в истории целого общества и отдельного человека.

Новые представления о пространстве ведут к изменению жанра путешествия и фигуры путешественника. В XVIII – XIX веках на смену средневековому паломнику по святым местам приходит тип дворянина, совершающего поездку по европейским культурным центрам с образовательно-воспитательной, служебной или развлекательной целью. «Страной святых чудес», по выражению А.С.Хомякова («Мечта», 1835), становится Запад, западная цивилизация приобретает в глазах «русских европейцев» черты светского, секуляризованного «земного рая», центром которого чаще всего выступают Париж или Рим³.

Столь же принципиальные изменения происходят и в понимании времени, которое отделяется от христианской идеи конца света. Единицами измерения становятся сначала «век», потом человеческая жизнь, а к концу XVIII столетия – мгновения этой жизни. В пространстве секулярной культуры время становится бесконечным, а жизнь отдельного человека - конечной. Безусловно, остается упование на жизнь вечную, но отсутствие твердого знания о том, что ждет человека за порогом земного бытия, вызывает

¹ Подробнее о возникновении литературы Нового времени и ее основных характеристиках см:

Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994.

² Под антропоцентризмом понимается такое соотношение связи «человек – Абсолют», при котором человек становится исходной точкой отсчета в поисках новой концепции мира и себя самого (См.: *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени: философско-антропологический анализ русской культуры XVII - первой трети XVIII века. М., 1999. С. 87 – 100).

³ Подробнее см.: *Гуминский В.М.* Жанр путешествия в русской литературе и творческие искания Н.В.Гоголя. Автореф. дисс... доктора филол. наук. М., 1996; *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 525-606; *Травников С.Н.* Писатели петровского времени. Литературно-эстетические взгляды. Путевые записки. М., 1989; *Шенле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004.

обостренное и трагически окрашенное переживание личного конца, столь ясно обозначившееся в поэзии середины и конца XVIII века. Классическим выражением подобного умонастроения стали строфы из державинской оды «На смерть князя Мещерского» (1779):

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерский! Ты сокрылся?
Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился;

Здесь персть твоя, а духа нет.
Где ж он? – Он там. – Где там? – Не знаем.
Мы только плачем и зываем:
«О горе нам, рожденным в свет!»

С новым пониманием времени и новой системой ценностей связано также возросшее внимание к славе, которая начинает осознаваться как светский, секуляризованный вариант бессмертия. В прозе XVIII века мотив славы начинает выполнять сюжетобразующую функцию уже в «петровских повестях», а в поэзии он соединяется с мотивом духовного наследия и творческого дара.

Стремление к поиску личных ответов на «вечные вопросы», включая вопрос о смысле человеческого существования, находит выражение в ситуации выбора пути (жизненного и творческого), многократно и в разных вариантах воспроизводимой разными авторами. Выбор определяется целью, к которой стремится герой, и той системой ценностей, которую он принимает. В отличие от средневекового идеала, ведущее место в этой системе начинают занимать идеи личных заслуг, личной и сословной чести, «острого разума» и «общего блага», богатства⁴ и любви, понимаемой как естественное чувство, перед которым отступает и долг перед родителями, и чувство чести.

Семья в культурной ориентации героев занимает явно подчиненную роль, уступая место сословной (дворянской) чести. Модель «отец – сын» переносится с семьи на государство; император начинает именоваться Отцом Отечества, а подданные – сынами Отечества, верными государю. Тема земной власти становится одной из основных, а рационализация отношения к ней имеет своим следствием появление комплекса фабульных схем и мотивов, связанных с разными типами правителей.

Характерная для средневековья статичная иерархия общества, построенного на идеях «чина» и «пределов», уступает место более динамичной структуре, закреплённой петровской «Табелью о рангах». Проницаемость социальных перегородок вызывает к жизни появление «новых людей», правдами и неправдами делающих карьеру; в литературе этого времени активно разрабатываются различные варианты «ухода» / «выхода» за пределы определенной рождением социальной роли (сюжеты, построенные на мотивах «смены ролей», - возвышения или понижения, маргинализации и проч.).

Так, герои «петровских повестей» сами выбирают свою судьбу, уходят из родительского дома, уезжают за пределы Отечества, добывают славу и богатство, добиваются любви королевен. Василий Кориотский самостоятельно принимает решение записаться в матросы, кавалер Александр сам приходит к мысли о поездке за границу и не столько просит благословения у родителей, сколько угрожает им бесчестьем в случае отказа.

Таким образом, изменение картины мира и представлений о человеке, апология его «естественных прав» и снятие культурных запретов на любовь и вымысел, приводит к

⁴ Установка на имущественное благополучие, богатство начинает восприниматься как «естественная потребность» человека, достойное вознаграждение за личные заслуги и служение «пользе общества», и в этом качестве противостоит идеалу нестяжательства, характерному для культуры предшествующего периода.

значительному расширению и обновлению сюжетно-мотивного фонда русской литературы.

Генетически многие сюжеты русской классической литературы восходят к европейской литературе. В то же время они питаются и национальным фольклором, и древнерусской словесностью. Именно источники, относящиеся к мифам, древней литературе, обеспечивают универсальность сюжетов мировой и, в том числе, русской литературы. Для христианской, европейской и русской, культуры одним из важнейших источников сюжетов, обладающих универсальным смыслом, послужила Библия. Другими словами, как заметил В. Шкловский, искусство работает многотысячелетним, всепомнящим архивом. Именно в сверткесте литературы и культуры осуществляет свою работу генетическая литературная память, соединяющая далекие и близкие сюжеты, образующая то, что называется традицией литературы и культуры в целом.

На вступительной лекции в курс истории всеобщей литературы, прочитанной в 1870 году, А.Н. Веселовский отметил: «... нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переиначенные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования <...> однообразно провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа»⁵. Отсюда следовала известная гипотеза исследователя, легшая в основу исторической поэтики сюжета: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это - от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»⁶.

При этом важно иметь в виду, что повторяемость сюжетов в литературе Нового времени генетически отличается от повторяемости в фольклоре или древней литературе. Так, скажем, довольно часто известный сюжет или сюжетная ситуация необходимы писателю в качестве «отталкивания» или со- и противопоставления. Достаточно напомнить историю создания «Анны Карениной»: европейский адюльтерный сюжет, с которым первоначально соотносилась история Анны, ее мужа и любовника, подвергся переработке, в результате которой возникла необходимость сюжетной линии Левина. Только сопряжение обеих сюжетных линий позволило Толстому во всей полноте развернуть философскую и этическую проблематику романа.

В XIX веке изменяется статус литературного произведения, и это тоже немаловажно для понимания выбора и формирования сюжетов. С.Г. Бочаров пишет: «В одно и то же время литература и сближается со своей современностью и с “самою реальностью”, как никогда в предыдущие времена, но и поэтому именно, пересоздавая ее материал, обособляется от нее в самостоятельную реальность тоже как никогда. <...> Нет прямого перехода из жизни в произведение и обратно (отчего присутствие исторического лица среди литературных героев всегда ощущается как парадоксальный литературный прием “К ней как-то Вяземский подсел”), но также из произведения в произведение; даже в творчестве одного писателя. <...> “Анна Каренина” и “Подросток” одновременно

⁵ При жизни, в 1899 году, А.Н. Веселовский успел опубликовать лишь часть трудов по исторической поэтике. Первое посмертное издание «Исторической поэтики», на которое опираются при последующих переизданиях, было подготовлено В.М. Жирмунским в 1940 г. В дальнейшем ссылки даются на издание: *Веселовский А.Н. Историческая поэтика* / коммент. В.В. Мочалова. М., 1989. С. 40.

⁶ Там же.

написаны и имеют за собой единую действительность, но миры того и другого романа исключают друг друга»⁷.

Соотношение «жизненных» историй и литературных сюжетов понималось по-разному: от полного их отождествления до решительного разделения. Важную взаимозависимость между ними увидел Ю.М. Лотман, заметивший, что «сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни. <...> Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь»⁸.

Многообразие сюжетов русской классической литературы кажется безграничным. Чем выше художественный уровень автора, тем более неповторим и индивидуален сюжет его произведений. Однако давно замечено, что безграничность разнообразия сюжетов обманчива. По мнению Ю.М. Лотмана, непрерывно расширяющийся спектр сюжетов, с одной стороны, упорядочивается формированием целых блоков *клише*, с другой – ограничивается устойчивыми типологическими моделями, которые системно повторяются в литературе⁹. Так называемая «второстепенная» литература активно участвует в накоплении сюжетного репертуара. Беллетристика (от *фр.* belles lettres – изящная словесность) включает произведения разного художественного достоинства: от оригинальных до эпигонских и подражательных, в которых варьируются известные темы и сюжеты. Известный пример – за повестью Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» последовал длинный ряд эпигонских произведений, повторяющих сюжетную схему, тип героини, стилистику (см. указатель: *соблазненная и покинутая*).

Важно иметь в виду, что беллетристика по-своему питает «большую литературу». Есть массовая литература, подготавливающая открытия большой, и есть та, что инерционно использует эти открытия. Так, скажем, беллетристика 1830-х годов подготовила гоголевскую «Шинель», «сделанную» из «обиходного литературного материала»¹⁰: в «Адели» Погодина, «Юрии Милославском» Загоскина, «Верном лекарстве», «Записках студента» Гребенки, «Странном бале» Олина, «Истории двух калош» Соллогуба, «Приказе с того света» Сомова и др. буквально рассыпаны сюжетные ситуации, использованные Гоголем в «Шинели». Но уже в середине 1840-х годов за многочисленными *вариантами* чиновничьего сюжета отчетливо просматривается *инвариант*, связанный в сознании современников с «Петербургскими повестями» Гоголя». Как это ни парадоксально, гоголевские сюжеты «Шинели», «Записок сумасшедшего», аккумулировавшие существовавший – до них и параллельно с ними – сюжетный репертуар чиновничьей повести, стали восприниматься как своего рода инвариант. При анализе сюжета следует учитывать отмеченный Ю.М. Лотманом парадоксальный закон построения художественного текста: «... чем больше закономерностей пересекается в данной структурной точке, тем индивидуальнее он кажется. Именно поэтому изучение неповторимого в художественном произведении может быть реализовано только через раскрытие закономерного»¹¹.

В то же время, в 1860-1870-е годы беллетристика В.А. Слепцова, И.А. Куцевского, И.В. Омулевского, Н.Ф. Бажина, Л. Мордовцева в выборе и обработке сюжетов о *новых людях* шла за романом Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и, кроме варьирования и наращивания сюжетных коллизий, тем идеологических диспутов, не прибавила к исходной матрице ничего нового.

Исследователи отмечают «эффект опережающей вторичности», связанный с тем, что беллетристика зачастую манифестирует многие явления будущей художественной эпохи,

⁷ Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С.7.

⁸ Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 114.

⁹ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX века // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С.325-344.

¹⁰ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М., 2002. С. 408.

¹¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С.101.

адаптирует их к среднему вкусу раньше, чем появляются художественные вершины. По своей природе беллетристика двунаправлена: она тяготеет к устойчивому, готовому, известному, легко опознаваемому усредненным эстетическим сознанием, но в то же время не меньшее значение имеет ее устремленность к жизненно обновляющемуся материалу, потребность в новизне, смене тем, героев, сюжетных схем. Отсюда способность уравнивать подражательность с оригинальностью¹². В беллетристике, как области литературы более стандартизированной, тиражирующей художественные открытия, нагляднее проявляется динамика сюжетных предпочтений того или иного периода культурно-исторического и литературного периода. Как и «вершинная» литература, беллетристика, тоже знает периоды своего расцвета и упадка. Скажем, русская беллетристика 1830-1840-х годов переживает явный расцвет. По гипотезе А.В. Чернова, можно говорить о циклическом характере чередования «беллетристических» и «классических» по преимуществу периодов истории литературы¹³. Сюжетный репертуар литературы напрямую зависит от процессов, происходящих в ней, собственно литературных, общественных, исторических, и следует помнить, что изучать одно без другого практически невозможно.

Сюжет и фабула. Композиционный аспект соотношения сюжета и фабулы.

В истории исследования сюжета можно выделить несколько наиболее важных этапов, составивших классическое наследие сюжетологии. Без обращения к ним невозможно представить «историю вопроса» и оценить современное состояние науки. Изучение сюжета связано с введением в филологию представлений о мировом литературном процессе с точки зрения сравнительно-исторического подхода (А. Н. Веселовский¹⁴); развитие теории сюжета - с исследованием закономерности литературного процесса (М. М. Бахтин¹⁵, О.М. Фрейденберг¹⁶, В.Я. Пропп¹⁷), функционирование сюжета в литературном произведении - с теоретиками формальной школы (Б. В. Томашевский¹⁸, Ю. Н. Тынянов¹⁹, В. Б. Шкловский²⁰).

В различных научных школах сюжет тесно связан с темой произведения. Анализируя сюжет, мы тем самым анализируем процесс реализации, развертывания, развития темы произведения. В самом простом понимании *тема* - это то, что изображается, о чем рассказывается в произведении. Тема (от др.-гр. *thema* – то, что положено в основу) ближе всего граничит с «реальностью», жизненным материалом.

Истолкование сюжета в разные периоды развития литературы, а затем и литературоведения, не оставалось неизменным. Традиционное тематическое понимание

¹²См. подробнее: Маркович В.М. К вопросу о разграничении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. М., 1991. Акимова Н.Н. Проблемы интерпретации беллетристического произведения // Русская словесность: проблемы эволюции и поэтики. СПб., 2008.

¹³Чернов А.В. Русская беллетристика 20-40 годов XIX века. Череповец, 1997.

¹⁴Веселовский А.Н. Историческая поэтика.

¹⁵Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. (Работа написана в 1924 г.)

Полемику М.М. Бахтина с концепцией сюжета и пониманием литературного процесса у формалистов см.: Медведев П.Н. (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении // Бахтин под маской / коммент. В. Махлина. М., 1993. Вып.2. С.119-157.

¹⁶Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / подгот текста и общ. ред. Брагинской Н.В. М., 1997. (Первое издание вышло в 1936 г.)

¹⁷Пропп В.Я. Морфология сказки (первое издание в 1928 г.); Он же: Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

¹⁸Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / вступ. статья Тмарченко Н.Д.; коммент. Бройтмана С.Н. при участии Тмарченко Н.Д. М., 1996. (Первое издание учебника вышло в 1925 году)

¹⁹Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. М., 1929; Он же: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

²⁰Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. (Первое издание одноименного раздела книги вышло в 1929 г.)

сюжета как совокупности событий связано с именем Александра Николаевича Веселовского (1838-1906)²¹.

Формальная школа внесла существенные изменения в понимание сюжета. Важно то, что понятие *сюжет* было разграничено с понятием *фабула*. Соотношение этих понятий активно разрабатывалось в 1920-е годы Борисом Викторовичем Томашевским (1890-1957), Виктором Борисовичем Шкловским (1893 - 1994), Юрием Николаевичем Тыняновым (1894-1943)²², а также в трудах Ольги Михайловны Фрейденберг (1890-1955), Михаила Михайловича Бахтина (1895-1975).

Коррекция теории А.Н. Веселовского была необходима теоретикам формальной школы, поскольку указанные понятия формировались ими, в первую очередь, на материале литературы Нового времени, в которой построение сюжета претерпело серьезные изменения.

Б.В. Томашевский внес существенную корректировку в интерпретацию *сюжета*. Принципиально важным было введение понятия *фабула* в соотношении с понятием *сюжет*. Под *фабулой* Б.В. Томашевский понимал «совокупность событий в их взаимной внутренней связи», то есть на первый план здесь выдвинуто причинно-следственное расположение событий («как было на самом деле»). *Сюжетом* названо «художественно построенное распределение событий в произведении»²³, другими словами, те же события, но в том порядке, в каком они изложены в произведении («как мы об этом узнали»).

М.М. Бахтин, критически относившийся к теории формальной школы, в частности, ее интересу лишь «к внешне-композиционному размещению» материала²⁴, считал фабулу и сюжет единым конструктивным элементом произведения. Их возможное соотношение с точки зрения взаимозависимости представлялось ему скорее обратным: именно сюжет как разворачивание произведения дает возможность «овладеть фабулой»: «Глазами сюжета мы видим фабулу даже в жизни <...> не может быть сюжета, равнодушного к жизненной сущности фабулы»²⁵.

Как и А.Н. Веселовский, Б.В. Томашевский связывает сюжет с темой, считая тему понятием суммирующим, объединяющим «словесный материал произведения». В то же время своей темой может обладать каждая часть произведения («ситуация»). Разложение произведения на темы/ситуации позволяет выявить неразложимый, самый drobный тематический материал («Раскольников убил старуху», «Герой умер», «Получено письмо»). Тему неразложимой части произведения Б.В. Томашевский называет мотивом²⁶.

Дискуссии по поводу истолкования понятий *фабула* и *сюжет* велись не только в начале XX века, но и на всем его протяжении, причем спор иногда касался и этимологии терминов. Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич, ссылаясь на исследование В.Н. Захарова, отмечают, что и этимология терминов *сюжет* и *фабула* далеко не столь однозначна, как принято считать, - «традиция современного употребления терминов восходит не к 20-м годам XX века, а ко второй половине XIX века: тогда сформировалось терминологическое значение слова в эстетике русского реализма XIX в. <...> Почти одновременно Достоевский, А.Островский, Чехов (в литературной практике) и А.Н. Веселовский (в

²¹ См. раздел V «Мотив» данного пособия.

²² При этом понимание соотношения понятий «фабула» и «сюжет», а также интерпретация самих понятий существенно различаются даже в пределах формальной школы. В последующие годы дискуссионный характер теоретических вопросов изучения сюжета сохранился. О сути научных споров см.: Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 100-152; Краснов Г.В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001. С. 5-24.

²³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 180-181.

²⁴ М.М. Бахтин полемически заявлял: «Они (формалисты. – Т.П.) рассматривают весь материал как ограниченное число определенных элементов, остающееся неизменным в течение исторического процесса развития литературы. Эти элементы лишь различно распределяются и различно комбинируются по различным произведениям и школам» (Медведев П.Н. (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. С. 157).

²⁵ Там же. С. 155.

²⁶ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.182.

науке) придали слову значение литературоведческого термина»²⁷.

Для терминологического понимания слова *сюжет* следует обратиться к более раннему периоду, литературной критике первой трети XIX века и, в первую очередь, к статьям В.Г. Белинского. В 1830-е годы сюжет произведений не только невысокого, но и значительного художественного достоинства, он передает в виде фабульной схемы, по сути, приравнивает сюжет к фабуле, то есть схеме описанных событий. Вот, например, как пересказан «Евгений Онегин» Пушкина: «Воспитанная в деревенской глуши молодая мечтательная девушка влюбляется в молодого петербургского – говоря нынешним языком – льва, который, наскучив светской жизнью, приехал скучать в свою деревню. Она решается написать к нему письмо, дышащее наивной страстью; он отвечает ей на словах, что не может ее любить и что не считает себя созданным для блаженства семейной жизни <...>»²⁸ и далее в том же духе. В начале 1840-х годов интерес критика к «технике» пересказа произведения со сложной художественной организацией заметно возрастает. Появляются рефлексивные размышления на тему невозможности пересказать «глубины художественного смысла». «Охват» сюжета значительного произведения теперь особенно волнует критика, поскольку в статьях он всегда стремится к его эквивалентному изложению, передаче в виде своего рода аналога. И в этом отношении он остро ощущает разницу между сюжетной схемой и сюжетным целым произведения. Особенно много размышлений на эту тему вызвано было романом Лермонтова «Герой нашего времени». Белинский: «Нет ничего тяжелее и неприятнее, как излагать содержание художественного произведения. Цель этого изложения не состоит в том, чтоб показать лучшие места <...> изложение содержания должно иметь целью – проследить идею целого создания... А как это сделать? Целого сочинения переписать нельзя; но каково же выбирать места из превосходного целого, пропускать иные, чтобы выписки не перешли должных границ? И потом, каково связывать выписанные места своим прозаическим рассказом, оставляя в книге тени и краски, жизнь и душу и держась одного мертвого скелета? <...>»²⁹. Как следует из этого и многих подобных суждений, сюжет включает развертывание идеи «целого создания», фабула – «мертвый скелет».

Можно привести много примеров того, как писатели XIX века оперировали словами *сюжет* и *фабула* в терминологическом смысле. Так, Достоевский, говоря о замысле сюжета романа «Преступление и наказание», указывает на «достоверный» и даже документальный характер его происхождения: «Несколько случаев, бывших в самое последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен, именно что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек. Мне рассказывали прошлого года в Москве (верно) об одном студенте, выключенном из университета после Московской студенческой истории, - что он решился разбить почту и убить почтальона. Есть еще много следов в наших газетах о необыкновенной шатости понятий, подвигающих на ужасные дела. <...> Одним словом, я убежден, что сюжет мой отчасти оправдывает современность»³⁰. По сути дела здесь под сюжетом подразумевается то, что Ю.Н. Тынянов называл «фабульной наметкой», то, что обеспечивает переход из реальности в фабулу, а затем формирует основу сюжета. Несколько позже Достоевский формулирует «идею» сюжета, которая выстраивается «поверх» «фабульной наметки»: «Жизнь кончилась с одной стороны, начинается с другой. С одной стороны похороны <вдовы Мармеладовой> и проклятие, с другой – воскресение» (28/2: 138). Единство сюжета и фабулы мыслится здесь ступенчато: переход действительности в сюжет - через фабулу; переход фабулы в сюжет - через слово, идею.

Непонимание Чехова современниками во многом объясняется новаторским характером

²⁷ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 102.

²⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. Т. VII. М., 1953. С. 441-442..

²⁹ Там же. Т. IV. С. 212.

³⁰ Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч.: В 30 т. 1972-1990. Т. 28, кн.2. С.137. Далее сноски даются по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

его сюжетов, в которых фабуле отведена особая, непривычная роль. Чеховские фабулы представляют жизнь героев в обыденных, даже банальных проявлениях, однако сюжет раскрывает ее сложность и драматичность. Напомним известный комментарий к пьесе: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Л.М. Цилевич приводит контрастное восприятие современниками рассказа Чехова «Дама с собачкой» (1899): «Н. А. Лейкин записал в дневнике: “Небольшой этот рассказ, по-моему, совсем слаб. <...> Рассказывается, как один пожилой уже москвич-ловелас захороводил молоденькую, недавно только вышедшую замуж женщину, и которая отдалась ему совершенно без борьбы. Легкость ялтинских нравов он хотел показать, что ли!”. В начале января 1900 года М. Горький писал Чехову: “Огромное Вы делаете дело Вашими маленькими рассказиками - возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — чорт бы ее побрал! На меня эта Ваша “дама” подействовала так, что мне сейчас же захотелось изменить жене, страдать, ругаться и прочее в этом духе”»³¹. Очевидно, что Лейкин воспринял рассказ через фабулу, а Горький восхитился сюжетом «поверх» фабулы.

Возвращаясь к теоретическим спорам, отметим, что, по мнению В.Н. Захарова, в этимологическом отношении термин *фабула* разделил судьбу термина *миф* в «Поэтике» Аристотеля (превращение мифа из категории жанра в категорию поэтики): «То, что ранее произошло у Аристотеля, повторилось в латинском переводе: фабула стала категорией поэтики в том значении, в котором Аристотель определил миф, — «подражание действию», «ход событий», «сочетание фактов». В таком значении понятие *фабула* употребляется и в эстетике русского реализма XIX в.»³²: слово *фабула* из категории повествования (как рассказано, событие рассказывания) перешло в категорию действия (о чем рассказано, рассказываемое событие).

По поводу вопроса - почему же слово *фабула* стало обозначать не рассказ о событиях, а сами события? - исследователи высказывают, например, следующее предположение: «Определение “фабула - то, что можно пересказать” (исходные значения слова “фабула” - молва, толки, пересуды, сплетни; беседа, собеседование, разговор), в данном контексте, применительно к словарному значению, неверно; фабула здесь - не то, что можно пересказать (объект пересказа), а сам пересказ. Это позволяет обнаружить механизм переключения значений: слово “фабула” становится термином, обозначающим то, что поддается пересказу, именно потому, что это слово *изначально* обозначало сам пересказ. В этом значении оно было синонимично слову “повествование”. Поэтому-то оно легко утратило первоначальное значение, “уступив” его термину “повествование” (дискурс), и стало обозначать тот элемент сюжета, который, в отличие от других его слагаемых, можно пересказать»³³.

Проблема соотношения фабулы и сюжета вызывает много вопросов в практической области анализа произведения. Скажем, как быть, если фабульная и сюжетная последовательность событий совпадает? Как может быть учтено «количественное» соотношение (сюжет включает *внефабульный материал*³⁴)? И главное — как фабула и

³¹ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 114.

³² Захаров В.Н. О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984. С. 133.

³³ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 103.

³⁴ Как правило, внефабульные сцепления не являются логическими, причинно-следственными. Внефабульные сцепления предполагают переключку, «рифмовку, сближение сходных элементов произведения, часто дистанцированных друг от друга. В качестве таких элементов выступают детали, ситуации, образы. «Монтаж» эпизодов может порождать множество ассоциативных смыслов, «не предусмотренных» фабульным развитием действия. Аллюзии, реминисценции, цитаты служат своеобразными опорами, на которых держится огромный культурно-исторический пласт, вводящий произведение в мировую культуру (Самойлова Г.М. Внефабульные связи // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1999. С. 18-19).

сюжет различаются качественно (художественное существо фабулы принципиально иное, нежели сюжета)? Какую роль играет незавершенная фабула в завершенном сюжете («Евгений Онегин» Пушкина, «Дама с собачкой» Чехова)? Эти вопросы ставились уже в 1920-е годы в работах М.М. Бахтина³⁵ и Ю.Н. Тынянова³⁶, не потеряли они актуальности и сегодня.

Как же практически разграничить сюжет и фабулу, как извлечь фабулу из сюжета? Исследователи отмечают, что «критерием разграничения считается возможность или невозможность пересказа. Специфический признак сюжета — непересказуемость, непередаваемость в другую, не художественную систему. Сюжет пересказать нельзя, его можно только повторить, слово в слово. <...> Фабулу пересказать можно, ведь пересказ — это и есть иной, не сюжетный, не художественный способ повествования, способ, как бы тождественный, идентичный объекту изображения. Точнее говоря, фабула и выступает перед нами только в пересказе»³⁷. Характерно с этой точки зрения известное суждение Л.Н. Толстого, выраженное в письме к Н.Н. Страхову: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал, сначала. <...> И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я написал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, странно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения»³⁸.

В статье «О сюжете и фабуле в кино» Ю.Н. Тынянов пишет о сложности взаимоотношений между фабулой и сюжетом. В его интерпретации проблема разделения фабулы и сюжета не решается с помощью простого пересказа: «Когда школьников заставляют пересказывать фабулу "Бахчисарайского фонтана", забывают, что Пушкин намеренно затушеввал развязку, дал ее намеком, обиняком. Разрушать этот намек в честное констатирование "факта" — значит производить наивное насилие над материалом. Под фабулой обычно понимают фабульную схему. Правильнее считать фабулой — не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же — это общая динамика вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и движением — нарастанием и спадом стиливых масс. Фабула может быть просто загадана, а не дана; по развертывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развертывается перед зрителем. Фабула и сюжет эксцентричны по отношению друг к другу»³⁹.

Различение фабулы и сюжета важно с инструментальной точки, оно помогает понять устройство сюжета. Парадоксально, но источником сюжета является разноприродный материал. С одной стороны, это «жизненный материал: факты, события, явления действительности, которые становятся источником тем, проблем, составляющих содержание произведения. Это содержание воплощается в художественной форме, которая создается из *материала искусства*. В этом значении понятие *материал* равнозначно понятию *язык искусства*: «Звено связи между действительностью и сюжетом обозначается понятием *фабула*. Фабула — это то в сюжете, что воспринимается как происходившее (точнее — то, что могло бы происходить) в действительности, за пределами

³⁵ Медведев П. Н. (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. С. 187 — 188.

³⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 324-325.

³⁷ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 110.

³⁸ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 17. М. 1965. С. 433.

³⁹ Тынянов Ю.Н. . Поэтика. История литературы. Кино. С. 325.

произведения. Однако фабула существует не вне сюжета, а в нем, она возникает вместе с ним и извлекается читателем из сюжета.<...> Фабула - это цепь действий и перемен, представленная в произведении, но мыслимая как нечто внешнее, что могло бы совершаться в действительности, за пределами произведения. Сюжет — это та же цепь действий и перемен, но взятая в авторском освещении, в развитии авторского взгляда от начала к концу произведения»⁴⁰.

Композиционный аспект соотношения сюжета и фабулы.

Б.В. Томашевский соотносил понятие *ситуация* (положение) прежде всего с фабулой и называл ситуацией «взаимоотношения персонажей в каждый данный момент»: «...например, герой любит героиню, но героиня любит его соперника. <...> Типичная ситуация есть ситуация с *противоречивыми* связями: различные персонажи различным образом хотят изменить данную ситуацию. <...> Таким образом, в основе большей части фабульных форм лежит борьба.<...> Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой, причем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов – *коллизией* и борьбой между персонажами»⁴¹. Ситуация в работе Б.В. Томашевского является необходимой составляющей *композиции* (лат. compositio – сочинение, составление, соединение). Кроме *интриги*, исследователем выделяются *ситуации*, характерные для *завязки* и *развязки*. В основе ситуации, как мы видим, лежит событие. По мысли Б.В. Томашевского, изучая сюжет, нельзя игнорировать композицию.

Сюжетно-композиционная организация произведения традиционно определяется как «развитие действия, а также расположение и соотношение частей»⁴². В современном литературоведении понятие о пяти обязательных элементах сюжета (*экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка*) является спорным и даже расценивается как отжившая норма классицистической поэтики, имеющая сугубо историческое значение⁴³. Отступления от классической композиции сюжета, как отмечают Л.С. Левитан и Л.М.Цилевич, не означают, что разрушается сюжетность как принцип, как закон построения художественного произведения. Важно, по их мнению, поставить вопрос о том, сколько и каких элементов необходимо и достаточно для того, чтобы сформировался сюжет как целостная художественная система. Звено *развитие действия* представляется исследователям избыточным, тавтологичным: «... оно охватывает собой все четыре элемента, являясь, по существу, синонимом понятия “сюжет”»⁴⁴. Сюжет не обязательно должен содержать все названные звенья. Иногда отсутствие того или иного звена используется автором как своего рода *минус-прием*, который и может восприниматься только на основе знания всех необходимых составляющих сюжетного развития.

К числу факультативных элементов сюжета относится *эпилог*. Шкловский довольно иронично высказывался по поводу эпилогов романов, утверждая, что «эпилоги относятся к романам, как жизнь на том свете к нашей жизни. <...> Герои, поставленные в новое положение, перестают быть предметом искусства для авторов»⁴⁵. Разумеется, это положение в достаточной мере спорно. Наличие эпилога всегда мотивируется специальными задачами автора. Например, в романе Гончарова «Обломов» в функции финала предстает вся четвертая часть романа, что не вполне характерно для классического романа: «Последняя, одиннадцатая глава романа фактически играет роль эпилога: пять лет

⁴⁰ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 114.

⁴¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.180.

⁴² Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1982. С. 50-51.

⁴³ См.: Теплинский М. В. Почему в сюжете пять элементов? // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1974. Вып. 1. С. 18.

⁴⁴ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения.. С. 237.

⁴⁵ Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 185-186.

минуло со времени последней встречи Обломова и Штольца, более трех лет прошло после смерти Обломова; печальная судьба Захара - последний штрих для оценки Обломова; последние слова Штольца - приговор ему»⁴⁶. Здесь эпилог как бы противопоставлен сюжету, не является следствием его развития. Казалось бы, Обломов умер, его сын воспитывается у Штольца и, вероятно, вырастет похожим не на отца, а на своих воспитателей - Штольца и Ольгу («Прощай, старая Обломовка, ты отжила свой век!»). Однако обломовское начало вдруг проступает в жизни героев, казалось бы, очень далеких от него. Что-то знакомое послышалось Ольге в словах Штольца: «Мы не титаны с тобой <...> мы не пойдем, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова <...>»⁴⁷. И только из последней фразы эпилога – «И он рассказал ему, что здесь написано» - мы узнаем, что познакомились с жизнью Ильи Обломова в интерпретации Штольца.

К более подробному композиционному делению сюжета относится деление на эпизоды. Потенциально каждый *эпизод* может содержать новую тему и, соответственно, ситуацию. Под эпизодом подразумевается участок текста, характеризующийся единством места, времени, действия (в том числе состава действующих лиц). С этой точки зрения можно говорить о сюжете как цепочке эпизодов, которая состоит не только из «сцен», но и бессобытийных участков текста.

Как соотносятся фабула и сюжет в построении композиции произведения? Взаимосвязь определяется «единством их текстовой природы»: и фабула, и сюжет «живут» в тексте. По мысли И.Г. Савостина, «каждый отрезок текста потенциально может быть внесен в фабульный пересказ, занят в сюжетном построении, стать композиционным элементом. <...> Вследствие органического характера взаимосвязи фабулы – сюжета в композиции каждый из элементов этого единства выступает как своего рода грань прозрачного кристалла: если мы взглянем на него сквозь одну из граней, то - в преломлении - увидим и остальные; повернув его, вновь различим все грани, - преломленные сквозь новую грань»⁴⁸.

Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич также отмечают, что оценка композиционных планов зависит от угла зрения: «Если в качестве компонента берется событие, событийная линия, сюжетный и композиционный планы оказываются расположенными в одной плоскости (так, «натуральная» композиция, по существу, совпадает с фабульным планом сюжета). Если в качестве компонента выступает текстовый фрагмент, возникают сложно организованные, объемные сюжетно-композиционные конфигурации»⁴⁹.

В отличие от фабулы, включающей исключительно события, компоненты сюжета могут составлять портрет, пейзаж, интерьер, диалог, монолог, записки героя (дневник, письмо и т.п.), сон и т.д. Все это может расцениваться как единое событие художественного произведения. В самом общем виде сюжет произведения трактуется как динамичное развертывание темы. С этой точки зрения сюжетно-тематическое единство в его динамике, в его развертывании перед читателем и есть не что иное, как «рассказываемое событие жизни»⁵⁰.

С помощью композиции осуществляется сближение фабульно независимых событий. Своего рода композиционный монтаж⁵¹ порождает такие сюжетные конструкции, как

⁴⁶ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 306.

⁴⁷ Гончаров И.А. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 4. СПб., 2000. С. 461.

⁴⁸ Савостин И. Г. Диалектика фабулы, сюжета и композиции поэмы Н. А. Некрасова «Современники» // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1976. Вып. 4. С. 81.

⁴⁹ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С.293.

⁵⁰ Там же. С. 291.

⁵¹ Кинематографический термин «монтаж», введенный С. Эйзенштейном, используется на равных правах с литературоведческим: монтаж — такое построение текста, при котором «два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» (Эйзенштейн С. М. Монтаж // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 157. Работа 1938 года).

«рифмы» ситуаций, синонимия сюжетных деталей, подтекст и т.д.

Событие как категория сюжета.

В основе понимания и сюжета, и фабулы, и сюжетной ситуации лежит *событие* – это исходное понятие. Понятие *событие* является очень сложным в терминологическом смысле, причем одной из причин сложности является его кажущаяся ясность и простота. Этим словом мы обозначаем и то, что происходит в сюжете художественного произведения, и то, что происходит в реальной жизни, при этом слово само по себе обладает многозначностью.

В плане прояснения «истории вопроса» исследователи обычно ссылаются на трактовку Гегеля. По мысли философа, важно «сначала установить различие между тем, что часто происходит, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму события. Просто происходящим можно назвать уже внешнюю сторону и реальность всякого человеческого действия, что не требует еще осуществления особенной цели, и вообще любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует. Если молния убивает человека, то это всего лишь внешнее происшествие, тогда как в завоевании вражеского города заключено нечто большее, а именно исполнение намеченной цели»⁵².

Ставшее классическим, определение события по Ю.М. Лотману выглядит так: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»⁵³. Оба этих толкования являются взаимодополняющими. Событие и в том, и в другом случае может быть рассмотрено как изменение в изображенном мире, внешнее или внутреннее по отношению к цели героя. Изменение ситуации в обоих случаях тесно связано с пространственно-временными условиями. Как отмечает Н.Д. Тамарченко, переход от одной ситуации к другой возможен лишь в виде замены или преобразования этих условий для персонажа – в результате ли его собственной активности (путешествие, новая оценка мира) или «активности» обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены) <...> Такого рода «перемещение персонажа» по отношению к миру является также пересечением границ «семантических полей»⁵⁴.

В терминологическом смысле *событие* и *сюжет* могут приравняться друг к другу. Таким образом трактует сюжет М.М. Бахтин в работе 1928 года «Формальный метод в литературоведении»: «... рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения». В другой, более ранней работе 1924 года, исследователь вводит еще одну дифференциацию: «... перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания»⁵⁵. Событие рассказывания соотносится с повествованием и включает «изображение действий и событий во времени, описание, рассуждение, несобственно-прямую речь героев»⁵⁶. В более общем, коммуникативном, смысле рассказывание как повествование включает «совокупность тех высказываний речевых объектов (повествователя, рассказчика), которые осуществляют функции «посредничества» между изображенным миром и адресатом всего произведения как единого художественного высказывания»⁵⁷.

В современном литературоведении сюжет произведения трактуется как свойство

⁵² Гегель. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 470.

⁵³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 282.

⁵⁴ Тамарченко Н.Д. Событие // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1999. С. 80.

⁵⁵ Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 403.

⁵⁶ Сапогов В.А. Повествование // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 280.

⁵⁷ Тамарченко Н.Д. // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 288.

целого, в этом случае сюжет начинается с первого слова в тексте и завершается последним его словом; сюжет «равнопротяжен тексту в акте рассказывания» и т.д.⁵⁸. С этой точки зрения бессюжетных, бессобытийных произведений вообще не существует.

В то же время, событие может пониматься как одна из единиц сюжета. Ю.М. Лотман определял соотношение события и сюжета так: «Выделение событий - дискретных единиц сюжета - и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета»⁵⁹. В данном случае события, понимаемые как дискретные единицы сюжета, наделяются иерархичностью: «... событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий — сюжет. <...> Сюжет-событие может быть развернут в сюжет-цепочку событий...»⁶⁰.

В этом случае актуализируется вопрос о том, какие событийные изменения следует считать событиями в сюжетном отношении, а какие нет? К тому же, как известно, события в фабуле и в сюжете могут иметь разное значение, наделяться разными функциями. Так, например, в романе Достоевского «Преступление и наказание» происходит два убийства – старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы. В «криминальной» фабуле главным событием является убийство процентщицы. Убийство Лизаветы случайно, оно факультативно по отношению к фабуле. В плане *сюжета прозрения* (А. Ковач) убийство Лизаветы в сознании Раскольникова постепенно выдвигается на первый план и становится главным. В повествовании Лизавета неоднократно сближается с Соней (и ассоциативно, и предметно), она по сути уравнивается с жертвами, бесправными и слабыми созданиями, то есть теми, кем герой хотел оправдать себя, кому хотел помочь. Так в сюжетном поле происходит перераспределение событийной значимости.

Событие может мультиплицироваться, выступать вариантом другого, в таком случае оно не дает семантического приращения и не является событием в полном смысле слова. Так, в рассказе Чехова «Душечка» героиня раз за разом выходит замуж и каждое новое замужество похоже на предыдущее. В рассказе «Дама с собачкой» герой заранее воспринимает встречу с героиней как очередную, не ждет от нее перемен: «И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание...»⁶¹. Событием становится нарушение привычного порядка вещей - именно отличие этой встречи от всех других определяет ранг событийности встречи с Анной Сергеевной⁶². Очевидно, что событийность в прозе Чехова не отменяется, она особым образом проблематизируется.

Значимость сюжетного события определяют существенные изменения в жизни или сознании героя. Особенно ярко событие проявляется в конфликте, в композиционном аспекте оно актуализируется в кульминации. Однако было бы неверно связывать сюжетное событие только с поступками героев, теми или иными происшествиями. Такое понимание события «в чистом виде» может быть применимо только к фабуле. С точки зрения сюжетостроения все обстоит намного сложнее и тоньше. Так, в рассказе Чехова «Учитель словесности» событием становится не карточный проигрыш как таковой, а внутренний протест Никитина после возвращения домой, в привычную обстановку, когда

⁵⁸ См., например, сборник статей по теории сюжета: Вопросы сюжетосложения. Рига, 1978.

⁵⁹ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии сюжета. Тарту, 1973. С. 40.

⁶⁰ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С.295.

⁶¹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т.10. М., 1986.. С. 135.

⁶² В. Шмид называет четыре способа, с помощью которых меняется традиционно понимаемая значительность событий в чеховском мире: «1) происшествие, кажущееся незначительным, имеет большие последствия ("Смерть чиновника"), 2) событие, предстающее с точки зрения одного персонажа как крайне тривиальное, оказывается с точки зрения другого персонажа чрезвычайно значительным ("Событие"), 3) значительное событие ожидается, но не осуществляется ("Супруга"), 4) ожидаемое значительное событие осуществляется, но оказывается несобытийным, неизбежным ("Учитель словесности")» (Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. М., 1998. С. 269).

он слышит хорошо известные суждения жены, кажущиеся ему теперь непереносимо пошлыми. Событием здесь является качественное изменение сознания героя. Событие «снимает прежнюю систему отношений и точек зрения и устанавливает новую»⁶³. При этом Манюся так и не понимает, что в ее семейной жизни произошли серьезные перемены. В мире Чехова прозрение Никитина является сюжетообразующим кульминационным событием такого же высокого ранга, как, например, самоубийство Катерины в «Грозе», встреча Анны Карениной и Вронского на завьюженной станции, когда героиня возвращается в Петербург.

В творчестве того или иного писателя мы можем встретить повторяющиеся сюжетные ситуации, «наводящие» на главное событие в жизни героя, то, к которому он движется на протяжении всего сюжета. В творчестве Толстого – это встречи со «случайными» людьми, иногда просто попутчиками, открывающими герою важную истину, изменяющую его понимание бытия, самосознание. Встреча как таковая в данном случае выполняет функцию спускового крючка. Герой внутренне уже подготовлен к предстоящей перемене, поэтому встреча сама по себе не является событием, это, скорее, сигнал предстоящего внутреннего глобального события. К таким «случайным» встречам можно отнести встречи Пьера Безухова с Платоном Каратаевым («Война и мир»), Константина Левина с крестьянином («Анна Каренина»), Нехлюдова с незнакомцем на пароме («Воскресение»).

Многочисленные сюжетные компоненты, не обладающие статусом события (портрет, описание, детализация, диалог и т.п.), воспринимаемые как статичные, тем не менее функционально очень важны для подготовки сюжетного события. Необходимо понять вектор их направления, уяснить «сцепления», художественную логику взаимодействия, ведь только в этом случае можно верно определить границу, на которой произойдет сюжетно значимое событие. Сюжетные компоненты по сути дела «тормозят» фабулу, создают «повествовательный поток», параллельный основным фабульным событиям. Так, по наблюдениям Ю.В. Шатина, своеобразие сюжета романа Тургенева «Рудин» целиком определяется тактикой «сдерживания» фабульных событий с помощью наращивания сюжетных средств: психологизированных характеристик и мотивировок, описаний и тому подобных способов. Моноцентрический характер сюжета (фабульные события разворачиваются вокруг главного героя и по сути ограничены двумя ситуациями – приезда и отъезда) преодолевается законами «гармонизированной прозы», всецело основывающейся на способе повествования, что увеличивает сюжетное пространство романа, далеко выходя его за пределы фабульного⁶⁴.

Выявить сюжетную иерархичность событий возможно только с помощью картины мира в целом, представленной в произведении. Именно картина мира позволяет определить масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщаящим нам ничего нового⁶⁵.

Сюжет и пространственно-временная организация художественного произведения.

Сюжетное значение художественной картины мира, выраженной в пространственно-временной модели произведения, отмечали многие исследователи, в первую очередь, следует назвать М.М. Бахтина. Он ввел в литературоведение понятие *хронотоп*, определив его как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»⁶⁶. По мысли исследователя, хронотопы «являются организационными центрами основных сюжетных событий <...> В

⁶³ Вопросы сюжетосложения. Рига, 1978. Вып. 5. С. 81.

⁶⁴ Шатин Ю.В. От «Рудина» к «Нови». Поэтика сюжета и жанра // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 69-72.

⁶⁵ См. подробнее о иерархичности сюжетных событий: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 280-289.

⁶⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С.234.

хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение»⁶⁷.

Как в мировой, так и в русской литературе можно выделить типологически устойчивые хронотопы. С интересующей нас точки зрения правомерно говорить об определенной типологии пространственно-временных моделей, определяющих способ развития того или иного сюжетного события. Можно говорить о хронотопе *встречи, свидания, болезни, смерти, катастрофы* и т.п. В художественном произведении важны и так называемые онейрические пространства, имеющие вид сна, видения, галлюцинации и т.п. Они также могут быть связаны со своего рода микросюжетами (что характерно, например, для произведений Достоевского, Толстого).

Так, например, *провинциальный город* на всем протяжении XIX века, как правило, характеризуется устойчивыми признаками, определяет атмосферу и событийную специфику сюжетов: место циклического бытового времени и однообразных событий (т.е. бессобытийность): «...из дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д. <...> люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают»⁶⁸. У самых разных писателей – Гоголя, Тургенева, Г. Успенского, Писемского, Салтыкова-Щедрина, Чехова – мы обнаружим сходство сюжетных свойств провинциального города.

М.М. Бахтин отмечал, что на практике каждый «большой» хронотоп может включать неограниченное количество «мелких»: «Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях»⁶⁹. Указанные конфигурации хронотопов всецело подчинены тем или иным авторским задачам, отсюда и многообразие семантических решений. При моделировании тех или иных сюжетных ситуаций автор по-своему использует устойчивую семантику хронотопа, например, создает эффект сюжетной многозначности, при котором поведение героя, «заданное» ситуацией, воспринимается как ее преодоление, зачастую ложное, как, скажем, у Чехова в пьесе «Три сестры». «Сюжетная память» не только образует фон, но и активно участвует в построении нового смысла.

Рассмотрим сюжетную ситуацию *военные на постое* (см. указатель) в рамках хронотопа *провинциальный город*.

Вначале следует охарактеризовать семантику и формальный состав сюжетной ситуации *военные на постое*, исходя из ее историко-литературного развития («постой» в обычном смысле – это «стоянка, ночевка, привал или отдых в жилье по пути, стоянка военных или вообще служащих по обывательским домам, на постоялом дворе»⁷⁰). В целом ситуация *военные на постое* связана с сюжетом дороги: постой – остановка в пути, в стороне от дороги. Она может быть рассмотрена как осколок, фрагмент этого магистрального сюжета – метафора жизненного пути в разных вариантах⁷¹. В пространственно-временном отношении ситуация всегда локальна и связана с определенной топографией. Обозначим наиболее часто встречающиеся локусы: *военные на Кавказе* (романтически ориентированный сюжет русской литературы XIX века: Лермонтов «Тамань», Толстой «Казаки»); *военные в провинциальном городе, уезде*,

⁶⁷ Там же. С. 398.

⁶⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С.396.

⁶⁹ Там же. С. 401.

⁷⁰ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1980. Т. 3. С. 343.

Можно обозначить две разновидности сюжетного оформления ситуации: «солдат на постое» и «офицер на постое». Первая используется в фольклоре – сказках, народных легендах, а также в исторических анекдотах. Как правило, этот вариант реализуется в авантюрно-комедийном плане.

⁷¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 275.

поместье (Пушкин «Метель», «Выстрел», «Станционный смотритель», Гоголь «Коляска», Достоевский «Вечный муж», Чехов «Поцелуй»).

Во всех случаях пространственный локус, обладающий своим сюжетным значением, заметно влияет на характер происходящего. Так, если романтическое пространство подчиняет себе сюжетные обстоятельства, то провинциальное пространство само на время им подчиняется. Военные вносят существенные перемены в привычную, устоявшуюся «штатскую» жизнь: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять *** кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх как скучно...»⁷². Военные и штатские всегда сопоставляются в пользу военных, особенно в любовных приключениях: «Появление в сих местах офицера было для него (уезда. - Т.П.) настоящим торжеством, и любовнику во фраке плохо было в его соседстве»⁷³.

Кроме собственно авантурных проявлений - приключение, происшествие, случай - редкая сюжетная ситуация *офицер на постое* обходится без любовной коллизии. Ограниченность во времени определяет стремительное развитие событий: встреча - мгновенно вспыхнувшее чувство - короткий и бурный роман - расставание. Здесь нет места развернутой экспозиции, постепенному нарастанию событий. Кроме того, любовные отношения должны полностью реализоваться в границах обстоятельств, заданных ситуацией, тем более, что в финале герой уезжает, а героиня остается. Герои могут строить планы о продолжении отношений, выходе в отставку, последующем браке, но все это остается за рамками ситуации. Если воспользоваться метафорой Е.М. Мелетинского относительно мотива, сюжетная ситуация такого типа может быть рассмотрена как одноактный микросюжет.

Необходимо отметить также двойственность положения героя. С одной стороны, он находится на службе, и это обстоятельство, особенно в финальной части, всецело определяет его поведение. С другой - события внутри ситуации, в частности, в пределах любовной интриги, всецело касаются его частной жизни. По самоощущению героя события развиваются как непредсказуемые: неизвестно, что произойдет и чем кончится. В этом смысле - с позиции авантурного времени - случай - это «услуга судьбы» либо «вмешательство события из какой-то иной системы»⁷⁴, и герои должны угадать судьбу в «случайном» событии, например, встрече. Извне, с позиции читателя, ситуация *постоя* предельно предсказуема. Нет автора, который, воспользовавшись этой сюжетной ситуацией, мог бы уклониться от ее традиционного развития. Изменение же ситуации за счет ее осложнения, подключения к магистральному ходу произведения, словом, функциональное использование и разработка, позволяют оценить соотношение литературной памяти сюжета и характера ее авторской актуализации.

Пьеса Чехова «Три сестры» дает интересный материал для наблюдений такого рода. На первый взгляд, в «Трех сестрах» полностью воспроизводятся все формальные признаки данной сюжетной ситуации. Надо отметить, что интерес Чехова к провинциальному городу, характерный для его творчества в целом, совпадает с частотным во второй половине XIX века сюжетным локусом провинции, в пределах которого и разворачиваются события *на постое*.

Военные в пьесе многократно противопоставляются штатским: «...в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди - это военные»⁷⁵. Следы романтизированного представления о военных ощутимы в отдельных репликах и

⁷² Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 3. С. 160. (Повесть «Коляска»)

⁷³ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1975. С.212. (Повесть «Метель»)

Далее сноски даются по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

⁷⁴ Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 126.

⁷⁵ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем : В 30 т. М.: Наука, 1974 – 1983. Сочинения. Т.13. С.142.

В дальнейшем сноски даются по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

замечаниях: «Я не красив, какой я военный?» (13:147); некая таинственность ощущается при появлении Вершинина – «полковник незнакомый»; бретерство Соленого воспринимается как игра в демонизм лермонтовского героя. В то же время противопоставление снимается по ходу действия. Вершинин говорит: «Но мне кажется, все равно, что штатский, что военный, одинаково неинтересно» (13:143). Интерес к новому офицеру тоже по существу снят его неподобающе прозаической историей и характеристикой: «...жена, теща, две девочки <...> Жена какая-то полоумная <...> терпит, только жалуется...» (13:122). Противопоставление снимается и трагическими переживаниями во время пожара. Кроме того, штатские тоже в определенном смысле в форме: в ремарках – Кулыгин «в форменном фраке», Ольга «в форменном платье». Тузенбах, напротив, уже в третьем действии появляется в штатском.

Вполне традиционно и формальное соотношение *кочевая жизнь, бездомье – дом*. Не только дом Прозоровых, но и город сначала кажутся Вершинину оазисом, дышащим покоем и благополучием. Однако по ходу действия надежное пристанище распадается на глазах. Его хозяева сами становятся постояльцами: сначала сестер переселяют из комнаты в комнату, потом Андрея. В результате хозяева должны занять места постояльцев – внизу живут *на постое* Чебутыкин и барон. Во время пожара и вовсе все перемешивается, образуется своего рода Ноев ковчег. Военные и штатские оказываются одинаково бесприютными.

Своеобразно развивается и любовная коллизия. Формально, по линии Вершинин – Маша, параметры любовной коллизии вполне узнаваемы: в первом действии герои знакомятся, во втором (без развернутой мотивации) роман Вершинина и Маши уже на гребне чувств – страстные признания произносятся Вершининым явно не впервые и не отвергаются Машей. Однако, что часто можно встретить у Чехова, любовное событие не единично, дана серия повторов, и ни в одном случае нет счастливой развязки и завершения: Ирина – Тузенбах, Ирина – Соленый, Ирина – Вершинин, Андрей – Наташа, затем Андрей – Наташа – Протопопов. Из всех вариантов счастливо завершается влюбленность Андрея и Наташи, однако и она, тоже без промежуточного объяснения, резко переходит в несчастливый брак. Благополучным оказывается только Наташин «романчик с Протопоповым». В этой пьесе «пять пудов любви», но и нелюбви не меньше. Сплошные треугольные конфигурации актуализируют фигуру соперника и ситуацию дуэли, что возвращает предложенным обстоятельствам узнаваемый рисунок. Во всяком случае, на многочисленных пересечениях сюжетных линий дуэльная ситуация более чем вероятна. Она реализуется единожды, причем именно в поле военных. Соленый провоцирует Тузенбаха из ревности к Ирине («счастливого соперника я не потерплю»), и хотя Тузенбах менее всего подходит на роль счастливого соперника, все же ситуативно он занимает именно это место. Потенциально вероятность дуэли из-за счастливого соперника намечена гораздо шире и могла бы реализоваться в других треугольниках: Кулыгин – Маша – Вершинин, Андрей – Наташа – Протопопов, но в инициативном поле штатских она гасится.

Во временном отношении начальная граница ситуации *военные на постое* обозначена довольно размыто: сколько времени провели в городе офицеры – не вполне ясно, кажется, что много. Куда и зачем уходят военные – как и всегда в таких случаях – совершенно неважно. В первоначальной версии высказываются различные предложения: «Слышал, нашу бригаду хотят перевести куда-то далеко. Одни говорят в Царство Польское, другие – будто в Читу» (13:162). «Куда-то далеко» – в данном случае вполне достаточный ориентир. Польша, заграничный поход – почти синоним инобытия. Прощаются навсегда. Сюжет дороги в пьесе метафорически соотносится со странствиями перелетных птиц. Действительно, герои предпочитают воздушные пути. На них, как в «возможном сюжете» (С.Г. Бочаров), экзистенциально осуществимо то, что невозможно на земных путях. Смысл и дороги, и перелетных птиц в пьесе неоднозначен: это и

свободный выбор пути, и следование вечному закону против воли и понимания - куда, зачем?

В определенном смысле в пьесе проявлена память авантюрного времени, свойственная сюжету дороги: «Авантюрное время не оставляет следов: в результате изображенного действия ничто в самом мире не переделано, не уничтожено, не изменено, не создано вновь»⁷⁶. Разумеется, внутри пьесы в целом мотивировка подобного результата совершенно иная, но выбранная автором сюжетная ситуация неожиданно своим генетическим ресурсом раскрывается навстречу замыслу.

Вернемся к пространственно-временной модели произведения. Время и пространство всегда тесно связаны друг с другом, однако, в зависимости от цели анализа, две эти категории могут рассматриваться автономно, поскольку обладают шкалой собственных характеристик. Кроме того, о хронотопе мы можем говорить далеко не всегда. Например, *дорога*, которую М.М. Бахтин описывает в хронотопическом смысле, может выступать в том или ином произведении как деталь, описание ландшафта, наконец, мотив.

По отношению к пространству часто используется термин *локус* (от лат. locus – место) или *топос* (от греч. topos – место). Приверженность к изображению какого-то определенного места даже называют топофилией, предполагающей влюбленность в место, в его ауру. В русской литературе, во многом благодаря Тургеневу и Бунину, их пристрастие к изображению «дворянских гнезд» средней полосы России, сформировался миф русской усадьбы со своей мифопоэтикой.

Усадьбу, как и *провинциальный город*, следует отнести к числу устойчивых крупных локусов русской литературы, неразрывно связанных с определенным типом сюжета. Сочетание локуса и сюжета определило и выражение «усадебный текст», в последнее время довольно часто встречающееся в работах, посвященных анализу произведений русской классической литературы с усадебной локализацией сюжета. Его истоки отсылают к сентиментальной прозе и поэзии конца XIII – начала XIX века. По мнению В. Щукина, своего рода кодом мифопоэтического или идеологического содержания «усадебного текста», можно считать античную легенду о золотом веке⁷⁷. Однако более распространенной версией следует признать христианское предание об утраченном рае. В обоих случаях идиллические мотивы являются его неотъемлемой составляющей. Тургеневский вектор «усадебного текста» («Дневник лишнего человека», «Фауст», «Переписка», «Затишье», «Первая любовь», «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне») определил устойчивый состав таких сюжетных ситуаций: приезд/возвращение героя в родовой гнездо/в гости; завязка и развитие любовных отношений героя и героини, девушки, являющейся дочерью/ родственницей/воспитанницей/соседкой хозяев усадьбы; драматическое завершение любовной истории с неизбежным разрывом отношений из-за неготовности героя к продолжению серьезных отношений/несогласия родителей/ несвободы героя/чувства долга и т.п. Сад, прогулки в уединенных аллеях, у озера, объяснения в беседке, роща, мостик, купальня, живописный пейзаж и т.п. ландшафтное оформление любовного сюжета, включающее соответствующие ему коннотации, характерно для микролокусов усадьбы. По вполне понятным причинам во временном отношении усадебные сюжеты ограничены летом. Совершенство и красота природного состояния являются одним из основных источников лирического начала, идиллической образности, без которых невозможно представить усадебный сюжет. Именно повествовательная инициатива, определяющая характер обширных описаний, а также многочисленных диалогов, психологических характеристик, состояний и переживаний героев и т.п., преодолевает фабульное однообразие усадебных сюжетов. По поводу клишированности фабульных ходов, которой не избежал и Тургенев, В.Г. Щукин

⁷⁶ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе. С. 257.

⁷⁷ Более подробно об «усадебном тексте» русской литературы см.: Щукин В. Г. *Усадебный текст русской литературы* // Щукин В. Г. *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М., 2007. С. 316-364.

замечает: «Действие его повестей и романов представляет собой главным образом цепь бесконечных визитов, приездов и отъездов, сопровождающихся длинными разговорами в гостиной. Так, например, Лаврецкий восемь раз едет из Васильевского в город О... и возвращается обратно»⁷⁸. Тургеневский усадебный сюжет породил множество эпигонов и был широко растиражирован. Укажем лишь на некоторые образцы: К. Леонтьев «Подлипки» (1861), Я.П. Полонский «Признание Сергея Чалыгина» (1867), А.А. Брянчанинов «Три свидания» (1867), «Безысходная доля» (1868), писательницы Р.А. Гарднер «Пустушково» (1860), «Всякому свое» (1862), Е.П. Воронова «Роман моей матери» (1865), Е.В. Львова «Сельцо Малиновка» (1875) и т.д.

Локус *дача* может рассматриваться как поздняя модификация локуса *усадьба*. «Дачный текст», наиболее ярко представленный в рассказах Чехова, по мысли В. Щукина, представляет собой деформированный «усадебный текст»: «...во второй половине XIX века культурные функции “дворянского гнезда” все больше стала принимать на себя именно дача, где временно селились или проводили время представители различных городских сословий»⁷⁹. Эта концепция представляется довольно спорной. Согласно ей, Чехов изображает дачи-усадьбы. Однако такое изображение мы встречаем лишь в нескольких поздних рассказах. В остальных же «дачных» текстах, а их абсолютное большинство, усадебная атрибутика пародируется, а вторичная семантизация способствует созданию нового локуса, функционально отличного от усадебного.

Большая часть «дачных» рассказов приходится на 1882–1887 годы, когда Чехов печатается в «Осколках», «Будильнике», «Петербургской газете» и подписывается псевдонимами Антоша Чехонте, Человек без селезенки, Брат моего брата и т.п. В целом же в дачном локусе развиваются комедийные сюжеты.

Основной корпус дачных текстов отсылает нас к массовому явлению 1880-х годов, когда загородная дача стала обычным местом семейного отдыха людей самых разных сословий, то есть предельно демократизировалась. Дачная тематика, как и в целом тематика Антоши Чехонте, без остатка вписывается в формат массовой литературы, о чем неоднократно писали чеховеды. «Дачные истории» относятся к числу сезонных и прагматически соотносятся с «дачной горячкой», «дачеманией», которые овладевают городскими жителями летом.

Чаще всего Чехов пользуется клишированным набором пространственных маркеров. Так, в рассказах в качестве основного места действия фигурирует *дачный поселок*. Дачное пространство делится на ряд микролокусов, за которыми закреплена определенная сюжетная семантика. Дача всегда связана с городом, откуда приезжают измученные отцы семейств, докучливые гости, навязчивые родственники. Соответственно *платформа станции*, *дачный поезд* – неперенменные составляющие дачного пространства. *Роща*, *лес*, *река*, *поле* – микролокусы природного ландшафта, в который вписана дача. У состоятельных дачников микролокус сада образует особого рода усадебный колорит: *тенистая аллея*, *скамейка* под густыми деревьями, *беседка*, *пруд*, *терраса дома*, *гостиная*.

По существу, «усадебные» атрибуты занимают свое стилистическое место в иронической оппозиции *поэзия-проза*. «Идиллии», «лону природы», соловьям, луне, запаху сирени, черемухи, романсам и серенадам и т.п. соответствуют комары, мозоль на ноге, завывание котов по ночам, запах сена, водка и закуска, дрянная погода. Дачники скорее имитируют усадебную жизнь, с которой в их представлении связана праздность, утонченные светские развлечения – любительские спектакли, дачные балы, гости, музицирование, пение, чтение вслух (в том числе собственных сочинений), катание на лодках, неперенненное ужение рыбы.

Усадьбы, давно перекупленные и сдаваемые дачникам, еще больше усиливают пародийные отсылки к усадебному претексту. Дача по существу пародирует «родовое гнездо». Съёмные дачные дома, комнаты, чужая мебель или привезенная на время, вещи,

⁷⁸ Щукин В. Г. Усадебный текст русской литературы. С. 302.

⁷⁹ Там же. С. 370.

которые непрерывно пополняются «по требованию» – вот условное, временное место, где герои проживают такую же условную жизнь. В «Огнях» (1886) герой замечает по поводу дачной обстановки гостиней Кисочки: «... на дачах русский человек любит мебель неудобную, тяжелую, тусклую, которую и выбросить жалко и девать некуда» (7:119). Герой рассказа «Лишние люди» (1886) жалуется, что «... в городе ни мебели, ни прислуги <...> все на дачу увезли», но и сам он, как все дачники – отцы семейств, бесконечно возит на дачу кульки, свертки, женские картонки.

Дача как домашнее пространство открыта со всех сторон, семья почти никогда не бывает одна. В этом смысле она скорее напоминает не дом, а проходной двор. Докучливые гости с соседних дач и приезжающие из города сослуживцы, неожиданные визиты многочисленных родственников часто буквально вытесняют хозяев из их жилья. Привычный порядок дня сбит: ближе к ночи ужинают, бесконечно пьют чай, ночью беседуют, гуляют, не спят и т.д. Словом, дачный локус характеризуется хаотичностью, дискретностью, событийной спонтанностью, случайностью.

Можно сказать, что дачный локус у Чехова – это женский локус, своего рода царство амазонок, где мужчина – жертва. Его (как выгодного жениха) заманивают и обольщают в беседах; на нем «можно ездить и возить клади», беззастенчиво наставлять рога, он годится, чтобы скрасить дачную скуку коротким романом. Главным образом героини, жены и матери семейств, целиком владеют дачным пространством, обустривают его, определяют времяпровождение и порядки. И этот женский локус агрессивен по отношению к мужчинам. Герои-мужчины время от времени только приезжают из города после службы, появляются поздно вечером, как «навьюченные животные», злые, усталые, голодные. У них развивается своего рода топофобия. Дамы ведут исключительно светскую жизнь: упомянутые любительские спектакли, дачные балы, гости, музицирование, пение, чтение вслух, катание на лодках – все это их времяпровождение, в которое они вовлекают усталых мужей против воли.

Самая частотная сюжетная ситуация – *муж-жена-любовник* – неизменно комическая, строится на самой примитивной, пошло-водевильной ситуации *измена жены*. При этом муж, как правило, оказывается легко и весело одураченным или он сам бывает не против того, чтобы жена отстала от него и занялась кем-нибудь другим. В «Живом товаре» (1882) муж, узнав об измене, устраивает скандал, а потом соглашается за 10 000 отпустить жену с любовником. В рассказе «От нечего делать» (1886) муж, застав жену со студентом, репетитором сына, от дачной скуки решает развлечься и поиздевается над ним: он изображает отчаяние, говорит, что уважает чувства жены и готов отпустить ее с молодым человеком. Однако как любящий муж интересуется, готов ли студент взять на себя содержание жены: описывает ее траты, любовь к роскоши, капризы, дурной характер. Студент теряется от такой постановки вопроса, тем более что сам он в этой ситуации – не соблазнитель, а соблазненный.

Муж, изменяющий жене – ситуация редкая для дачных рассказов. В крайнем случае муж изменяет жене в городе, а на даче объясняет долгое отсутствие служебной занятостью («Ненастье», 1887). В дачном пространстве комическая ситуация мужской измены строится на *ложной измене*. Например, в рассказе «Нервы» (1885) архитектор Ваксин возвращается из города на дачу после участия в спиритическом сеансе. Жены не оказывается на даче, в темноте ему становится страшно, мерещатся призраки, и он просит гувернантку посидеть с ним. Гувернантка, немка Розалия Карловна, расценивает это предложение в неприличном смысле и грозит рассказать все жене. Спустя какое-то время герой, мучимый страхами, идет в комнату гувернантки и, пользуясь тем, что она заснула, решает немного посидеть у нее. Утром жена застаёт мужа в комнате гувернантки: «...на кровати, вся раскинувшись от жары, спала Розалия Карловна, а на сажень от нее, на плетеном сундуке, свернувшись калачиком, похрапывал сном праведника ее муж» (4: 15).

Дача – идеально подходящее место для ловли женихов. Все та же луна, тенистые аллеи, беседки, рыбалка и прочие места для уединения способствуют любовным

объяснениям и обольщениям, как правило, очень настойчивым. *Жених поневоле* - довольно частый сюжет-ситуация в общем списке любовных историй. Не менее активны родители невест, они ловят момент признания или хотя бы намека на него и тут же приступают к штурму жениха. В «Женихе и папеньке» (1885) герой, услышав на дачном балу, что все прочтат ему женитьбу на дочери Кондрашкина, идет к папеньке, чтобы объяснить недоразумение. Никакие доводы против женитьбы (беру взятки, пью запоем, состою под судом, беглый каторжник) не в силах убедить отца. Наконец герой признается, что он сумасшедший, папенька не верит и просит принести свидетельство врача. Приятель героя, врач, отказывается выдавать ему свидетельство: «Кто не хочет жениться, тот не сумасшедший, а напротив, умный человек» (4:92).

На даче буквально все одержимы тягой к любовным приключениям. «Романические» истории, как правило, строятся на недоразумениях, обмане ожидания, путанице. В рассказе «К сведению мужей (научная статья)» (1885) описываются различные способы покорять чужих жен. В частности, так называемый «способ кузенов» рекомендуется использовать на даче: «Тут измена бывает непреднамеренная. Она происходит без предисловий, без приготовлений, а нечаянно, сама собою, где-нибудь на даче или в карете, под влиянием неосторожно выпитого шампанского или чудной лунной ночи» (4:300).

Можно сказать, что дачный локус - со всеми отмеченными характеристиками - очевидно провоцирует каскад блистательных, по сути анекдотических, доходящих до абсурда историй. Рассматривая «дачный текст» как целое, образованное всем корпусом «дачных» рассказов (их около сорока), нельзя не заметить, что Чехов создает совсем не бытовое или житейское пространство, что характерно для массовой литературы. Рассредоточенные во времени, «вразброс» дачные тексты, на первый взгляд, ничем существенным не отличаются от всех прочих сезонных развлекательных рассказов. Именно фронтальные наблюдения позволяют посмотреть на результат «заимствования» в другом ракурсе. У Чехова дачный локус как художественное пространство предельно условен: фантазмагория на грани абсурда, парадоксальность и авантюристность – вот основные его черты. Давно отмечено, что у раннего Чехова – Антоши Чехонте – «исходным зерном замысла оказывается не лицо, не характер, не идея, а ситуация, тип взаимоотношений персонажей»⁸⁰. Дачный локус не только идеально отвечает фабульному репертуару раннего Чехова, но во многом влияет на его оформление, смысловую и структурную направленность.

К числу самых значительных пространственных локусов следует отнести и петербургский, наиболее полно описанный В.Н. Топоровым в работе «Петербург и "Петербургский текст русской литературы"» (Введение в тему)⁸¹.

Так, например, сюжеты *чиновничьей* повести, сюжет *провинциал в столице* (см. указатель), разрабатывавшиеся в русской литературе в 1840-е годы, неотрывны от петербургского пространства. Столь же значимо оно и для так называемого «трущобного романа», связанного с именами В.В. Крестовского, А.И. Левитова, Н.Д. Ашхарумова, В.М. Антонова, для которого характерен авантюристский сюжет. Петербург во многом определяет пространственно-временную модель петербургских сюжетов Пушкина, Гоголя и Достоевского, Некрасова. Ап. Григорьев писал даже о существовании особой *петербургской литературы*, к которой, в частности, следует отнести почти целиком все произведения натуральной школы, возвестившей о своем существовании сборниками «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» (1845-1846). «Во всех текстах, составляющих Петербургский текст, - пишет В.Н. Топоров, - выделяется ядро, которое представляет собой совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому

⁸⁰ Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб., 2007. С.81. Исследователь отмечает, что: «...во всех этих опытах и экспериментах точкой, вокруг которой разворачивается повествование, является фабула. Антоша Чехонте до мозга костей фабульный художник» (там же. С.99).

⁸¹ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003.

источнику <...> Эта ситуация отчасти аналогична соотношению типа сказки и ее вариантов»⁸².

В современном литературоведении, вслед за В.Н. Топоровым, широкое развитие получили исследования московского текста⁸³, провинциального городского текста⁸⁴ и т.п.

Сюжетная ситуация.

Сюжетный репертуар и литературный процесс. Вторичная семантизация сюжета.

С понятиями *сюжет* и *фабула* тесно связаны понятия *сюжетная ситуация/ ситуация/положение*⁸⁵. Как отмечает В.Г. Краснов, в различных литературоведческих школах понятие *сюжетная ситуация* понимается как единство обстоятельств, характера, действия⁸⁶. Оно используется применительно к членению как сюжета, так и фабулы.

Сюжетная ситуация обладает большей условностью в сравнении с сюжетом. Она носит обобщенный характер и повторяется из произведения в произведение. При этом можно выделить сюжетные ситуации, наиболее часто воспроизводимые в литературе того или иного периода.

Так, например, в русской литературе XVIII века одной из наиболее значимых – в идеологическом и нравственном плане – является ситуация встречи правителя с «прорицателем истины» – философом, сенатором, поэтом и т.п. (см. указатель). Она разрабатывается в разных жанрах такими авторами, как Г.Р.Державин, Д.И.Фонвизин, Я.Б.Княжнин, А.Н.Радищев и др. Очевидно, что смысловым ядром данной сюжетной ситуации является проблема взаимоотношения власти государственной, персонифицированной в образе правителя, и духовной, явленной в образе философа. Как сама проблема, так и ситуация, ее представляющая, были хорошо знакомы читателю предшествующего периода литературного развития. В древнерусской агиографии это встреча правителя с подвижником, исповедующим христианские идеалы и обладающим нравственным, духовным авторитетом.

В условиях новой, секуляризованной культуры под истиной понимается прежде всего «общее благо», а в роли «прорицателя истины» выступают, последовательно сменяя друг друга, сначала духовное лицо, исповедующее христианские идеалы подвижничества, затем государственный муж, сенатор, ориентирующийся в своем поведении на античные образцы мужества и доблести. К концу XVIII века функция философа, или праведника, бесстрашного в отстаивании истины, постепенно переходит к писателю, поэту, который обращается не столько к царю, сколько к определенному кругу «сочувственников» и единомышленников, сословию или нации в целом, стараясь максимально дистанцироваться от власти⁸⁷. В конце XVIII столетия мысль о высоком призвании писателя отчетливо выразил Д.И.Фонвизин устами своего героя Стародума:

⁸² Там же. С. 26; 84 (примечания).

⁸³ Подробнее о городских текстах см.: *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

⁸⁴ *Абашев В.В.* Пермь как текст: Пермский текст в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000.

⁸⁵ Теоретики считают, что понятие «сюжетная ситуация» восходит к Гегелю, который полагал, что сюжетная ситуация является исходным моментом для проявления характера: «Внешние и внутренние определенные обстоятельства, состояния и отношения превращаются в ситуацию только через душевное переживание, через страсть, которая реагирует на эти обстоятельства и сохраняется в них» (*Гегель. Эстетика. Т.1. М., 1969. С.225*).

⁸⁶ *Краснов Г.В.* Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001. С.25.

⁸⁷ По мнению А.М. Панченко, в условиях секуляризованной культуры «поэт начинает играть роль, которую некогда исполнял пророк, а позже первосвященник» (Цит. по: Виролайн М.Н. Культурный герой Нового времени // *Легенды и мифы о Пушкине.* Спб., 1994. С. 334). См. также: *Аверинцев С.С.* Русское подвижничество и русская культура // *Русское подвижничество.* М., 1996. С. 27 – 29; *Западов В.А.* Проблема литературного сервилизма и поэтическая позиция Г.Р.Державина // *Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века.* Л., 1989. С. 56 - 75. (XVIII век. Сб. 16).

«Итак, российские писатели, какое обширное поле предстоит вашим дарованиям! <... >. Я думаю, что таковая свобода писать, каковою пользуются ныне россияне, поставляет человека с дарованием, так сказать, стражем общего блага. В том государстве, где писатели наслаждаются дарованною нам свободою, имеют они долг возвысить громкий глас свой против злоупотреблений и предрассудков, вредящих отечеству, так что человек с дарованием может в своей комнате, с пером в руках, быть полезным советодателем государю, а иногда и спасителем сограждан своих и отечества»⁸⁸.

В XIX веке частотность сюжетных ситуаций *провинциал в столице*⁸⁹ *чиновничьего* сюжета⁹⁰ приходится на 1840-е годы (см. указатель), что объясняется тематическими и идеологическими предпочтениями натуральной школы. Однако указанные сюжетные ситуации выходят далеко за ее пределы и используются в произведениях Гоголя, Достоевского и других писателей XIX века.

«Разночинский сюжет», состоящий из определенного набора устойчивых сюжетных ситуаций⁹¹, характерен для русской литературы 1860-1870-х годов (см. указатель). Он становится достоянием беллетристики в 1860-е годы после выхода романа Чернышевского «Что делать?». Соотношение между «фабульной наметкой» (Ю.Н. Тынянов) и литературным претекстом и здесь не настолько простое, как может показаться на первый взгляд. Такие характеристики демократически настроенных разночинцев, как *мыслящие реалисты, нигилисты*, вводятся в литературную критику задним числом, после появления романа Тургенева «Отцы и дети», статьи Писарева с одноименным названием. Однако, например, внешний облик Базарова «списывался» Тургеневым с натуры: «...пледы и сучковатые дубинки, стриженные волосы и космы сзади до плеч, синие очки, фра-дьявольские шляпы и конфедератки»⁹². И все-таки роман Чернышевского значительно подхлестнул волну увлечения обустройством новой жизни. «Жизнь» стала копировать литературу. Зачастую границы перехода между ними становились едва различимыми.

Когда читаешь описания нравов и историй молодых людей 1860-х годов, может показаться, что находишься внутри не реальной, а романной ситуации. Так, характеризуя времяпровождение участников своего кружка, А.М. Скабичевский пишет: «...многие наши чаепития на топоровском чердачке были посвящены рассуждениям о том, какую снедь следует считать необходимостью, а какую - роскошью. Икра и сардины подвергались единодушному запрещению. Относительно селедок и яблоков голоса разделились, так как селедки входят в обычное меню обедов рабочих, а от яблоков не отказывается последняя нищенка. Виноградные вина подвергались решительному остракизму; водка же и пиво получили разрешение опять-таки потому, что для миллионов рабочего люда в этих напитках заключалась единственная радость жизни. Табак же получил двойную санкцию: кроме того, что курят люди всех сословий, даже и такой ригорист, как Рахметов, и тот

⁸⁸ Фонвизин Д.И. Друг честных людей, или Стародум. Периодическое сочинение, посвященное истине.// Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: В 2 т. М.:Л., 1959. Т. 2. С. 42

⁸⁹ Молодой человек, исполненный романтических надежд, приезжает в столицу искать хорошего места/ реализовать свое предназначение/ добиться славы; надежды оборачиваются разочарованием, меркантильный дух столицы отрезвляет провинциала, в результате он возвращается домой/спивается/сходит с ума/становится как все.

⁹⁰ Включает такие сюжетные ситуации, как любовь полунического чиновника и бедной девушки; любовь чиновника к дочери начальника; неудачное сватовство; поражение бедного чиновника в неравной борьбе за руку и сердце любимой девушки с более состоятельным соперником; поиск места; потеря места; ошибка/описка, провинность; безумие; «ограбление бедняка» (внезапный удар судьбы, лишаящий героя самого дорогого) и др.

⁹¹ Герой-разночинец демократических взглядов своим трудом пробивает дорогу в жизни, преодолевая социальное сопротивление, нацелен на устройство жизни сообразно своим убеждениям; героиня стремится заниматься общественно-полезным трудом (в т.ч. устройством школ, швейных и др. артелей), увлечена идеями эмансипации, порывает со своей средой/семьей и т.д.

⁹² Скабичевский А.М. Литературные воспоминания. М., 2001. С. 250.

позволял себе выкурить сигару, да еще дорогую»⁹³.

Казалось бы, описывая в романе «Некуда» женскую «Знаменскую коммуну» Слепцова, «вождя разночинцев второго призыва» (К. Чуковский), Лесков исходил из реальности. Коммуна эта распалась, просуществовав несколько месяцев из-за споров между «истинными» нигилистками и нигилистками-аристократками, бытовых трудностей, настойчивых слухов о безнравственном образе жизни и т.п. Характерно, что эта коммуна была создана, как и многие другие, «по рецепту» романа «Что делать?», и ее нежизнеспособность во многом обусловлена изначально «мертворожденной», то есть литературной, идеей.

Специфику этой игры в литературу можно пояснить, воспользовавшись формулировкой принципа условности в реализме, принадлежащей Ю.М. Лотману: «Изображая типизированные образы, реалистическое произведение обращается к материалу, который еще за пределами художественного текста прошел определенную обработку, - стоящий за текстом человек уже избрал себе культурное амплуа, включил свое индивидуальное поведение в разряд какой-либо социальной роли. Введенный в мир художественного текста, он оказывался дважды закодированным. Кодируя себя как "Демон", "Каин", "Онегин", "воображаясь героиней своих возлюбленных творцов", персонаж оказывается еще чиновником, мелким офицером, провинциальной барышней. Реалистический текст ориентирован на ситуацию "изображение в изображении"»⁹⁴.

Есть сюжетные ситуации, наиболее частотно повторяющиеся в произведениях одного автора. На этом основании можно говорить об индивидуальном репертуаре сюжетных ситуаций, отличающем писателя. В творчестве Тургенева частотны сюжетные ситуации испытания героя любовью и смертью, ситуации последнего свидания (*герой на rendez-vous*, по типу, обозначенному Чернышевским в одноименной статье, посвященной повести Тургенева «Ася», - «Русский человек на rendez-vous»), где происходит решительное объяснение героя и героини. Тургеневский герой отступает перед чувством героини, и там, где необходимо сделать решительный шаг, он сомневается, колеблется, рефлектирует, в итоге – теряет любовь. Именно такое «испытание» героя Чернышевский толковал как проявление социальной и даже гражданской незрелости тургеневского героя. Устойчивая семантика сюжетной ситуации объясняется не только определенным складом тургеневского героя (тип Гамлета, по известной классификации Тургенева, выделявшего типы Гамлета и Дон Кихота как наиболее универсальные), но и героини. Тургеневских героинь Чехов, например, не любил, считая их искусственными и фальшивыми. А Толстой, напротив, писал о «реалистичности» тургеневских героинь, выводя, правда, «реалистичность» из литературности: «Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это – верно. Я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни». Другой современник Тургенева выразился более резко по поводу моды, которую черпали из литературы: «Среди общества юного, настроенного или меланхолией, или литературой, он (Тургенев. – Т.П.) явился учителем. Он создавал образы мужчин и женщин, которые становились образцами. Он давал моду. Его романы – это модный журнал, в котором он был и сотрудником, и редактором, и издателем. Он придумывал покррой, он придумывал душу, и по этим образцам многие россияне одевались»⁹⁵.

Достоевский, пожалуй, единственный классик, так часто использовавший сюжетные ситуации *убийства* («Преступление и наказание», «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы») и *самоубийства* («Преступление и наказание», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») наряду с беллетристами. Обе эти сюжетные ситуации семантически связаны с романном «сюжетом прозрения» (А. Ковач) и религиозно-философской

⁹³ Там же. С. 251.

⁹⁴ Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 324.

⁹⁵ Суворин А.С. Дневник. М., 2000. С.216-217.

проблематикой романов.

Сюжетная ситуация *смерти* героя в произведениях Толстого выстраивается совершенно иначе: писатель практически не обращается к насильственной смерти и никогда - к самоубийству. *Смерть* дается герою как возможность переосмыслить свою жизнь, ощутить ценностную природу истинного и ложного (рассказ «Набег», повесть «Смерть Ивана Ильича», романы «Война и мир», «Анна Каренина» и др.). Иногда Толстой использует сюжетную ситуацию *ложной смерти*, семантически тождественную «настоящей»: ранение Андрея Болконского (Аустерлиц), роды Анны Карениной.

Таким образом, сюжетные ситуации, при формальном структурном сходстве, в сюжете каждого писателя обретают свою особую, индивидуальную семантику, тесно связанную с общим замыслом произведения.

Для сюжетостроения произведений классической литературы характерно использование сюжетных ситуаций, отсылающих читателя к так называемым «вечным сюжетам». В этих случаях возникает эффект «текста в тексте». Сюжет обретает структурную и семантическую многослойность. В качестве универсальных сюжетов в русской классической литературе используются библейские, мифологические⁹⁶, фольклорные сюжеты, а также известные сюжеты западноевропейской литературы⁹⁷. Используемый западноевропейский сюжет, как правило, нельзя возвести к одной схеме: «здесь в действие могут включаться сразу несколько сюжетных механизмов, которые прочно срастаются в сознании тех, кто в дальнейшем пытается воспроизвести данный сюжет»⁹⁸.

Так, скажем, по поводу сюжета о Дон Жуане Л.Е. Пинский замечает, что «тема рыцаря-соблазнителя и его похождения, как и мотив дерзкого приглашения мертвеца (или статуи) на ужин, была широко известна в средневековом театре и поэзии еще задолго до того, как они слились в испанской легенде о доне Хуане де Тенорио, послужившей источником для “Севильского озорника” Тирсо де Молины, первой литературной обработке знаменитого сюжета о Дон Жуане. Творцы образа Фауста также исходят из уже известной истории, зафиксированной в народной книге (а с XVII века и в ярмарочном театре), из анонимного, ничейного, “всеобщего” сюжета, где художнику принадлежит только трактовка центрального образа и вспомогательные мотивы, а не основа фабулы»⁹⁹. Не менее сложную сюжетную цепочку, задействованную в формировании известных западноевропейских сюжетов можно проследить на примере сюжетов о Клеопатре, Гамлете и многих других.

С этой точки зрения интересен опыт исторической поэтики «наоборот», предпринятый Е.М. Мелетинским. В аспекте стадийного развития литературы исследователь проследил, как некоторые архаичные, западноевропейские и русские сюжеты, трансформируясь, вошли в романы Достоевского. Сюжеты и образы были рассмотрены послойно - не от ранних форм к «высшим», а от «высших» к непосредственно предшествующим и ранним. Воспроизведем для наглядности несколько цепочек, выделенных в «Преступлении и наказании»: Раскольников – Герман из «Пиковой дамы» Пушкина, Дубровский, имевший романтические корни, хранивший следы благородного разбойника, уводящие к В. Скотту («Боб Рой», «Ламмермурская невеста»), Х.А. Вульпиусу (Ринальдо Ринальдини), Шиллеру («Разбойники», Ш. Нордые («Жан Сбогар») и др.; далее (в связи с наполеоновской идеей избранности) – Бальзак («Отец Горио», «Блеск и нищета куртизанок» - Вотрен), Стендаль («Красное и черное», Жюльен Сорель),

⁹⁶ См. разделы о библейских и мифологических сюжетах: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Вып. I. Новосибирск, 2003.

⁹⁷ См. разделы о западноевропейских и календарных сюжетах в русской литературе: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / авт.-сост. Е.В. Капинос., Е.Н. Проскурина; отв. ред. Е.К. Ромодановская. Вып.2. Новосибирск, 2006.

⁹⁸ Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Вып.2. С.4.

⁹⁹ Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002. С. 150.

Гюго («Отверженные»), Э.Сю («Парижские тайны»), Жорж Санд, произведения французских романтиков, развивающих эгоцентрический тип маргинала, «лишнего человека» (Шатобриан «Рене», Сенанкура «Оберман», Констан «Адольф», Мюссе «Исповедь сына века»); романтические герои английской (Байрон «Странствия Чайльд Гарольда», «Гуяр», «Корсар», «Лара», «Каин»; Мильтон, Ч.Р. Метьюрин «Мельмонт Скиталец») и немецкой литературы (Гофман «Эликсир сатаны», Гете «Фауст», Шиллер «Разбойники»); трагедии Шекспира («Макбет», «Гамлет»), генетически восходящие к мифам¹⁰⁰.

Основываясь на степени близости сюжета к первоначальной фабуле, как правило, имеющей архаичное происхождение, или отдаленности от таковой, Л.Е. Пинский использует понятия *сюжет-фабула* и *сюжет-ситуация*. Так, например, по мысли исследователя, в основе произведений прометеевской темы и многих других классических сюжетов, идущих от древности (устной легенды, мифа, предания) лежит сюжет-фабула: «Каждый новый художник, отправляясь от одной и той же фабулы, но вводя новые сюжетные детали и психологические мотивы, достигает нового – в соответствии со своим временем и своими идейными позициями – освещения ”старой ” истории. Мысль здесь непосредственно переходит от единичного к общечеловеческому, от факта к проблеме; основанием для обобщения при этом служит “классический”, освященный традицией “реальный” (как в истории) характер факта»¹⁰¹.

В основе сюжетов произведений, не опирающихся на «реальный характер факта», лежит *сюжет-ситуация*, в этом случае фабула и герой – создание авторского художественного вымысла. В качестве примера Л.Е. Пинский приводит фабулу романа Сервантеса «Дон Кихот», называя ее «неотчуждаемой авторской собственностью». *Сюжет-ситуация* в этом случае стоит за различными донкихотскими историями и открывает серию аналогичных образов в европейской литературе. Исследователь отмечает: «В силу этого и сама фабула отходит на второй план, становясь как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов возрождающегося и повторяющегося ”донкихотского положения”. <...> Ни один из последующих донкихотов не зачитывается до безумия рыцарскими романами, не принимает ветряных мельниц за великанов и не поражает стадо баранов – вообще не повторяет ни один из подвигов Рыцаря Печального образа. Новые донкихоты не отождествляются в сознании читателей с идадьго из Ламанчи и не носят поэтому его имени. Они лишь соотнесены с персонажем знаменитого романа как с нормой ”донкихотства”, и в силу этого герой Сервантеса стал нарицательным образом именно как герой одного определенного романа»¹⁰². Именно «Дон Кихот» Сервантеса, как считает Л.Е. Пинский, обозначил границу, за которой начинается принципиально иной художественный метод литературы Нового времени. Все сюжеты Нового времени строятся именно как *сюжеты-ситуации*. Указатель сюжетов классической литературы в полной мере отражает справедливость этого положения.

Сюжетный репертуар и литературный процесс.

Вторичная семантизация сюжета.

Нельзя не заметить, что при всей сложности устройства сюжета классической литературы, в нем могут быть вычленены устойчивые сюжетные ситуации/сюжетные положения/фабульные схемы, которые и образуют своего рода сюжетный репертуар мировой и национальной литературы. С одной стороны, сюжет литературы Нового времени не может быть к ним сведен, с другой – он очевидным образом из них состоит.

Сюжетный репертуар в целом не может быть охарактеризован вне контекста литературного процесса. В повествовательном произведении того или иного периода

¹⁰⁰ Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001. С. 5-72.

¹⁰¹ Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения. С. 153.

¹⁰² Там же. С. 153-154.

часто используются сюжетные структуры, утратившие актуальность. Так, скажем, сюжет о двойнике в повести Достоевского «Двойник» в середине 1840-х годов мог оцениваться как «запоздавший», утративший актуальность, поскольку целиком связывался с романтизмом, где был очень популярен и в западноевропейской и русской литературе. С этой точки зрения сюжетные структуры вполне могут быть соотнесены с грамматической системой языка: они образуют основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Как отмечает Ю.М. Лотман, «в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот»¹⁰³. При этом новые структуры не отменяют старых значений, но вступают с ними в семантические отношения»¹⁰⁴.

Актуализация семантики, как правило, сопровождается существенной трансформацией структуры сюжета. В этом случае в полной мере проявляет себя общий закон сюжетного построения, о котором Б.О. Корман, в частности, писал: «Литературное произведение представляет собой единство множества сюжетов разного уровня и объема, и в принципе нет ни одной единицы текста, которая не входила бы в один из сюжетов. <...> То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета»¹⁰⁵. В случае с «Двойником» Достоевского «сильную» сюжетную позицию занял чиновничий сюжет, актуальность которого в сороковые годы была чрезвычайно высока (см. указатель сюжетов).

С точки зрения истории литературы чиновничий сюжет относится к новейшим и появляется в русской литературе в 30-х годах XIX века и уже в конце 40-х гг. утрачивает актуальность. Более того, в отличие от большинства литературных сюжетов, укорененных в западноевропейской литературе, чиновничий сюжет, судя по всему, возникает и развивается только в пределах русской литературы. Ярко выраженная социальная семантика сюжета оказывается продуктивной в рамках натуральной школы и на прилегающей территории массовой беллетристики.

Сюжет о двойнике, напротив, несмотря на то, что наиболее ярко был реализован литературой романтизма, генетически восходит к древнейшим мифам. В аспекте исследования стадийного развития сюжета, предпринятого Е.М. Мелетинским, «двойники у Достоевского не только повторяют излюбленные романтические мотивы Гоголя, Гофмана, Шамиссо и др., но в конечном счете имеют самые архаические прообразы»¹⁰⁶. Следует отметить и разработки сюжета о двойнике в русской романтической и постромантической прозе: А.Вельтман, А. Одоевский, А. Погорельский (см. указатель).

Нельзя не учитывать, что с сюжетом о двойнике оказался тесно связанным сюжет о братьях-близнецах, восходящий к близнечному мифу. В этом сюжете в позднейших разработках актуализирована борьба братьев за первородство, иногда приводящая к гибели одного из братьев-близнецов. В двойнике соединены свойства культурного героя и трикстера. В близнечных сюжетах широко использовались традиционные сюжетные ситуации – подмены, путаница, различные перипетии. Они были особенно частотными в комических жанрах, но уже в эпоху романтизма «близнечные» сюжеты приобрели философское и нередко трагическое звучание.

¹⁰³ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 224.

¹⁰⁴ См. подробнее: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С.99.

¹⁰⁵ См.: Корман Б.О. Принципы анализа художественного произведения // Корман Б.О. Избранные труды: Теория литературы. Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2006. С. 265.

¹⁰⁶ Мелетинский Е.М. Достоевский в свете исторической поэтики // Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. С.19.

Сюжетные ситуации, использованные Достоевским, позволяют идентифицировать сюжет «Двойника» как чиновничий: поиск места; потеря места; идея чина, ошибка как провинность; любовь чиновника к дочери начальника; неудачное сватовство; поражение бедного чиновника в неравной борьбе за руку и сердце любимой девушки с более состоятельным соперником; козни недоброжелателей; безумие и др. (см. указатель сюжетов).

Каким же образом сюжет о двойнике входит во взаимодействие с чиновничьим сюжетом? Какие единицы мы можем «запросить» из чиновничьего сюжета, чтобы наделить их актуальным смыслом в другой системе? Характерно, что в зоне восприятия Голядкина появление двойника никак не мотивировано – он условен и фантастичен. Объяснения, традиционные для оправдания двойника, – поразительное внешнее сходство незнакомых людей, близкое родство, неожиданно обнаружившийся брат-близнец – повествователь передает сослуживцу, который так и приободряет героя: «... Может быть, из одних с вами мест. Ваша матушка, смею спросить, где большею частью проживала? <...> Мало ли чудес на свете! Мать-природа щедра.... Для примера, кстати сказать, слышали, надеюсь Сиамские близнецы, срослись себе спинами, так и живут...» (1: 149-150). Однако чудесного сходства больше решительно никто не замечает. Более того, у двойника есть совершенно безупречная «легенда», свернуто представленная в форме одного из вариантов все того же чиновничьего сюжета: новый чиновник, Голядкин-младший, приехал из провинции, имеет чин титулярного советника, по интригам недоброжелателей лишился места, в Петербурге долгое время бесплодно искал место, прожил, «исхарчился», наконец, кто-то из добрых людей взялся хлопотать о нем и пристроил к месту, вицмундир взят им у кого-то на подержание «на малое время», «на сапожишки не мог сколотиться».

Заметим, что новый чиновник вовсе не метит на место Голядкина, он занимает вакантное место умершего Семена Ивановича. И с этого места начинаются явные неувязки. Двойник не занимает места героя, он не является его соперником ни по чиновной линии, ни по линии притязаний на руку дочери статского советника Олсуфия Ивановича (здесь его соперником является удачливый карьерист, получивший чин асессора и орден). Но странное дело, Голядкин постоянно твердит о том, что Голядкин-младший хочет занять его место. Именно это справедливо воспринимается окружающими как навязчивый бред. Очевидно, что, с одной стороны, уравнивание формально сходных сегментов текста (боязнь потерять место) превращает их в структурные синонимы, но именно в сходном яснее обнаруживается семантическое различие. Эксплицируется целая серия формально тождественных эквиваленций. Но при этом формально тождественные сюжетные единицы занимают позицию на разных семантических уровнях сюжета.

Тема места в сюжете о двойнике развивается вовсе не в социально-чиновничьем направлении. Речь идет о месте в бытии: «...странная претензия их и неблагоприятное фантастическое желание вытеснять других из пределов, занимаемых ими другими своим бытием в этом мире, и занять их место, заслуживают изумления, презрения, сожаления и, сверх того, сумасшедшего дома; что, сверх того, такие отношения запрещены строго законами, что, по моему мнению, совершенно справедливо, ибо всякий должен быть доволен своим собственным местом... идеи мои, выше распространенные насчет своих мест, чисто нравственные» (письмо Вахрамееву). «Неподвижная идея» мучающая героя едва ли не цитатно наводит на пушкинского Германа: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» (5:212).

В сюжете о двойнике отчетливо доминирует тема подлинности. Именно подлинность обеспечивает ощущение несомненного присутствия в бытии. Голядкин всеми силами стремится доказать, что двойник – поддельный, а не настоящий Голядкин. С темой подлинности связана тема единичности (*единичность* как условие подлинности).

Двойник заставляет героя увидеть и почувствовать мир как хаос, в котором действует закон наступательной энтропии. Показательна пятая глава – появление двойника представлено как материализация природного хаоса – разбушевавшейся стихии. Двойник появляется как некое хтоническое существо, отделяется от водной стихии – черной, мутной воды Фонтанки. Он – отражение в воде – но он и отражение внутреннего состояния героя. Пятая глава наиболее насыщена отсылками к «Медному всаднику» Пушкина (здесь доминирует тема наводнения как эсхатологическая тема разлома, гибели, ужаса). Именно «Медный всадник» транслирует «Двойнику» тему противостояния хаоса, разрушения космосу, порядку.

Ложность усилий героя восстановить порядок маркируется безуспешными попытками встроиться в иерархию, символизирующую для него этот самый порядок. Одно и то же событие – бытийное противостояние хаоса и космоса, жизни и смерти, выражающее состояние мира, – развернуто на разных уровнях разных сюжетов с различной семантической кодировкой. «Столпом порядка» на уровне чиновничьего сюжета выступает «его превосходительство». Именно у него просит герой защиты и помощи. Но на этом уровне порядок вещей и не был поколеблен, на этом уровне Голядкина-младшего никто и не воспринимает как двойника, покушающегося на жизнь и достоинство героя. Он вполне надежно – как исправный и инициативный чиновник – вписан в иерархию.

Стихийная сила двойника, выталкивающего героя из бытия, располагается в нравственной природе вещей, что отчетливо осознает герой. Не психическая, а нравственная расщепленность, ущербность порождает двойника. В этом смысле двойник как отражение темной, мутной стороны сознания героя нераспознаваем, неуловим и невидим в физическом пространстве. Сюжет о двойнике, если так можно выразиться, виртуален по отношению к чиновничьему сюжету. Сообразно этому в повести два финала. В чиновничьем сюжете герой заканчивает безумием, что типологически связано с одержимостью героя идеей *fix*, карьерным крахом – потерей места. В сюжете о двойнике другой финал. Герой утрачивает свою подлинность, единичность, то есть выбывает из бытия, утрачивая то, что М.М. Бахтин называет «не-алиби в бытии». Он становится как все, подобен всем, добивается того, чего хотел изначально. В мифогенном аспекте можно сказать так: трикстер победил героя. В чиновничьем сюжете герой умер, чтобы не стать трикстером, что придает ему трагическое звучание. Напротив, сюжет о двойнике – это сюжет о мнимом герое.

Мотив.

Понятие *мотив* стало использоваться главным образом в литературной критике в XIX веке¹⁰⁷. Теория мотива и сюжета была разработана Александром Николаевичем Веселовским в конце XIX века, в рамках сравнительно-исторического изучения фольклора и древней литературы. По мысли ученого, сюжет складывается из комбинации мотивов. *Мотив* (от *лат. moveo* – двигаю) представляет собой одночленную формулу, схему. А.Н. Веселовский так поясняет образование сюжета из мотивов: «Простейший род мотива может быть выражен формулой $a+b$: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежаит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более;

¹⁰⁷ Г.В. Краснов относит появление понятия *мотив* к середине XIX века, имея в виду использование этого понятия в «реальной критике», в работах Добролюбова, Писарева. Критики вычленили мотив как элемент содержания, считая повторяемость его главным признаком (например, «лень и апатию» в образе Обломова) (Краснов Г.В. Мотив в структуре словесного произведения // Краснов Г.В. Сюжеты русской классической литературы. С. 45). См. также обзор истории термина: Викторovich В.А. Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1973.

по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в сюжет <...>¹⁰⁸.

Ведущими признаками повествовательного мотива, по А.Н. Веселовскому, является его неразложимость на более мелкие элементы без утраты целостности значения и повторяемость, за счет чего и формируется универсальный сюжетно-мотивный фонд мировой и национальной литературы¹⁰⁹. Именно повторение и варьирование отдельных компонентов сюжета позволило исследователю определить *мотив* как простейшую неразложимую повествовательную единицу и обозначить сюжет как тему, в которой «снуются» разные положения-мотивы. Сюжетная тема – это тема, передающая действие (совокупность взаимосвязанных событий), а сюжетный мотив относится непосредственно к теме. Иначе говоря, мотив есть элемент сюжетной темы.

Современный исследователь С.Ю. Неклюдов, развивая теорию А.Н. Веселовского, указывает, что сюжет и мотив в фольклорном тексте соотносимы как часть и целое, другими словами, мотив является составным элементом сюжета. Чем короче и проще сюжет, тем меньше дистанция между ним и мотивом. Исследователь отмечает также, что мотив может рассматриваться в качестве эмбриональной формы сюжета. Зависимость мотива от сюжета выражена в характере заимствования, которое «возможно только при наличии определенной “пилотной конструкции”, позволяющей перенести его из одной традиции в другую; в качестве таковой всегда выступает некий текст или – в структурном плане – некий сюжет»¹¹⁰.

Отмечая значимость концепции А.Н. Веселовского, С.Ю. Неклюдов, кроме прочего, отмечает тот факт, что понятия, разработанные на материале фольклора (устная традиция), стали успешно и продуктивно применяться при рассмотрении литературы (книжная словесность), и это следует признать уникальным случаем в истории филологии.

Позже, другой выдающийся фольклорист, Владимир Яковлевич Пропп (1895-1970), исследуя структуру и генезис сказки, ввел в построение морфологии сказки новую единицу описания – функцию действующего лица¹¹¹. Функциями действующих лиц, по мысли В.Я. Проппа, можно заменить мотивы, поскольку они являются постоянной величиной в отличие от способов осуществления функций – величины переменной.

В обзоре фундаментальных работ по теории мотива, комментируя соотношение мотива и функции, И.В. Силантьев отмечает, что в качестве функции (по Проппу) по сути выступает *инвариант* мотива («В распоряжение героя попадает волшебное средство»). Виды функции в этом случае соотносимы с фабульными *вариантами* мотива («средство передается непосредственно», «средство указывается», «средство изготавливается», «средство изготавливается и покупается» и т.п.), а разновидности функций – с конкретными сюжетными вариациями фабульного варианта мотива («Старуха указывает дуб, под которым находится летучий корабль», «Старуха указывает крестьянина, у которого можно взять волшебного коня»). Из этого вытекает важное следствие: «Мотив способен варьироваться от фабулы к фабуле и в то же время оставаться самим собой»¹¹².

¹⁰⁸ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 301.

¹⁰⁹ На базе этого фонда созданы указатель сказочных сюжетов А. Арне: *Aarne A. Verzeichnis der Marshentypen*. Helsinki, 1910 (FFC №3); каталог фольклорных мотивов Томпсона: *Thompson S. Motif-index of folk-literature/* Copenhagen, 1955-1958 V. 1-6; Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабачников, Н.В. Новиков. Л., 1979; указатель балладных сюжетов: *Смирнов Ю.И.* Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988; *Кляус В.Л.* Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997 и др.

¹¹⁰ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Языки культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004. С. 236-247.

¹¹¹ Пропп В.Я. Морфология сказки (первое издание в 1928 году).

¹¹² Силантьев И.В. Семантическая структура повествовательного мотива // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Литературное произведение: Сюжет и мотив / Под ред. Т.И. Печерской. Вып. 3. Новосибирск, 1999. С. 12-13.

В современном литературоведении и фольклористике иногда используют три термина: собственно мотив, мотивема (что примерно равно функции у Проппа), алломотив (конкретная реализация мотива и мотивемы)¹¹³. На практике, как отмечает Б.Н. Путилов, а вслед за ним и В.Е.Ветловская, мотив нередко «выпадает», соединяется с алломотивом, поскольку, получая конкретную реализацию в том или ином тексте, он выступает в качестве алломотива (они фактически совпадают)¹¹⁴. Двойственное положение мотива связано с его повышенной семиотичностью: «Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни. Одни значения лежат словно бы на поверхности, легко обнаруживают себя, другие спрятаны в глубине. Значения могут сталкиваться, "мешать" одно другому, но могут и взаимодействовать, дополнять одно другое, создавая своеобразный семантический полифонизм»¹¹⁵.

По наблюдению В.И. Тюпы, важным свойством традиционного сюжета (фабулы) является его способность к «свертыванию»: «Он может быть сконцентрирован в своей ключевой мотивеме: блудного сына, гордого царя, договора с дьяволом и т.п. Сама же мотивема может быть манифестирована одним или несколькими алломотивами, "пучком" которых она является»¹¹⁶.

На практике различие заимствованного сюжета, сюжетной ситуации, мотива, входящих в произведение, определяется условиями их существования. Любой сюжет может быть редуцирован до сюжетной ситуации, а та, в свою очередь – свернута до мотива. При всех возможных трансформациях формы, сопровождающихся нередко модификацией положений (сдвигом в структуре, заменой элементов и т.д.), устойчивым и неизменным остается семантическое ядро, общее для всех трех образований.

На первом этапе анализа необходима идентификация объекта: что перед нами? В этом случае актуализируется соотношение понятий сюжета и фабулы, сюжета и сюжетной ситуации, сюжетной ситуации и мотива.

Подробнее остановимся на анализе мотива.

Важной задачей является установление связи мотива с традицией, поскольку, как уже отмечалось, мотив является элементом не только какого-то конкретного произведения, а многих, соответственно, семантика и функции мотива могут оказаться характерными как для литературной эпохи/жанра, так и существенно измененными семантически сообразно авторским задачам. Так, скажем, анализируя мотив *преступления и наказания* в романах Достоевского («Преступление и наказание») и Толстого («Воскресение»), Н.Д. Тамарченко¹¹⁷ указывает на необходимость соотнесения русского романа с западноевропейским, в котором данные мотивы занимали ведущие позиции. В первую очередь, это готический роман (показателен комплекс мотивов родовой вины, возмездия, преступления и наказания как следствия договора с дьяволом и т.п.) и так называемый «социально-криминальный». Если учитывать, что готический роман был продуктивен в

Об истории и теории изучения мотива в фольклористике и литературоведении подробнее см.: *Силантьев И.В. Поэтика мотива* / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. М., 2004 (Серия «Язык. Семиотика. Культура).

¹¹³ Принципиальное разграничение мотива и функции было сделано американским фольклористом А.

Дандесом, у которого мотив как обобщенная тематическая конфигурация и функция (по его терминологии, мотивема, по аналогии с морфемой или фонемой) разнесены по двум уровням; конкретную же реализацию мотива в тексте он назвал алломотивом (Дандес А. *Фольклор: Семиотика и/или психоанализ*. М., 2003).

¹¹⁴ *Ветловская В.Е. Критика традиционной теории сюжета // Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики*. М., 2002. С. 8.

¹¹⁵ *Путилов Б.Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы*. СПб., 1992. С. 84.

¹¹⁶ *Тюпа В.И. Мотив в системе художественного целого // Силантьев И.В., Тюпа В.И., Шатин Ю.В. Мотивный анализ: Учеб. Пособие* / Под ред. И.В. Силантьева. Новосибирск, 2004. С. 175.

¹¹⁷ *Тамарченко Н.Д. Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение в проблему) // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы : Сюжет и мотив в контексте традиции / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 38-48.*

эпоху предромантизма и романтизма, а социально-криминальный роман – в 1830-1840-х годах и в последующие десятилетия, то есть эпоху «постромантизма», или, по другому, более традиционному, именованию – эпоху реализма, возможно поставить вопрос об особенностях развития мотива, архаического в своей основе, на более поздних этапах развития литературы.

В составе мотивного комплекса, характерного для социально-криминального романа, Н.Д. Тамарченко выделяет 1) *урбанизм* и острая и *критика* современной *цивилизации*, противопоставление ей *природы* и *патриархальности*; полюсов таких сфер социальной жизни, как *высший свет* и криминальное *дно* (они, как правило, сближаются); 2) стремление увидеть концентрированное выражение основных противоречий и отрицательных свойств современной общественной жизни одинаково - в преступности и в государственной системе борьбы с нею; 3) особая сюжетная роль одного героя – роль *разрешителя* социальных противоречий, *восстановителя* попорченной справедливости, явного или тайного *благодетеля* других персонажей; 4) связанная с персонажем этого типа постановка нравственно-философских проблем *преступления и наказания*; 5) обязательное прохождение главного героя – в той или иной форме – через *смерть* как условие его последующего духовного *возрождения и возвышения*¹¹⁸. Действительно, связь с этой традицией представляется очевидной. В этом контексте отчетливее проявляются и векторы трансформации мотивных структур: при сохранении традиционных функций в разворачивании сюжетных линий, они усложняются, углубляя сюжетную проблематику в этическом, психологическом и общественно-историческом направлениях. В частности, в трактовке Достоевского мотивы *преступления и наказания* становятся тождественными не менее архаичным мотивам *смерти-воскресения*¹¹⁹. И у обоих авторов они выражают духовную глубину личностного кризиса героя.

Сопоставление с традицией делает возможным следующий этап анализа: исследование авторской специфики проявления мотива в том или ином произведении.

Уяснение сложности сюжетной проблематики произведения невозможно без анализа всех формальных способов обозначения мотива, выявления связей, образующих семантический мотивный комплекс. На практике наиболее трудной процедурой оказывается выявление форм выражения мотива. Здесь дело не может ограничиться построением схемы. В структуре мотива содержится многокомпонентное сочетание деталей, аллюзивно, предметно «наводящих» на признаки мотива; фрагментарных, на поверхностный взгляд, разрозненных звеньев близких мотивов и т.д. К тому же, как уже отмечалось, одни мотивы даны более развернуто, другие почти точечно сжаты.

Так, например, базовый мотив *преступления и наказания* в романе Достоевского вступает в близкие связи с многими другими мотивами, имеющими с своей основе тождественную семантику. Сюжетные мотивы, как правило, имеют литературную природу. В частности, связь романа с «Пиковой дамой» Пушкина неоднократно становилась предметом исследований¹²⁰. Выделим только некоторые мотивные блоки, непосредственно связанные с семантическим сюжетом¹²¹ романа. Состав блоков

¹¹⁸ Там же. С.46.

¹¹⁹ Подробнее см.: Печерская Т.И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы : от сюжета к мотиву / отв. ред. В.И. Тюпа. Новосибирск, 1996. С. 140-146.

¹²⁰ Подробнее см.: Печерская Т.И. Сны о Пиковой Даме (О «странных сближениях» и структуре семантического сюжета у Достоевского // Болдинские чтения / под. Ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2007. С.107-114.

¹²¹ Каталин Кроо в своем исследовании, посвященном пушкинскому воздействию на Достоевского, использует следующее толкование термина: «Под семантическим сюжетом – подразумеваются отдельные линии и совокупность определенных смыслопорождающих процессов в литературном тексте, включая, в качестве их органичной части событийный сюжет произведения» (Каталин Кроо. Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст. СПб., 2005. С.7).

определяется наличием нескольких многосоставных «тройчаток» из «Пиковой дамы»: *Германн* (Раскольников/Свидригайлов) – *графиня* (процентщица Алена Ивановна/Марфа Петровна/ содержательница борделя Луиза Ивановна – *Лиза* (Соня/Дуня/Лизавета/девочка-утопленница/юная камелия из снов Свидригайлова).

В первом приближении мотивное «опознание» «Пиковой дамы» в романе Достоевского базируется на твердой основе сюжетных соотношений героев и зловещих старух. Однако эта основа становится зыбкой, если мы отступим от базовой сюжетной связанности героев. Обратим внимание на некоторые не вполне очевидные сюжетные звенья, образующие цепочки повторяющихся мотивов, свидетельствующих о присутствии «Пиковой дамы».

Обратимся к фабульному источнику мотива преступления - убийству, одна из деталей которого остается недооцененной исследователями. Речь идет об укладке Алены Ивановны, напомним, она привлекает особое внимание Раскольникова еще во время «пробы». Именно укладка располагается в начале одной из мотивных цепочек пушкинского семантического сюжета. Воспроизведем ее «устройство»: «Сверху, под белую простыней, лежала заячья шубка, крытая красным гарнитуром; под нею было шелковое платье, затем шаль, и туда, вглубь, казалось, все лежало одно тряпье <...> Но только он пошевелил это тряпье, как вдруг, из-под шубки, выскользнули золотые часы. Он бросился все перевертывать. Действительно, между тряпьем были перемешаны золотые вещи – вероятно, все заклады, выкупленные и невыкупленные, - браслеты, цепочки, серьги, булавки и проч.» (6:64). С определенной редукцией деталей в ней вполне опознаваем метонимически выраженный облик графини из «Пиковой дамы», облачение и украшения которой описаны в различных эпизодах повести (шуба, шелковое платье, булавки и проч.). Другими словами, инверсировано, во время «пробы», Раскольников/Германн сначала видит старуху без прикрас, как она есть, а затем «наряженную» (укладка). Ключ от укладки, как и ключ, который дает Германну Лиза, позволяет герою прикоснуться к тайне старухи-процентщицы/ графини.

Именно детали одежды лежат в основе семантической цепочки, в которую включаются, на первый взгляд, совершенно не связанные фабульно, героини романа и повести. В именном отношении ее можно обозначить так: старуха процентщица/Соня/Марфа Петровна/Луиза Ивановна/Лизавета. Начнем с самого неочевидного и эпизодического персонажа – содержательницы дома терпимости Луизы Ивановны, или Лавизы Ивановны, как называет ее поручик. Напомним, что Раскольников случайно сталкивается с ней в участке. Не только имя связывает ее с двумя Лизаветами Ивановнами (Лиза Пушкина и Лизавета Достоевского имеют одно отчество). Обратим внимание на ее вид: «Луиза Ивановна, вы бы сели, - сказал он мельком разодетой багрово-красной даме, которая все стояла, как будто не смея сама сесть, хотя стул был рядом. – Ich danke, - сказала та и тихо, с шелковым шумом, опустилась на стул. Светло голубое с белой кружевной отделкой платье ее, точно воздушный шар, распространилось вокруг стула и заняло чуть не полкомнаты. Понесло духами» (6:76).

Претенциозный дешевый наряд здесь очевидно перекликается с таким же нарядом Сони (так ее видит Раскольников в первый раз) : она стоит, «<...> забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбрельке, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером» (6:143). Напомним, что наряды такого рода Соня достает у Лизаветы, занимавшейся, кроме прочего, перекупкой одежды. Лизавету как «пару» Лизе, а Алену Ивановну, процентщицу, - графине опознают даже случайные посетители: незнакомец, пытавшийся достучаться до них в эпизоде, последовавшем за убийством, кричит: «Эй, Алена Ивановна, старая ведьма! Лизавета Ивановна, красота неописанная! Отворяйте!» (6:67). В описании наряда Сони

особенно интересны две детали: яркое перо огненного цвета¹²² и платье с длиннейшим хвостом. Первая деталь отсылает нас к чепцу с огненного цвета лентами, принадлежащим графине, вторая – к Марфе Петровне из сна Свидригайлова: «<...> входит вся разодетая, в новом шелковом зеленом платье, с длиннейшим хвостом <...>» (6:220). Все эти «разодетые» героини при внешнем различии оказываются объединенными внутренней связью, что в первом приближении маркируется деталями одежды и общим характером неуместности нарядов (по возрасту, месту, стилю и проч.).

На ином, теперь уже сюжетном уровне, в другую цепочку соединяются Марфа Петровна – Свидригайлов – Дуня. Марфа Петровна образует пару со Свидригайловым по тому же принципу, что и Алена Ивановна с Раскольниковым, графиня – Германн. Дуня достраивает необходимый треугольник: графиня – Германн – Лиза. Дуня оказывается на месте Лизы благодаря неоднократно акцентируемой сюжетной ситуации, прописанной в «Пиковой даме»: «Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы ее старой благодетельницы!...» (5:212). Марфа Петровна как благодетельница Дуни неоднократно аттестуется матерью, а затем и самой Дуней. В самом деле, ее желание устроить брак Дуни, деньги, оставленные после смерти, обвинение Свидригайлова в убийстве Марфы Петровны, брошенное Дуней, («Ты сам убийца!»), наконец, ироническое замечание самого Свидригайлова: «Я вижу, что действительно могу показаться кому-нибудь лицом романическим» (6:365). Сравним: «Этот Германн, – продолжал Томский, – лицо истинно романическое <...> Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства» (5:211), – все это устанавливает несомненную сюжетную параллель повести и романа («Три злодейства» приписывают и Свидригайлову – виновность в смерти Марфы Петровны, самоубийстве лакея и девочки).

Характерно, что именно у Свидригайлова, а не у Раскольникова наибольшее число «параллельных мест» с Германном. Отметим при этом, что у Раскольникова/Германна и Свидригайлова/Германна разные «старухи». Если с Марфой Петровной/графиней для Свидригайлова/Германна все вполне соотносимо, то с Лизой в этом треугольнике дело обстоит не так однозначно. Цепочка, связанная с Дуней/Лизой строится довольно прихотливо. Обозначим «территориально» сюжетное пространство, в котором эта семантическая цепочка может быть обнаружена. Если попытаться обозначить самую общую сюжетную схему, то она может быть сведена к своеобразной контаминации сюжетов «соблазненная и покинутая» и «тиран-сиротка-освободитель»¹²³. Оба эти сюжета содержат мотив *преступления* в качестве базового.

Маркирует разветвление мотивных ходов, выполняющих роль своего рода семантические дубли, сновидческая символика «Пиковой дамы». Существенно, что в «реальности» и сне Германна карты означивались по-разному: «Увидев молодую девушку, он говорил: “Как она стройна!... Настоящая тройка червонная”. У него спрашивали: “который час”, он отвечал: “без пяти минут семерка”. Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза. Тройка семерка, туз – преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» (5:216). Сновидческое обличье карт – грандифлор, готические ворота, паук – образует своего рода семантический код Свидригайлова¹²⁴.

¹²² Е.К. Николаевой впервые выявлен и убедительно аргументирован литературный источник чепца с огненными лентами, обнаруженный ею у Монтескье в «Персидских письмах» (См. подробнее: *Николаева Е.Г.* Элементы кода «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского. Дисс...канд. филол. наук. Новосибирск, 2007).

¹²³ Последняя сюжетная схема рассмотрена Е.Г. Николаевой как частотная в произведениях Достоевского, как своего рода модификация сюжетной схемы, представленной в «Пиковой даме». При этом герои по функции, как у Пушкина, так и у Достоевского, меняются местами в зависимости от роли, отведенной на разных уровнях сюжета (См.: *Николаева Е.Г.* Указ. соч.).

¹²⁴ «Готические ворота» в данном случае являются пространственным аналогом «подворотни», о связанности Свидригайлова с этим пространством, а также о пауке как хтоническом знаке Свидригайлова

Рассмотрим подробнее пышный грандифлор, принявший в сне Свидригайлова причудливые флористические формы. Речь идет о фрагменте сна, в котором ему видится девочка-утопленница. Довольно необычное пространство отмечено удивительным обилием цветов: «<...> ему все стали представляться цветы <...> крыльцо, увитое вьющимися растениями, заставленное грядами роз <...> в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарцисов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом <...> на самой террасе, везде были цветы <...> Гирлянды цветов обвивали его (гроб.- Т.П.) со всех сторон. Вся в цветах лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье <...> венки из роз обвивали ее голову» (6:391). Цветочный код, как нам представляется, тоже имеет прямое отношение к цветам, в равной степени украшающим Лизу и графиню («Она сидела, сложив крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, еще убранную цветами...» (5:212); «<...> с головой, убранную свежими цветами <...>» (5:207); «Откололи у нее чепец, украшенный розами <...> » (5:208); «<...> с розой в пудренных волосах» (5:208)).

В следующем фрагменте сна Свидригайлова появляется еще одна девочка, парадоксально соединяющая в одну семантическую цепочку Лизу и графиню, старуху-процентщицу и девочку утопленницу. Свидригайлов находит девочку «в темном углу между шкафом и дверью», как Раскольников обнаруживает старуху «между маленьким шкапом и окном». Первый принимает девочку «за какой-то странный предмет», второй сначала «разглядел как будто висящий на стене салоп <...> ведь его не было прежде» (6:213). Заметим, что и «шкапа» тоже не было в комнате процентщицы (она была подробно описана в эпизодах «пробы» и убийства). Оба вынуждены наклониться, чтобы рассмотреть свои странные «находки». Другими словами, обе сцены, оба сна развернуты друг к другу. Подмигивание девочки-камеи и усмешка мертвой графини, смех старухи, как и белые платья мертвой графини, Марфы Петровны из «видения» Свидригайлова и девочки-утопленницы причудливо переплетаются, маркируя мотивную связанность структурного, а не только аллюзивного характера.

Таким образом, мы можем заключить, что в структурной основе мотива *преступление и наказание* лежит тотальная дублетность. Она строится на контаминации сюжетов *соблазненная и покинутая* и *тиран-сиротка-освободитель*, свернутых здесь до мотивов с общим семантическим ядром. По сюжетной функции их можно назвать тождественными.

Нами были рассмотрены подходы к анализу реализации одного мотива в двух тематически и жанрово близких произведениях (романы Толстого и Достоевского), а также способы «распознавания» форм семантически тождественных мотивов (на материале романа «Преступление и наказание»).

Как может реализоваться мотив на более пространной территории? Какие изменения может претерпевать его структура и семантика? По какому принципу образуются валентные связи с семантически близкими мотивами и сюжетами в творчестве писателей, существенно отличающихся по своему художественному почерку? Наконец, каким образом проявляется национальное своеобразие в трактовке международного мотива?

В качестве примера рассмотрим развертывание мотива *покаяние и спасение великого грешника* в русской литературе XIX века¹²⁵. Данный мотив принадлежит к числу

см.: Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; Дилакторская О. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999; Хоц А.Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994.

¹²⁵ «Миф о великом грешнике» на материале фольклора, средневековой и новой русской литературы был исследован М.Н. Климовой, на результаты ее исследования мы и будем опираться в дальнейшем. См. подробнее: Климова М.Н. Миф о великом грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы : от сюжета к мотиву. С. 86-96; Она же: У истоков мифа о великом грешнике (Русская романтическая повесть 30-40-х гг XIX в. // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы / отв. ред.

древнейших, а его литературная разработка базируется на христианских постулатах, заданных притчами и событиями, изложенными в Евангелии. Структура сюжетной схемы, давшей основу многочисленным мотивным реализациям (алломотивам), в идеале представлена тремя компонентами: *совершение тяжкого греха – покаяние/искупление – спасение/воскресение*. Единство мотива держится на неизменном постоянстве основной идеи, типологии героев и совершаемых ими действий.

М.Н. Климова отмечает, что основные типы «великих грешников» были заданы евангельским текстом: мытарь, блудница, разбойник, гонитель, предатель/отступник; позже их состав расширился за счет Эдипа, соблазнителя/губителя ребенка, невинного человека. Более популярными в русской литературе оказались типы *блудниц/блудников* (Достоевский «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», Чернышевский «Что делать?», Толстой «Воскресение», «Француза», «Дьявол»), *отступников*, модификацией которых явились типы богоборцев-бунтарей (Достоевский «Бесы», «Братья Карамазовы»), причем тип соблазнителя/губителя ребенка, юродивой, «ставрогинский грех», у Достоевского, например, не является следствием извращенной похоти и осмысливается как кощунство над Образом Божиим в ребенке (Достоевский «Бесы», «Братья Карамазовы»). Наибольший успех, особенно в фольклорных текстах, имел тип *разбойника* (Некрасов «О двух великих грешниках» в поэме «Кому на Руси жить хорошо»). Для русской литературы характерна социальная окрашенность покаяния и прощения: «перед всем народом» (Достоевский «Записки из Мертвого Дома», «Преступление и наказание»), прощение «народного заступника», разбойника, убивавшего «народных угнетателей» (Кудеяр Некрасова). Как отмечает М.Н. Климова, в русской литературной традиции герою-грешнику оказывается предпочтение перед обывателем, «путь падения и воскресения начинает восприниматься едва ли не как единственный путь к спасению, вследствие чего именно "великий грешник" становится героем национальным, и, поскольку он не замыкается только на спасении собственной души, - потенциальным спасителем и учителем людей»¹²⁶.

Народная легенда о раскаявшемся грешнике легла в основу одноименного мотива, с большей или меньшей полнотой разрабатывавшегося в литературе романтизме: поэма И.М. Козлова «Чернец» (1825), трагедия А.С. Хомякова «Ермак» (1826), мистерия «Ижорский» (1842), «Баргузинская сказка» (конец 1830-х гг.) В. Кюхельбекера, повесть «Кумова постель» В.Н. Олины (1829), повесть Гоголя «Страшная месть», повесть В.Ф. Одоевского «Необойденный дом» (1840). Во всех случаях, независимо от социального статуса, герой неизменно оказывается человеком сложного и широкого душевного склада, способным осуществить переход от тяжких нравственных падений к праведности и даже святости.

Ментальная значимость этого мотива/сюжета для русской литературной традиции связывается с тем, что «великий грех» - уход от Бога, одержимость алчностью, блуд, разбой, соблазнение «единого из малых сих», предательство – всегда затрагивал самые основы духовной и общественной жизни. Ощущение личной причастности к всеобщему «великому греху», потребность искупить его характерны для героев, неповинных в личном грехе, что соотносится с христианским пониманием ответственности за других людей – «всяк за всех виноват» (Лиза Калитина в «Дворянском гнездо» Тургенева, Сатир-скиталец в «Пошехонской старине» Салтыкова-Щедрина Миколка в «Преступлении и наказании», Митя Карамазов в «Братьях Карамазовых», почувствовавший свою вину за то, что «дитё плачет» и т.д.).

Т.И. Печерская. Новосибирск, 2002. С. 86-96; Она же: «Миф о великом грешнике» в русской литературе (структура и типология) // Нарративные традиции славянских литератур (Средневековые и Новое время) / отв. ред. Е.К. Ромодановская, И.В. Силантьев. Новосибирск, 2007. С.130-151.

¹²⁶ Климова М.Н. Некоторые сюжеты с мотивом incesta в русской литературе // «Вечные сюжеты» русской литературы: «Блудный сын» и другие / отв. ред. Е.К. Ромодановская, В.И. Тюпа. Новосибирск, 1996.

Мотивировка раскаяния в грехе существенно отличается в церковной, фольклорной и литературной традициях. В первом случае причиной может послужить немотивированное проявление Божьей воли, чудо, угроза неминуемой гибели. Во втором - личное осознание героем предельной глубины своего падения (часто после встречи с ярким проявлением христианской нравственности, иногда это выражается в столкновении, жертвой которого становится другой человек, знакомство с человеком, воплощающим христианскую нравственность, другим «великим грешником», изменившим свою жизнь.

Искушение «великого греха», как правило, связано с уходом героя, переменой прежней жизни: *уход в монастырь/странничество/тюрьма, каторга, ссылка в Сибирь/добровольная гибель «за други своя»/нанесение себе увечья*. В роли исповедника, принимающего исповедь и покаяние может выступать священник/монах/ случайный попутчик/посетитель.

Наблюдения М.Н. Климовой показывают, что мотив *покаяние и спасение великого грешника* представляет собой открытую систему высокого уровня (коренное свойство архаичного сюжета/мотив). В нее может быть вписан любой сюжет/мотив, потенциально соответствующий указанной триаде. Исследовательница называет следующие сюжеты/мотивы, контаминирующие в базовым мотивом:

сюжет/мотив о блудном сыне;

«Эдипов сюжет», мотив инцеста, включает темы вольной или невольной любовной связи близких родственников); (трагедия Озерова «Эдип в Фивах», поэма Белинского «Дмитрий Калинин, поэма Пушкина «Полтава», повесть Гоголя «Страшная месть», повесть Достоевского «Хозяйка», рассказ Лескова «Гора», поэма Случевского «В снегах», старообрядческая диалогия Мельникова-Печерского, рассказ Толстого «Француза» (в «Круге чтения» фигурирует под названием «Сестры));

сюжет/мотив о раскаявшейся блуднице, или сюжет «Мария Магдалина»/ «Мария Египетская»;

сюжет о великодушном старике, добровольно уступившем свою возлюбленную молодому сопернику (Тургенев «Постоялый двор», Лесков «Павлин», Достоевский «Подросток»). Мотив *влюбленный старик* обнаруживается в глубокой древности (ветхозаветный апокриф о Сусанне и старцах, баснях Эзопа), в литературе Нового времени комическим вариантом выступает сюжетная коллизия *старый обманутый муж*;

окациональная трактовка международного сюжета «Купеческая дочь и дворник» (девушка, нечаянно погубившая своего спрятанного возлюбленного, попадает в зависимость от слуги-шантажиста и жестоко мстит ему) в повести М.П. Погодина «Преступница». Писатель увидел причину бедствий и злодеяний героини не во внешних обстоятельствах, а в грехе гордыни и стремлении сохранить в глазах окружающих безупречную репутацию.

Наибольшей способностью к трансформации отличаются архетипические (мифологические) мотивы, которые составляют исходный фон литературного языка и включаются в разные историко-культурные парадигмы. Способность к трансформации доказывает относительную самостоятельность мотивов, которые, будучи элементами определенных фабульных схем (то есть более сложных систем), обладают своими возможностями и особенностями. Отдельным случаем трансформации можно считать создание структурно-семантического эквивалента традиционного мотива, который получает иное словесное оформление, или текстовую реализацию.

Примером исключительной продуктивности архаического мотива, способного к подобному изменению, при сохранении исходной структуры и семантики, может служить

буря на море, изначально связанная с темой судьбы и испытанием героя в ситуации смертельной опасности¹²⁷.

В русской литературе XVIII века разработка мотива *бури на море* происходит под определяющим влиянием античной традиции, где в образах «бури», «плавания по морю», «кораблекрушения» осмыслялись многообразные отношения между миром и человеком. Сюжетная реализация данного мотива определяется пониманием мифологемы судьбы и разными способами выхода героя из губительной ситуации.

Так, в «Истории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли» избавление героя от беды происходит по воле Провидения, с Божией помощью. Этот вариант, восходящий к античному роману испытания¹²⁸, получает дальнейшее развитие в романах Ф.А.Эмина и М.М.Хераскова.

В другом варианте акцентируется момент героического противостояния/поединка безличной, враждебной стихии и человека, который полагается только на собственные силы (кант петровского времени «Буря море раздымает...»).

Контаминация сюжетов спасения и поединка представлена в текстах, где субъектом действия выступает государь, который уверен в своей богоизбранности и уповает на Провидение, но при этом является «искусным кормщиком» и не выпускает кормила из рук (поэма М.В.Ломоносова «Петр Великий»).

Отдельным вариантом можно считать сюжет возмездия, когда буря насыляется в наказание за гордыню, забвение нравственных норм или заповедей (повесть Н.М.Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода»).

К 30-м годам XIX века мотив *бури на море*, перейдя из сферы нарратива в область поэтического творчества, набирает достаточно емкий смысловой потенциал, находящий выражение в разных сюжетных реализациях и в детальной разработке мотивировочных факторов, определяющих исход ситуации испытания.

В поэзии В.М.Жуковского, Н.М.Языкова, Е.А.Баратынского *буря* является метафорой личной судьбы; традиционный мотив включается в личный, биографический контекст, осмысляется как событие личной жизни¹²⁹. Подключение к этому контексту приводит к новым сюжетным решениям, что находит выражение в изменении субъектно-объектных отношений и/или перераспределении мотивировочных факторов, влияющих на судьбу героя (исход ситуации).

Так, например, «Арион» А.С.Пушкина включается в широкое ассоциативное поле возможных сюжетных вариантов развития мотива *бури на море*, представленных литературной традицией, но при этом не сводится ни к одному из них¹³⁰.

В это же время мотив *бури на море* обретает своего двойника – мотив *метели*, или *бури в степи*, который представляет собой национальный (русифицированный) вариант античного по происхождению мотива и постепенно замещает его в

¹²⁷ О связи «морского комплекса» с «пограничной» ситуацией см.: Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 581, 604 (сн. 10).

¹²⁸ См.: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 123 – 128.

¹²⁹ Ср.: «После Жуковского многие поэты использовали сюжет «Пловца» и часто вкладывали в эту тему тайный подтекст, который могли разгадать лишь посвященные. Так, Баратынский в элегии «Родина», рисуя судьбу пловца, испытавшего бурю и ненастье и достигшего, наконец, спокойной пристани, говорит о своем возвращении домой после всех уязвляющих его самолюбие неприятностей, связанных с исключением из Пажеского корпуса» (Суздальский Ю.П. «Арион» Пушкина // Литература и мифология. Сб. научных трудов. Л., 1975. Указ. соч. С. 9).

¹³⁰ Ср.: «Провидение? Избранничество? Связь с высшей силой? Предназначение? Опять-таки, вполне возможно, по крайней мере в том смысле, что Пушкин здесь, как и во многих других случаях, предоставляет читателю самому решить дилемму. Но из канонического текста это не следует. Нет ни слова о провидении, ни об избранничестве, ни о связи с высшей силой, ни о предназначении. Об этих возможных решениях певец в «Арионе» молчит» (Лейтон Л.Г. Пушкин и Раевский: Арион и пловец // Московский пушкинист, V. М., 1998. С. 107-108).

отечественной литературе. Появление образного эквивалента *бури на море* свидетельствует о смене историко-культурного кода, о выдвижении на первый план идей национальной самобытности, особенностей национального типа или характера, формирование которого происходит не без влияния природного ландшафта и климата.

Выступая поначалу (в поэзии М.В.Ломоносова, Г.Р.Державина, Н.А.Львова) составляющей русского зимнего пейзажа, *метель* постепенно набирает тот смысловой потенциал, которым обладал мотив-претекст, а соединяясь с темой судьбы, начинает выполнять сюжетную функцию, контаминируясь с мотивами спасения и гибели/наказания («Наталья боярская дочь» Н.М.Карамзина, «Людмила» и «Светлана» В.М.Жуковского).

Соединение *метели* с двуединым образом *степи-океана* происходит в цикле П.А.Вяземского «Зимние карикатуры» (1828), в стихотворениях «Метель» и «Ухабы. Обозы»¹³¹. Как явствует из текста, составляющие мотива *метели в степи* те же, что и в *буре на море*: внезапность («вдруг»), мрак («тьма»), эмоциональное состояние («страх»).

Одновременно мотив *метели* начинает активно использоваться в повествовательной литературе, усваивая присущую «первичному коду» семантику, структуру и систему мотивировок («Юрий Милославский» М.Н.Загоскина, «Метель» и «Капитанская дочка» А.С.Пушкина, «Последний Новик» И.И.Лажечникова, «Буря» С.Т.Аксакова).

Наиболее отчетливо связь с исходным мотивом проявилась в повестях Пушкина и в очерке Аксакова.

У Аксакова буря сравнивается с бурей и грозой, а степь – со снежным океаном и бурным морем; отсылка к инициальному археосюжету происходит через уподобление метели «огромному зверю», «змею», готовому проглотить путников. Описание строится на соединении традиционного (использование речевых и образных клише) и конкретного (этнографическая точность деталей), а предметом внимания становится не столько частный человек, сколько национальный тип («русский мужик»).

Анализ текстов позволяет сделать вывод, что мотив *метели/ бурана в степи*, получив окончательное оформление к началу 40-х годов XIX века, встраивается в ту же сюжетную типологию, что и мотив *бури на море* (чудесное спасение, поединок/противоборство, наказание, «царский сюжет» и др.). Подобно *буре на море*, *метель* знаменует собой поворотный момент судьбы, некую пороговую ситуацию, чреватую гибелью для героя.

Выбор литературным героем той или иной стратегии поведения в ситуации испытания стихией осуществляется на достаточно широком интертекстуальном фоне, и для понимания авторской точки зрения на соотношение личного и надличного начал в судьбе человека важно учитывать не только то, какой выбор осуществляет герой, но и то, от чего он отказывается.

Параллельное существование в литературе двух мотивов, сходных по семантике, структуре и функции в сюжете, объясняет случаи обращения к двуединому образному комплексу бури/метели, когда сквозь мотив метели «просвечивает» мотив-претекст. Приведем пример из «Шинели» Н.В.Гоголя.

Встреча «одного значительного лица» с призраком Акакия Акакиевича, едва не стоившая ему жизни, происходит зимой, в метель, но при этом в тексте появляется деталь, отсылающая к первичному коду – сравнение шинельного воротника с парусом:

«Изредка мешал ему однако же порывистый ветер, который, выхватившись вдруг, бог знает откуда и нивесть от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега, хлобуча, как парус, шинельный воротник...»¹³².

Метафорическое осмысление метели как символа внутренней смуты, жизненных бедствий и народного мятежа способствовало актуализации этого мотива в литературе первой четверти XX века в творчестве Блока, Белого, Пастернака, Пильняка. За повторяемостью данного мотива – осознание не просто значительности переживаемого

¹³¹ См.: Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С.Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л., 1977. С. 90.

¹³² Гоголь Н.В. Собр. художественных произведений: В 5 т. М., 1960. Т. 3. С. 216.

временного отрезка, но и его переломного, а зачастую катастрофического характера в судьбе отдельного человека, нации, государства.

Закljučая раздел, выделим **основные показатели и свойства мотива**:

- **Предикатно-актантная структура**: мотив выражается в действии определенных персонажей, в результате чего и формируется событие.

- **Интертекстуальность**, в соответствии с которой и можно говорить о «словаре типических схем и положений» (А.Н. Веселовский).

Интертекстуальные повторы манифестируются **аллюзиями, реминисценциями**, цитатами, аналогиями, сюжетными параллелями. С интертекстуальной областью художественного произведения связано понятие *гипермотива*.

Гипермотивы – это «пучки более частных мотивов, связанных в единый мотивный комплекс тем или иным традиционным сюжетом (строго говоря, фабулой)»¹³³. В качестве примера семантической цитации гипермотива можно назвать описание лубочных картинок о возвращении блудного сына в повести Пушкина «Станционный смотритель» Пушкина, картину Гольбейна «Мертвый Христос» в романе Достоевского «Идиот» и т.д.

- **Повторяемость** за пределами текста одного произведения.

Речь идет о функционально-семантическом повторе: «...один и тот же традиционный мотив может быть манифестирован в тексте нетрадиционными средствами, одна и та же фабула может быть «разыграна» не свойственными ей персонажами»¹³⁴.

- **Способность трансформироваться**: мотив может развернуться в сюжет/сюжетную ситуацию. Соответственно сюжет/сюжетная ситуация может «свернуться» до мотива.

С повтором мотива связано понятие *лейтмотив*¹³⁵. И.В. Силантьев справедливо замечает, что «с точки зрения критерия повторяемости, понятия мотива и лейтмотива противоположны. Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость *в пределах* текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость *за пределами* текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать *в функции* лейтмотива, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения»¹³⁶.

- **Семантическая универсальность**, коренящаяся в инвариантности семантической структуры по отношению ко множеству текстовых реализаций (вариантов).

Мотив базируется на «знании» традиции, причем, как указывает С.Ю. Неклюдов, «значительно более широко, чем то, которое манифестируется в отдельном тексте; мотив принадлежит не ему, а всей традиции в целом <...>

¹³³ Тюпа В.И. Мотив в системе художественного целого. С.178.

¹³⁴ Тюпа В.И. Там же. С. 174..

¹³⁵ Соотношение мотива и лейтмотива понимается Б.В. Томашевским так: «Если <...> мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является сквозным, т.е. не вплетенным в фабулу, то его называют лейтмотивом» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.187). По сути под мотивом здесь подразумевается повторяющаяся тема. Б.М. Гаспаров интерпретирует лейтмотив еще более широко, уравнивая его с мотивом: «В роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое пятно – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» (Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С.30).

¹³⁶ Силантьев И.В. Категория мотива в свете нарратологии и семиотики // Силантьев И.В., Тюпа В.И., Шатин Ю.В. Мотивный анализ. С.95.

для понимания значения (и текстопорождающих возможностей мотива) необходимо его соотнесение, во-первых, с картиной мира соответствующей национальной культуры и, во-вторых, с общечеловеческим сюжетно-мотивным фондом (и с лежащими в их основе семантическими универсалиями)¹³⁷).

- **Двухмерность**, выражающаяся в единстве *мотифемы* (инвариант всех повторов одного мотива) и алломотива (внутритекстовой конкретной реализации мотива).
- **Способность образовывать «валентные» связи с другими мотивами, входящими в сюжет произведения.** Автономных, «герметичных» мотивов не существует. Соотносясь друг с другом, они объединяются в **мотивный комплекс** (иногда в том же значении говорят о «мотивной сетке» произведения). Тематическое единство мотивов, входящих в комплекс, выявляется контекстно с помощью обнаружения ассоциативных связей, семантической со- и противопоставленности, взаимодополнительности, смежности и т.п. Иерархия мотивов в комплексе выстраивается по степени соотнесенности с сюжетной темой, представляющей собой обобщающее понятие. С формальной точки зрения, чем меньше мотив ограничен конкретикой, чем он «крупнее» и ближе к общей теме, тем он иерархически выше. С семантической – наоборот: чем более дифференцированно представлена сетка мотивов, тем индивидуальнее раскрывается сюжетная тема произведения.
- **Семантическая многозначность и полифункциональность.** Контекстное пересечение с различными мотивами актуализирует новые смыслы, потенциально заложенные в каждом мотиве (например, за счет полигенетичности и пр.). За счет способности мотива к семантическому расщеплению при взаимодействии с другими мотивами, тематический диапазон сюжета существенно расширяется, а основная тема – углубляется и становится многомерной.

Вопросы для самопроверки

1. Как понимается *сюжет* в работах А.Н. Веселовского, Б.В. Томашевского, М.М. Бахтина?
2. В чем суть разграничения понятий *сюжет* и *фабула*?
3. Что входит в сюжетно-композиционную организацию произведения?
4. Что является *сюжетным событием* в произведении? Чем различается понятие *событие* применительно к сюжету и к фабуле?
5. В чем выражается взаимозависимость сюжета и пространственно-временной организации произведения?
6. Какие пространственные локусы характерны для русской классической литературы? Дополните примеры, указанные в разделе.
7. Что понимается под *сюжетной ситуацией/положением*?
8. Как определял *мотив* А.Н. Веселовский и как понимается *мотив* в современном литературоведении? Чем различаются понятия *мотифема* – *мотив* – *алломотив*?
9. Назовите основные признаки мотива и поясните свое понимание с помощью

¹³⁷ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004. С. 143.

- примеров.
10. Какие факторы оказывают влияние на трансформацию мотивов? Какие виды трансформации можно выделить? Приведите примеры трансформации одного или двух архетипических мотивов.
 11. Какова процедура вычленения мотива в тексте? Как выявляется семантический инвариант мотива?

Указатель фабульных схем и мотивов русской классической литературы

I

«Чиновничий» сюжет

(Любовь полунищего чиновника и бедной девушки; любовь чиновника к дочери начальника; неудачное сватовство; поражение бедного чиновника в неравной борьбе за руку и сердце любимой девушки с более состоятельным соперником; поиск места; потеря места; ошибка/описка, провинность; безумие; «ограбление бедняка» (внезапный удар судьбы, лишаящий героя самого дорогого); найм квартиры (как правило, образует завязку в повестях натуральной школы, в частности, в «чиновничьем» сюжете), чиновник-мечтатель, нищий чиновник, откладывающий все деньги – «новый Гарпагон», нищий-скупец)

В.А. Левшин «Досадное пробуждение» (1783)

Н.И. Греч «Поездка в Германию» (1831)

А.С. Пушкин «Езерский» (1832)

В.А. Ушаков «Иона Фаддеевич» (1832), «Пиюша» (1835)

Ф.В. Булгарин «Гражданственный гриб, или Жизнь, то есть прозябание и подвиги приятеля моего Фомы Фомича Опенкова» (1833)

Е.П. Гребенка «Лука Прохорович» (1838), «Искатель места» (1843)

В.И. Даль «Бедовик» (1839), «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» (1843)

Н.В. Гоголь «Шинель» (1842), «Записки сумасшедшего» (1835)

Я.П. Бутков «Партикулярная пара» (1842), «Ленточка», «Первое число», «Горю», «Странная история», (1848), «Тревогин» (1848)

П.Н. Кудрявцев «Живая картина» (1842)

В.Р. Зотов «Черный таракан. Фантастический роман из жизни одного чиновника» (Пантеон, 1843, № 5)

Н.А. Некрасов «Как опасно предаваться честолубивым снам», «Чиновник» (1845), «Жизнь Тихона Тросникова», «Повесть о бедном Климе», «Макар Осипович Случайный» (1840-е гг.), «Петербургские углы» (1845)

Ф.М. Достоевский «Бедные люди» (1846), «Двойник» (1846), «Господин Прохарчин» (1846), «Хозяйка» (1847), «Белые ночи» (1848), «Слабое сердце» (1848), «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1849), «Скверный анекдот» (1862)

М.М. Достоевский «Господин Светелкин» (1848), «Два старичка» (вторая ред. 1855)

И.А. Гончаров «Иван Савич Поджабрин» (1848)

Д.В. Григорович «Капельмейстер Сусликов» (1848) «Лотерейный бал», «Соседка» (1840-е гг.)

М.Е. Салтыков-Щедрин «Запутанное дело» (1848)

А.Н. Плещеев «Дружеские советы» (1849)

А.В. Иванов «Заговенье» (Русский вестник, 1857, дек., кн. 2), «Труженик из канцелярских служителей» (Антей, 1858, № 50) – пьесы

А.Т. Иванов «Первый чин» (1866), «Смотрины» (1866), «Горемыки» (1872) – пьесы

М.Н. Альбов «Пшеницын» (1873) (Дело, 1873, № 9–12 – роман)

А.П. Чехов «Смерть чиновника» (1883)

Л.А. Авилова «Переписчик» (1888)

Оскудение/утрата/разорение родового дома/помещичьей усадьбы; тема конца жизнестойкости сословия, столкновения поколений «отцов» и «детей»

а) родственные распри, неправоудие, судейная тяжба

Неизвестный автор «Несчастный Никанор» (1787 – 1789)

А.О. Корнилович «Андрей Безыменный» (1832)

А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)

М.Ю. Лермонтов «Вадим» (1833 – 1834)

б) «Вишневый сад»

М.Н. Загоскин «Кузьма Петрович Мирошев. Русская быль времен Екатерины II» (1842)

С.Н. Терпигорев «Оскудение» (1881)

С.А. Найденов «Дети Ванюшина» (1901)

А.П. Чехов «Вишневый сад» (1904)

И.А. Бунин «Антоновские яблоки» (1900), «Руда», «Новая дорога», «Чернозем» (1900 – 1903), «Суходол» (1912), «В поле» (1895), «Жизнь Арсеньева» (1927 – 1933)

А.Н. Толстой «Заволжье» (1909 – 1911) – цикл рассказов

«Разночинский» сюжет

(Герой-разночинец демократических взглядов своим трудом пробивает дорогу в жизни, преодолевая социальное сопротивление, стремится к устройению жизни сообразно своим убеждениям; героиня хочет заниматься общественно-полезным трудом (в том числе устройством школ, швейных и других артелей), увлечена идеями эмансипации, порывает со своей средой/семьей. См. также *Любовь к чужаку, иноплеменнику/иноплеменнице (в)*)

а) В.И. Даль «Вакх Сидоров Чайкин, или Рассказ его о собственном своем житье-бытье за первую половину жизни своей» (1843)

И.С. Тургенев «Отцы и дети» (1862)

Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)

Ф.М. Достоевский Преступление и наказание» (1866)

Н.А. Благовещенский «Перед рассветом» (1866)

В.А. Слепцов «Трудное время» (1866)

Н.Ф. Бажин «Степан Рулев» (1864), «Чужие меж своими» (1865), «Житейская школа» (1865), «Три семьи» (1865) – повести; «Из огня да в полымя» (1867), «История одного товарищества» (1869), «Завет. Записки Семена Долгого» (1872), «Лицом к лицу» (1881)

С.Н. Бажина «Полинька» (Новости, 1874, 18 ноября), «Клеврет» (Петербургский листок, 1876, 26 мая) – рассказы; «Диковинные люди» (Петербургский листок, 1876, 27 окт. – 4 ноября), «Маленькое дело» (Петербургский листок, 1872, 3 – 14 июня)

Ю.В. Жадовская «Женская история» (Время, 1861, № 2 – 4), повесть «Отсталая» (Время, 1861, № 12)

б) антинигилистическая версия сюжета:

А.Ф. Писемский «Взбаламученное море» (1863)

Н.С. Лесков «Некуда» (1864), «На ножах» (1871)

Л.Н. Толстой «Зараженное семейство» (1864)

Н.Д. Ахшарумов «Натурщица» (Отечественные записки, 1866, № 3 – 4)

В.П. Авенариус «Современная идиллия» (1865), «Поветрие» (1867)

Вс.В. Крестовский «Панургово стадо» (1869)

в) герой рахметовского типа

(сюжеты, развивающие образ жизни героя рахметовского склада: 1) отказ от дворянских привилегий и материальных благ, 2) физическая закалка и способность переносить лишения, 3) отказ от любви к женщине во имя большой общественной цели, 4) самообразование и идейная убежденность, преданность делу народа)

Д.К. Пирс «Старая и юная Россия» (1868 – 1870)

Д.Л. Мордовцев «Знамение времени» (1869)

И.А. Куцевский «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1870)

И.В. Омулевский «Шаг за шагом» (1870)

Н.Ф. Бажин «Завет» (1872)

Учитель на кондичии

(Молодой человек, разночинец, после окончания университета или еще студентом определяется учителем в дворянскую/иную состоятельную семью. Члены семьи относятся к учителю благосклонно/высокомерно. Со временем выявляется чуждость героя-разночинца миру дворянства, что и составляет причину конфликта. Конфликт может быть осложнен взаимной влюбленностью героя и героини (ученицы или старшей сестры ученика). Разрешение сюжетной коллизии во всех случаях завершается отказом от дома, отъездом, в редких вариантах благополучным соединением влюбленных или участием благодетеля в устройстве хорошего будущего молодого человека)

Неизвестный автор Несчастный Никанор (1787 – 1789)

А.И. Клушин «Несчастный М-в» (1793)

Ф.В. Булгарин «Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни» (1835)

О.И. Сенковский «Пережитое» (1840-е гг.)

А.И. Герцен «Кто виноват?» (1845)

М.Е. Салтыков-Щедрин «Противоречия» (1848)

И.С. Тургенев «Месяц в деревне» (1850)

М.И. Михайлов «Изгоев» (1855)

А.Ф. Писемский «Тысяча душ» (1858)

Ф.М. Достоевский «Дядюшкин сон» (1859)

Н.Г. Помяловский «Мещанское счастье» (1861)

Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)

И.Н. Баранчев «Домашний учитель» (Кавказ, 1866, 27 янв. – 7 авг.) – повесть

Провинциал в столице

(Молодой человек, исполненный романтических надежд, приезжает в столицу искать хорошего места/реализовать свое предназначение/добиться славы; надежды оборачиваются разочарованием, меркантильный дух столицы отрезвляет провинциала, в результате он возвращается домой/спивается/сходит с ума/становится таким же, как все)

И.И. Панаев «Белая горячка», «Кошелек. Сцены петербургской жизни» (1838)

В.А. Соллогуб «Тарантас» (1840)

Я.П. Бутков «Хорошее место», «100 рублей» (1840-е гг.)

И.С. Тургенев «Параша» (1843)

Е.П. Гребенка «Искатель места» (1843)

В.Г. Белинский «Петербург и Москва» (1845)

Ф.М. Достоевский «Двойник» (1846)

А.Д. Галахов «Превращение» (1847)
Н.А. Некрасов «Жизнь и похождения Тихона Тросникова» (1848), «Макар Осипович Случайный» (1840-е гг.)
И.А. Гончаров «Обыкновенная история» (1848)
М.Е. Салтыков-Щедрин «Запутанное дело» (1848)

Военные на постое

а) военные на Кавказе

М.Ю. Лермонтов «Тамань» (1837)
Л.Н. Толстой «Казаки» (1852)

б) военные в провинциальном городе, уезде, поместье

А.С. Пушкин «Метель» (1829), «Выстрел» (1829), «Станционный смотритель» (1829)
Д.Т. Ленский «Простушка и воспитанная» (1830-е гг.) – водевиль
Н.В. Гоголь «Коляска» (1836)
Ф.М. Достоевский «Вечный муж» (1870)
А.П. Чехов «Поцелуй» (1887), «Три сестры» (1900)

Ростовщик

П.И. Григорьев «По городской почте, или Вечеринка у заимодавца» (комедия-водевиль, подражание франц. комедии Э. Скриба и Ж. Делавиня) (опубл. в изд. «Театр Григорьева», т. 4; пост. в 1839 г.)
Н.А. Некрасов «Петербургский ростовщик» (1844) – водевиль
К.Д. Ефимович «Кашей, или Пропадавший перстень» (СПб., 1846) – пьеса
Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (1866), «Кроткая» (1876)

Гибель таланта*

а) в литературе романтизма

(герой открывает свое предназначение – получает возможность развить и реализовать свои таланты: у него появляются учитель и/или благодетель; он борется с ремесленной стороной искусства, отстаивает свою самобытность: конфликт с профессорами, изгнание из академии; отказ угождать заказчикам, конфликт с ними – поражение героя, отторжение его творчества публикой – провал выставки/концерта – художник осознает трагизм своего положения, что приводит к безумию/бегству/смертельной болезни/самоубийству)

В.К. Кюхельбекер «Последний Колонна» (1832 – 1843)
Н.А. Полевой «Живописец» (1833)
А.В. Тимофеев «Художник» (1833)
В.Ф. Одоевский «Живописец» (1839)
В.А. Соллогуб «История двух калош» (1839)
Н.В. Кукольник «Максим Созонтович Березовский» (1844)

б) в литературе 1840 – 1880-х годов

(утрата/«гибель» таланта писателя/актера/актрисы/художника в большинстве случаев обусловлены социальными причинами: губительное влияние провинциальной среды/произвол со стороны помещика/мецената/влиятельного

* Варианты фабульной схемы, материалы разработаны А. Богодеровой

покровителя/начальства. Исход: пьянство/болезнь/безумие/деградация/забвение/гибель)

А.И.Герцен «Сорока-воровка» (1846)
Д.В. Григорович «Капельмейстер Сусликов» (1848)
Ф.М. Достоевский «Неточка Незванова» (1849), «Униженные и оскорбленные» (1861)
А.Ф. Писемский «Комик» (1851)
М.Л. Михайлов «Скрипач» (1853)
И.С. Тургенев «Дворянское гнездо» (1858) (Лемм)
Л.Н. Толстой «Альберт» (1858)
Г.И. Успенский «Голодная смерть» (1877)
В.М. Гаршин «Художники» (1879)
А.Н. Островский «Таланты и поклонники» (1881)
Н.С. Лесков «Тупейный художник» (1883)
Н.Н. Златовратский «Триумф художника» (1884)
И.Л. Леонтьев-Щеглов «Корделия» (1889), «Кожаный актер» (1889)
А.П. Чехов «Открытие» (1886), «Талант» (1886), «Тапер» (1885), «Чайка» (1896), «Скрипка Ротшильда» (1894), «Лебединая песня» (1887)
Ф.К. Иванов «Аховая жизнь» (1890)

в) «продавшийся талант» (Р.Г. Назиров)

(художник изменяет искусству в погоне за материальными благами – вступает в сделку с дьяволом – получает материальный успех – измена искусству приводит к распаду личности и гибели художника)

Н.В. Гоголь «Портрет» (1835)
И.И. Панаев «Белая горячка» (1840)
В.Ф. Одоевский «Импровизатор» (1844)
А.Ф. Писемский «Тысяча душ» (1858)
В.М. Гаршин «Художники» (1879)
П.Д. Боборыкин «Китай-город» (1882)

II

Борьба за власть/престол

а) столкновение родственников

Феофан Прокопович «Владимир» (1705)
М.В. Ломоносов «Петр Великий» (поэма, 1756 – 1761)
Я.Б. Княжнин «Владимир и Ярополк» (1772)
Екатерина II «Из жизни Рюрика. Подражание Шекспиру, без сохранения театральных обыкновенных правил» (1786)
П.А. Плавильщиков «Рюрик» (начало 1790-х – опубл. в 1816)
К.Ф. Рылеев «Царевич Алексей Петрович в Рождествене» (1823)
К.П. Масальский «Стрельцы» (1832)
Г.П. Данилевский «Царевич Алексей» (1872)
Е.П. Карнович «На высоте и на доле. Царевна Софья Алексеевна» (1879), «Любовь и корона. Исторический роман из времен Анны Иоанновны» (1879), «Придворное кружево» (1884)

б) узурпация престола (соединяется с мотивом заточение/пленение законного государя или наследника)

А.П. Сумароков «Хорев» (1747), «Семира» (1751)

Я.Б. Княжнин «Владисан» (1784), «Ольга» (1770-е)

Ф.Н. Глинка «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1810)

Н.И. Костомаров «Кудеяр» (1875)

в) «венчанный узник»

И.И. Лажечников «Басурман» (1836)

Г.П. Данилевский «Мирович» (1875 – 1879)

г) см. «Царь-самозванец»

***Возмездие правителю за нарушение нравственных норм и забвение царского долга.
(см. тираноборческий сюжет)***

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750) «Димитрий Самозванец» (1771).

М.В. Ломоносов «Тамира и Селим» (1750)

А.Н. Радищев «Вольность» (1783)

А.С. Пушкин «Борис Годунов» (1825), «Сказка о золотом петушке» (1834)

М.Н. Загоскин «Аскольдова могила» (1833)

Е.П. Карнович «На высоте и на доле. Царевна Софья Алексеевна» (1879)

Измена/месть царю

Феофан Прокопович «Епиникион сиест песнь победная о тоейжде преславной победе (1709), «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе» (1709)

Я.Б. Княжнин «Дидона» (1769)

К.Ф. Рылеев «Войнаровский» (1823 – 1824); контаминируется с тираноборческим сюжетом; «Рогнеда» (1822); контаминируется с мотивом царского суда

Е.В. Аладьин «Кочубей» (1827)

А.С. Пушкин «Полтава» (1829)

Ф.В. Булгарин «Мазепа» (1833 – 1834)

Р.М. Зотов «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1836)

Неузнанный/не сразу узнанный правитель

(Фабульная схема: выход правителя из дворца; случайная встреча с подданным, его не узнающим; разговор с ним; раскрытие инкогнито. Соединяется с мотивами царь-кум, царь-сват, обучение мастерству/царь и мастер, царь и часовой, помощь царя подданному), царский суд)

Ф.А. Эмин «Плотник и султан» («Нравоучительные басни», 1764)

В.А. Левшин «О воре Фомке и короле» («Русские сказки», 1780)

Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – опубл. 1891). № 37

М.М. Херасков «Кадм и Гармония» (1789)

И.А. Крылов «Каиб» (1792)

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (М., 1796. № 28, 96)

А.О. Корнилович «За Богом молитва, а за царем служба не пропадают» (1825)

А.С. Пушкин «Анджело» (1833), «Капитанская дочка» (1836)

А.Н. Майков «Кто он?» (1841)

П.Р. Фурман «Саардамский плотник» (1849)
Л.Н. Толстой «Праведный судья. Сказка» («Третья книга для чтения», 1872), «Петр I и мужик. Быль» (1872)
Г.П. Данилевский «Мирович» (1879)

Повиновение власти

а) беспрекословное повиновение власти

Екатерина II «Из жизни Рюрика. Подражание Шекспиру, без сохранения театральных обыкновенных правил» (1786)
И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (М., 1796. № 27 – 29)

б) лукавое повиновение

А.П. Сумароков «Димитрий Самозванец» (1771)

в) отказ от повиновения (см. также *царь-тиран, спор царя и советника*)

Я.Б. Княжнин «Рослав» (1784)
Я. фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 104 (мотив разорванного указа)
И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (М., 1796. № 30, 45, 48 – 51, 55, 73, 78, 100)

Помощь подданного царю (советом, делом, деньгами)

(Соединяется с мотивами *неузнанный правитель, царь и мастер, царь и советник*)

Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – опубл. 1891). № 45
И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (М., 1796. № 22, 23)
А.О. Корнилович «Утро вечера мудренее» (1825)
Г.П. Данилевский «Мирович» (1879) (глава XXIV, XXVI)

Призвание правителя

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750)
Екатерина II «Из жизни Рюрика. Подражание Шекспиру, без сохранения театральных обыкновенных правил» (1786)
Я.Б. Княжнин «Вадим Новгородский» (1788 – 1789) (контаминируется с тираноборческим сюжетом)
П.А. Плавильщиков «Рюрик» (1812, опубл. в 1816)
А.К. Толстой «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868)
М.Е. Салтыков-Щедрин «История одного города» (1869 – 1870)

Скрывающийся император

(Царь добровольно или вынужденно оставляет престол и живет в глуши, в гуще народа, как простой смертный)

«Гистория о Калеандре, цесаревиче Греческом, и о Неонилде, цесаревне Трапезонской» (ок. 1708)
«Акт комедияльный о Калеандре, цесаревиче Греческом, и мужественной Неонилде, цесаревне Трапезонской» (1731) (см.: Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 130 – 391, 776 – 785)

И.А. Крылов «Каиб» (1792)
М.И. Попов «Старинные диковинки, или Удивительные приключения славянских князей» (1793)
П.М. Захарьин «Приключение Клеандра, храброго царевича Лакедемонского, и Ниотильды, королевны Фракийской» (1798)
А.С. Пушкин «Анджело» (1833)
Г.П. Данилевский «Мирович» (1879) (глава XXV)
В.М. Гаршин «Сказание о гордом Аггее» (1886)
Л.Н. Толстой «Посмертные записки старца Федора Кузмича» (1905, опубл. 1912)

Спасение царя

а) спасителем царя является один из подданных/вельможи/народ

П.А. Плавильщиков «Рюрик» (начало 1790-х – опубл. в 1816)
Р.М. Зотов «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1836);
«Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона» (1831)

б) чудесное спасение: избавление от смерти с помощью Провидения

Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – опубл. 1891). № 8, 115, 130
Феофан Прокопович «Епиникион сиест песнь победная о тоейжде преславной победе» (1809)
Феофан Прокопович «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе» (1709)
Я. фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 2, 17, 26, 83
И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 1, 3, 48, 55, 78, 86, 87, 100, 120
О.П. Беляев «Дух Петра Великого императора всероссийского и соперника его Карла XII, короля шведского» (1798). № 22, 91, 153.
И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833)

в) «сусанинский» сюжет: спасение царя ценой жизни подданного

С.Н. Глинка «Опыт о народном нравоучении». Ч. 1, сюжет. VII: «Крестьянин Иван Сусанин, победитель лести и избавитель царя Михаила Федоровича Романова, нравственное и историческое повествование» (1812)
А.А. Шаховской «Иван Сусанин» (1815)
К.Ф. Рылеев «Иван Сусанин» (1822)
М.Н. Загоскин «Аскольдова могила» (1833)

Суд правителя

а) милостивый царский/княжеский суд: прощение виновного за заслуги перед отечеством/по ходатайству/вследствие раскаяния и проч.

А.П. Сумароков «Семира» (1751)
Екатерина II «Из жизни Рюрика. Подражание Шекспиру, без сохранения театральных обыкновенных правил» (1786)
Я. фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 4, 6, 23, 26, 43, 70, 94, 95, 102
Я.Б. Княжнин «Вадим Новгородский» (1788 – 1789)
Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – оп. 1891). № 31, 62, 109
Н.М. Карамзин «Наталья, боярская дочь» (1792)

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 3, 4, 7, 10, 18, 30, 32, 34, 60, 65, 70 – 75, 81, 89, 92, 100, 103

О.П. Беляев «Дух Петра Великого императора всероссийского и соперника его Карла XII, короля шведского» (1798). № 28, 51, 65, 90, 95, 111, 128

Неизвестный автор «Несчастливая Маргарита. Истинная российская повесть» (1803)

П.А. Плавильщиков «Рюрик» (начало 1790-х – опубл. в 1816)

К.Ф. Рылеев «Рогнеда» (1822) (контаминируется с мотивом мести правителю)

А.С. Пушкин «Стансы» (1826), «Сказка о царе Салтане» (1831), «Анджело» (1833), «Пир Петра Первого» (1835), «Капитанская дочка» (1836)

А.О. Корнилович «Татьяна Болтова. Историческая повесть» (1828)

П.М. Кудряшов «Сокрушитель Пугачева, илецкий казак Иван. Оренбургская повесть» (1829)

М.П. Погодин «Преступница» (1830)

В. П-в «Наталья» (1830)

И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833)

Р.М. Зотов «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1836)

Н.В. Кукольник «Авдотья Петровна Ликончиха» (1840) – контаминируется с мотивом праведного Божьего суда; «Монтекки и Капулетти, или Чернышевский мир» (1843)

К.П. Масальский «Быль 1703 года» (1848)

б) справедливый суд, оправданный законом или соображениями государственной пользы/общего блага, но жестокий по отношению к частному человеку

М.М. Херасков «Венецианская монахиня» (1758)

Я. фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 85

Я.Б. Княжнин «Софонисба» (1787)

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 82

А.С. Пушкин «Анджело» (1833)

И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835), «Басурман» (1838)

Г.П. Данилевский «Мирович» (1879) (гл. XXVI)

в) немилосердный, несправедливый суд (соединяется с мотивом клевета)

Д.И. Фонвизин «Каллистен» (1786)

г) восстановление поправной справедливости/высочайшее повеление, восстанавливающее справедливость (см. также неузнанный император и челобитная на царя)

И.А. Крылов «Кайб» (1792)

Д.И. Фонвизин «Бригадир» (1766 – 1769)

Н.П. Николев «Розана и Любим» (1776 – 1781)

Н.М. Карамзин «Наталья боярская дочь» (1792)

Я.П. Чаадаев «Дон Педро Прокодуранте, или Наказанный бездельник» (1794)

И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833)

А.О. Корнилович «Андрей Безыменный» (1832)

К.П. Масальский «Стрельцы» (1832) (ч. IV, гл. V), «Черный ящик» (1833)

Царский пир

а) царь пирует с подданными

Я. фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 14, 31, 67

Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – оп. 1891). № 31, 62, 109

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 24, 25, 40, 42, 116
О.П. Беляев «Дух Петра Великого императора всероссийского и соперника его Карла XII, короля шведского» (1798). № 129, 143, 178, 187
А.С. Пушкин «Пир Петра Первого» (1835)

б) пир после победы (соединяется с мотивами перемена ролей, великодушие к побежденному врагу)

М.В. Ломоносов «Слово похвальное Петру Великому» (1755)
Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – оп. 1891). № 119, 140
О.П. Беляев «Дух Петра Великого императора всероссийского и соперника его Карла XII, короля шведского» (1798). № 9, 32, 61, 73
С.А. Ширинский-Шихматов «Петр Великий. Лирическое песнопение, в осьми песнях» (1810)
А.С. Пушкин «Полтава» (1828)

Царское слово/обещание

а) нарушение царского слова

Неизвестный автор «Повесть о шляхетском сыне» (конец 20-х гг. XVIII в.)
А.С. Пушкин «Сказка о золотом петушке» (1834)

б) челобитная на царя

(соединяется с мотивом восстановление царем поправленной справедливости. Инвариантная схема: царь дает слово и не выполняет его, челобитчик подает жалобу царю/Сенату, обвиняя царя в невыполнении обещания; при рассмотрении дела истец признается правым, а царь виновным в нарушении собственного слова/указа; царь благодарит судей/сенаторов за беспристрастное решение дела)

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 20, 21, 44, 46, 54, 83, 84; «Анекдоты, касающиеся до государя императора. Петра Великого, собранные Иваном Голиковым». Изд. 2-е, исправленное, дополненное и умноженное. (1798). № 40, 84
Н.В. Кукольник «Иголкин, купец новгородский. Историческая быль» (1838)
А.О. Корнилович «Андрей Безыменный. Старинная повесть» (1832)

в) выполнение царского обещания при обманном договоре

В.А. Жуковский «Сказка о царе Берендее» (1831)

Царь и льстец

В.К. Тредиаковский «Тилемахида» (1766)
Д.И. Фонвизин «Каллистен» (1786)

***Царь и «прорицатель истины»
(философ/лицо духовного звания/юродивый/советник/ поэт и др.)***

а) царь и философ: наказание философа за истину (изгнанием, заточением)

Я.Б. Княжнин «Владимир и Ярополк» (1772)
Д.И. Фонвизин «Каллистен» (1786)

б) правитель и странник/странница включает мотив «духовного прозрения» правителя

А.Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) (гл. «Спасская Полесь»)
И.А. Крылов «Почта духов» (1789) (письмо 45)

в) царь и патриарх/святитель/праведник/юродивый

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 13, 18
Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – оп. 1891). № 10
А.С. Пушкин «Борис Годунов» (1825)
Н.И. Костомаров «Кудеяр. Историческая хроника в трех книгах» (1875) (Иван и блаженный)

г) царь/князь и советник/сенатор/вельможа/наперсник

1) царь/князь принимает совет, признает правоту советника

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750)
Я.Б. Княжнин «Владимир и Ярополк» (1772)
Я. фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 104
Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – оп. 1891). № 15, 88
И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 3, 45, 48 – 51, 55, 78, 100, 115
Г.Р. Державин «Вельможа» (1794), «Мой истукан» (1794)
К.Ф. Рылеев Дума «Яков Долгорукий» (1823)
А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» (1826 – 1827) (реминисценция)

2) царь отказывается слушать советника, изгоняет его/велит казнить (соединяется с мотивом несправедливый царский суд, с тираноборческим сюжетом)

А.П. Сумароков «Димитрий Самозванец» (1771)
М.М. Херасков «Золотой прут» (1782)
В.А. Левшин «Русские сказки» («Повесть о дворянине Заолешанине – богатыре, служившем князю Владимиру») (1780 – 1783)
Г.Р. Державин «К самому себе» (1798)
К.Ф. Рылеев «Волынский» (1821 – 1822), «Артемон Матвеев» (1822)
И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835)

д) правитель и поэт/художник): мысленный или реальный разговор с правителем

Г.Р. Державин «Видение мурзы» (1783 – 1784), «Храповицкому» (1793), «Мой истукан» (1794), «Храповицкому» (1797), «Дар» (1797), «Венец бессмертия» (1798)
А.Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) («Слово о Ломоносове»)
П.А. Катенин «Певец. Из Гете» (1814)
К.Ф. Рылеев «Державин» (1822)
В.Н. Григорьев «Чувства пленного певца» (1824)
Ф.И. Тютчев «Певец. (Гете)» (1829)
И.И. Лажечников «Басурман» (1838) (Иван III – Аристотель Фиораванти)
Н.А. Некрасов «Памяти Асенковой» (1855)
Г.П. Данилевский «Мирович» (1875). (Гл. XIV)

е) царь и шут

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 115
О.П. Беляев «Дух Петра Великого императора всероссийского и соперника его Карла XII, короля шведского» (1798). № 218
И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835)

Царь – кум

**(Царь выступает в роли крестного отца (кума) одного из своих подданных.
Соединяется с мотивами наказания или награда и неузнанный император)**

Я. фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 24, 81
Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – оп. 1891). № 64
И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя» (1796). № 42, 61, 88
Е.В. Аладьин «Кум Иван» (1825) (контаминация мотивов «царь-кум» и «царь-сват»)
А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» (1826 – 1827)
Д.Л. Мордовцев «Кум Иван. Историческая быль» (1887)
Л.Н. Толстой «Крестник» (1886)

Царь-самозванец

(Сюжеты, связанные с реальными событиями русской истории XVII – XVIII вв.)

а) события эпохи Смуты начала XVII в.

А.П. Сумароков «Димитрий Самозванец» (1771)
В.Т. Нарезный «Димитрий Самозванец» (1804)
К.Ф. Рылеев «Димитрий Самозванец» (1821 – 1822)
А.С. Пушкин «Борис Годунов» (1825)
М.Н. Загоскин «Юрий Милославский, или русские в 1612 году» (1829)
Ф.В. Булгарин «Димитрий Самозванец» (1830)
А.С. Хомяков «Димитрий Самозванец» (1833)
М.П. Погодин «История в лицах о Димитрии Самозванце» (1835)
К.А. Бахтурин «Смерть Дмитрия Самозванца» (1837)
Л.А. Мей «Дмитрий Самозванец. Неоконченная трагедия Ф. Шиллера» (конец 1850-х)
Н.А. Чаев «Димитрий Самозванец» (1865)
А.Н. Островский «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867)
А.К. Толстой «Царь Борис» (1870)

б) события эпохи Крестьянской войны 1773 – 1775 гг.

Г.Р. Державин «Ода на знатность» (1774 – 1776)
М.И. Веревкин «Точь-в-точь» (1774)
П.М. Кудряшов «Сокрушитель Пугачева, илецкий казак Иван. Оренбургская повесть» (1829)
Неизвестный автор «Ложный Петр III, или Жизнь, характер и злодеяния бунтовщика Емельяна Пугачева» (1809)
М.Ю. Лермонтов «Предсказание» (1830), «Вадим» (1832 – 1834)
А.К. Крюков «Рассказ моей бабушки» (1831 – 1832)
П.И. Сумароков «Федора. Историческая повесть, или Быль с примесью» (1831)
А.С. Пушкин «История Пугачева» (1833), «Капитанская дочка» (1836)
А.А. Никитин «Игра любви, или Русский помещик в конце XVIII столетия» (1836)
П. С...нов «Черное время, или Некоторые сцены из жизни Емельяна Пугачева» (1845)
Л.Н. Толстой «Как тетушка рассказывала бабушке о том, как ей разбойник Емелька Пугачев дал гривенник» («Первая русская книга для чтения», 1872)
Е.А. Салиас «Крутоярская царица» (1893)

в) другие

А.А. Ржевский «Подложный Смердий» (1768?)

Г.П. Данилевский «Мирович» (1879) (гл. XXXIII, на маскараде подданный выдает себя за императрицу по ее приказу], «Княжна Тараканова» (1882)

Царь – сват/посаженный отец, гость-благодетель на свадьбе

Рассказы Нартова о Петре Великом (80-ые гг. XVIII в. – оп. 1891). № 37

И.И. Голиков «Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты касающиеся до сего великого государя» (1796). № 31

А.О. Корнилович «За Богом молитва, а за царем служба не пропадают» (1825)

Е.В. Аладьин «Кум Иван» (1825); контаминация с мотивом «царь – кум»

А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» (1826 – 1827)

И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833), «Ледяной дом» (1835)

К.П. Масальский «Стрельцы» (1832), «Русский Икар» (1833), «Черный ящик» (1833)

Р.М. Зотов «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1836)

Н.В. Кукольник «Новый год. Исторический рассказ» (1841)

Г.П. Данилевский «Мирович» (1879) (глава IX), «Царевич Алексей» (1892)

Царь – строитель

а) царь – создатель нового государства/города, реформатор и просветитель, выступающий в функции демиурга, культурного героя

Феофан Прокопович «Слово похвальное на день рождения Петра Первого» (1716); «Слово на погребение Петра Великого» (1725), «Слово ...на похвалу ... Петра Великого» (1725)

Ф. Жуковский «Слава Российская» (1724)

М.В. Ломоносов «Ода на день восшествия на всероссийский престол ... императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» (мотив); «Надпись 1. К статуе Петра Великого» (1751); «Слово похвальное ... Петру Великому» (1755), «Петр Великий» (поэма, 1760), «Ода торжественная ... императрице Екатерине Алексеевне.. . 1762 года» (мотив)

В.К. Тредиаковский «Похвала Ижорской земле и царствующему граду С.-Петербургу» (1753)

А.Н. Радищев «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске по долгу звания своего» (1782)

С.С. Бобров «Ода на установление нового Адмиралтейства» (1797); «На столетие града св. Петра» (1803)

Н. Селявин «Ода, поднесенная имп. Александру I на всерадостнейший день столетия эпохи от начатия СПб. 1803 мая 16 дня»

К.Н. Батюшков «Прогулка в Академию Художеств» (1814), «Вечер у Кантемира» (1817)

А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» (1826 – 1827), «Медный всадник» (1833)

С.П. Шевырев Петроград (1829)

И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833), «Басурман» (1838)

А.И. Подолинский «Памятник Петру Великому» (1839)

К.К. Случевский «Петр I на каналах» (1890)

б) царь-работник (как вариант мотива царя-демиурга)

И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833)

К.П. Масальский «Стрельцы. Исторический роман» (1832) (Ч. IV. Глава V); «Быль 1703 года» (1848)

Ф.В. Булгарин «Мазепа» (1833)

А.П. Башуцкий «Петербургский день в 1723 году» (1834)

Р.М. Зотов «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1836)

В.Ф. Одоевский «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» (1841)

А.Н. Майков «Кто он?» (1841, опубл. в 1857) (соединяется с мотивом *неузнанного царя*)
П.Р. Фурман «Саардамский плотник» (1849) (соединяется с мотивом *неузнанного царя*)

в) царь-кормщик/шкипер, управляющий в бурю кораблем/Россией (контаминация мотивов *царь-кормщика* и *буря на море*)

М.В. Ломоносов «Петр Великий» (1756 – 1761)

А.С. Пушкин «Моя родословная» (1830)

В.Ф. Одоевский «Саламандра» (1841)

Царь-тиран

Заговор/восстание/мятеж против тирана

Тираноборческий сюжет

(Тиран (с помощью иноземного войска) угнетает свой народ, глубоко презираемый им. Патриотически настроенные заговорщики, сочувствуя страданиям народа, выступают против тирана, свержают его, опираясь на войско, состоящее из соотечественников (См.: *Бочкарев В.А.* Русская историческая драматургия XVII – XVIII вв. М., 1988. С. 79))

А.П. Сумароков «Димитрий Самозванец» (1771) (См.: *царь-самозванец*)

А.Н. Радищев «Вольность» (1783)

Н.П. Николев «Сорена и Замир» (1784)

Я.Б. Княжнин «Владисан» (1784, опубл. в 1787), «Росслав» (1784), «Софонисба» (1787), «Вадим Новгородский» (1793)

Г.Р. Державин «Водопад» (1791 – 1794) (мотив)

И.А. Крылов «Трумф, или Подщипа» (1800)

Ф.Н. Глинка «Опыты двух трагических явлений» (1817)

В.Ф. Раевский «Элегия. II» (конец 1810 – начало 1820-х гг.), «Глас правды» (вторая пол. 1810-х гг.)

К.Ф. Рылеев «Рогнеда» (1822) (мотив), «Войнаровский» (1824) (контаминируется с мотивом *измены царю*)

В.К. Кюхельбекер «Аргивяне» (1822 – 1825)

А.С. Грибоедов «Родамист и Зенобия» (после 1825)

А.С. Пушкин «Вольность» (1817), «Кинжал» (1827), «Видение короля» («Песни западных славян», 1835)

И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835)

Д.В. Давыдов «Современная песня» (1836)

Чудесное рождение будущего царя/предсказание о рождении будущего великого государя

«Повесть о Франце Мемзонзилиусе» (начало XVIII в.)

П.Н. Крекшин «Сказание о рождении, воспитании и наречении на всероссийский престол ... государя императора Петра Первого» (1742)

М.Д. Чулков «Повесть о Силославе» («Пересмешник, или Славенские сказки», 1766 – 1768)

Я. Фон Штелин «Подлинные анекдоты Петра Великого» (1787). № 112

В.Н. Олин «О рождении Петра Великого...» (1830)

Н.А. Полевой «Опыт исторического рассказа о Петре Великом» (1838)

III

Невинно гонимая (обижаемая) сирота **(тирания со стороны родственников, как правило, по корыстным соображениям)**

- Д.И. Фонвизин* «Недоросль» (1781)
Неизвестный автор Несчастный Никанор (1787 – 1789)
В.В. Измайлов «Ростовское озеро» (1795)
Р.М. Зотов Мелодрама «Убийца и сирота» (перевод мелодрамы И.Ф. Кастелли, пост. в 1819)
Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего» (1835)
А.И. Герцен «Сорока-воровка» (1846), «Кто виноват?» (1846)
А.Я. Панаева «Семейство Тальниковых» (1847)
Ф.М. Достоевский «Неточка Незванова» (1848)
А.В. Дружинин «Полинька Сакс» (1848)
Ю.В. Жадовская «В стороне от большого света» (Русский вестник, 1857, № 5 – 8), «Женская история» (Время, 1861, № 2 – 4) (романы), «Отсталая» (Время, 1861, № 12) (повесть)
В.П. Бегичев «Сиротка» (1859) (пьеса)
А.П. Чехов «В овраге» (1899)

Незаконное рождение

а) тайна, связанная с рождением

- Н.М. Карамзин* «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» (1803)
Н.А. Бестужев «Гуго фон Брахт» (1823)
В.Т. Нарезный «Бурсак» (1824)
Ф.В. Булгарин «Иван Выжигин» (1829), «Мазепа» (1833 – 1834)
И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835), «Последний новик» (1831 – 1833)
В.А. Ушаков «Киргиз-кайсак» (1830-е гг.)
В.С. Миклашевич «Село Михайловское» (1836 ?)
Р.М. Зотов Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1836)
Н.В. Кукольник «Антонио» (1840)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы» (1867)
Ф.М. Достоевский «Братья Карамазовы» (1880)
А.Н. Островский «Таланты и поклонники» (1881)

б) внебрачный ребенок

- И.С. Тургенев* «Ася» (1858), «Дворянское гнездо» (1859)
Ф.М. Достоевский «Подросток» (1875)
Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867 – 1869), «Анна Каренина» (1877)
А.К. Европеус (псевд. Владимирова А.К.) «Без вины виноватые» (1869)
Е.А. Салиас «Крутоярская царица» (1893)
В.А. Базаров «Незаконные дети» (1894) (драма)

Приживал/приживалка, воспитанница в доме богатых людей/родственников

- Неизвестный автор* «Несчастный Никанор» (1787 – 1789)
В.Ф. Одоевский «Катя, или История воспитанницы»
А.С. Пушкин «Пиковая дама» (1833)
А.Ф. Вельтман «Ольга» (1837)
Т.А. Астракова «Воспитанница» (Современник, 1857, № 10)

А.Н. Островский «Воспитанница» (1858), «Волки и овцы» (1875), «Правда хорошо, а счастье лучше» (1877)
Ф.М. Достоевский «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), «Униженные и оскорбленные» (1861), «Бесы» (1872), «Подросток» (1875)
А.П. Чехов «Дядя Ваня» (1897)

Клятва в верности/вечной любви

А.И. Клушин «Несчастный М-в» (1793)
Н.М. Карамзин «Сиерра-Морена» (1795)
В.В. Попугаев «Аптекарский остров, или Бедствия любви» (1800)
Неизвестный автор «Несчастливая Маргарита» (1803)
В.А. Жуковский «Марьяна роща» (1809)
И.И. Лажечников «Спасская лужайка» (1812)
П.И. Шаликов «Темная роща, или Памятник нежности» (1819)
Н.А. Мельгунов «Кто же он?» (1831)
А.А. Бестужев-Марлинский «Испытание» (1830), «Лейтенант Белозер» (1831), «Латник» (1832)
М.Ю. Лермонтов «Станный человек» (1831, опубликовано в 1860)

Бегство/уход/похищение из родительского дома

а) состоявшийся уход

Н.М. Карамзин «Наталья, боярская дочь» (1792)
Неизвестный автор «Несчастный Никанор» (1787 – 1789)
В.Т. Нарезный «Бурсак» (1824)
Е.В. Аладьин «Кочубей» (1827)
В.И. Карлгоф «Станционный смотритель» (1827)
А.С. Пушкин «Метель» (1830), «Станционный смотритель» (1830)
Н.А. Мельгунов «Кто же он?» (1831)
А.А. Бестужев-Марлинский «Латник» (1832)
Н.А. Полевой «Блаженство безумия» (1833)
В.Ф. Одоевский «Орлахская крестьянка» (1838 – 1842)

б) подготовленный, но несостоявшийся уход

А.А. Бестужев-Марлинский «Роман и Ольга» (1823)
Е.А. Баратынский «Цыганка» (1831)
Ф.М. Достоевский «Двойник» (1846), «Село Степанчиково и его обитатели» (1859)
Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867)
Е.А. Салиас (псевд. Владимирова А.К.) «Крутоярская царевна» (1895)

в) отказ от бегства с возлюбленным

Н.П. Брусилов «История бедной Маши» (1805)
А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)

Тайное венчание

(как правило, соединяется с мотивом бегства/ухода из родительского дома)

а) состоявшееся

Н.М. Карамзин «Наталья, боярская дочь» (1792)
В.Т. Нарезный «Бурсак» (1824)
В.И. Карлгоф «Станционный смотритель» (1827)

А.С. Пушкин «Метель» (1830)
А.А. Бестужев-Марлинский «Латник» (1832)
Р.М. Зотов «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона» (1831), «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра Первого» (1836)

б) несостоявшееся

Неизвестный автор «Несчастный Никанор» (1787 – 1789)
Е.А. Баратынский «Цыганка» (1831)
Е.А. Салиас (псевд. Владимирова А.К.) «Крутоярская царица» (1895)

Любовь к чужаку, иноплеменнику/иноплеменнице

а) светский молодой человек и «дикарка» (цивилизация – природа, разум – чувство), драматический финал

Н.С. Смирнов (Даурец Номохон). Повесть «Зара» (опубл. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени». 1795 г., ч. V)
А.С. Пушкин «Цыганы» (1824)
Е.А. Баратынский «Эда» (1826), «Цыганка» (1831)
Ф.И. Бальдауф «Авван и Гайро» (1834, опубл. в 1873)
М.Ю. Лермонтов «Бэла», «Тамань» («Герой нашего времени», 1840)
Л.Н. Толстой «Казачья» (1863)

б) любовь чужеземки к пленнику

Н.С. Смирнов (Даурец Номохон) «Зара» (опубл. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени». 1795 г., ч. V)
А.С. Пушкин «Кавказский пленник» (1821)
М.Ю. Лермонтов «Кавказский пленник» (1828)
Н.Н. Муравьев «Киргизский пленник» (1828)
Ф.Н. Соловьев «Московский пленник» (1829)
Н.В. Станкевич, Н.А. Мельгунов «Калмыцкий пленник» (1832)
Н.И. Зряхов «Дева закубанская, или Любовь до могилы. Роман, сочиненный жителем Кавказа» (1836, издан анонимно), «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего супруга. Русская повесть в 2-х частях. С военными маршами и хорами певчих» (1840) (сюжетная схема «Кавказского пленника»), «Дагестанский пленник, или Неуловимый мститель» (1848)

в) любовь к «чужаку» как человеку другого социального круга (более низкого/более высокого в сословном отношении), других интересов и взглядов: героиня стремится выйти из своей среды/семьи, изменить свою жизнь

И.С. Тургенев «Накануне» (1860)
Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)
Н.Ф. Бажин «Степан Рулев» (1864)
А.Ф. Писемский «Взбаламученное море» (1863)
В.А. Слепцов «Трудное время» (1865)
Н.С. Лесков «Некуда» (1864), «Островитяне» (1866), «На ножах» (1871)
В.П. Авенариус «Поветрие» (1867)
Вс.В. Крестовский «Панургово стадо» (1869)
Д.К. Пирс «Старая и юная Россия» (1868 – 1870)
С.М. Степняк-Кравчинский «Андрей Кожухов» (1889)
Л.Н. Толстой «Воскресение» (1899)

г) «француз и русская барышня»

М.Н. Загоскин «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831)
А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)
Ф.М. Достоевский «Игрок» (1866)

Комический/сатирический модус той же ситуации (осмеяние галломании)

И.А. Крылов «Урок дочкам» (1807)
А.С. Грибоедов «Горе от ума» (1825)

д) другие варианты

Ф.В. Булгарин «Падение Вендена» (1828)
А.А. Бестужев-Марлинский «Лейтенант Белозор» (1831)
М.Ю. Лермонтов «Баллада» («Куда так проворно, жидовка младая...») (1832)
М.Н. Загоскин. «Концерт бесов» (1834)
И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835), «Басурман» (1838)
Н.В. Гоголь «Тарас Бульба» (1835)
А.Ф. Вельтман «Райна, королева Болгарская» (1843)
Н.В. Кукольник «Максим Созонтович Березовский» (1844)
Н.А. Арнольди Роман «Василиса» (1879) (история любви выходцев из дворян, порвавших со своей средой и эмигрировавших; построен на выявлении идейно-нравственной несхожести героя, посвятившего себя революционной деятельности, и героини, которая не смогла проникнуться проповедуемыми идеями)

Любовь молодых людей, принадлежащих к враждующим семействам, родам

М.Н. Херасков «Гонимые» (1775)
А.С. Пушкин «Дубровский» (1832 – 1833), «Барышня-крестьянка» (1830)
Р.М. Зотов «Леонид, или некоторые черты из жизни Наполеона» (1832)
Н.В. Кукольник «Монтеки и Капулетти, или Чернышевский мир» (1843)
Ф.М. Достоевский «Униженные и оскорбленные» (1860 – 1861)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)

Любовь молодых людей, принадлежащих к разным социальным/имущественным слоям

(Любовь дворянина к девушке низкого происхождения (крестьянке), любовь бедного, незнатного, нечиновного молодого человека к дочери богатого и знатного)

1. Трагический финал

А.И. Клушин «Несчастный М-в» (1793)
П.Ю. Львов «Маша, деревенская девушка» (1803)
Неизвестный автор «Несчастливая Маргарита» (1803)
Г.П. Каменев «Инна» (1804)
Н.П. Милонов «История бедной Марьи» (1805)
Н.П. Брусилов «История бедной Маши» (1805)
П.И. Шаликов «Темная роща, или Памятник нежности» (1819)
Е.А. Баратынский «Эда» (1826)
А.А. Дельвиг «Конец золотого века» (1828 – 1829)

Соблазненная и покинутая

(трагический финал мотивирован не столько психологическими, сколько социальными причинами, героиня занимает более низкое социальное

положение/ не обладает значительным состоянием)

Неизвестный автор «Колин и Лиза» (1772)

Н.М. Карамзин Бедная Лиза (1792)

Я.Б. Княжнин «Флор и Лиза» (1778, 1803)

А.Е. Измайлов «Бедная Маша», «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» (1801)

П.Ю. Львов «Софья» (1789)

И.И. Свечинский «Обольщенная Генриетта, или Торжество обмана над слабостию и заблуждением» (1801)

Н. Брусилов «Линдор и Лиза, или Клятва» (1803) , «История Бедной Марьи» (1803)

В.Т. Нарезный «Гаркуша, малороссийский разбойник» (1825, не был завершен, публикация Б. Мейлаха 1950 г.)

Е.А. Баратынский «Эда» (1826)

О.М. Сомов «Русалка» (1829)

А.А. Дельвиг «Конец золотого века» (1829)

А.С. Пушкин «Русалка» (драма, 1829 – 1832)

И.И. Козлов «Безумная» (1830)

Ф.В. Булгарин «Димитрий Самозванец» (1830)

И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833); «Ледяной дом» (1835)

И.П. Мятлев «Фонарики» (1841)

Л.А. Мей «Русалка» (1850, 1856)

Н.С. Лесков «Островитяне» (1866)

Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)

М.Н. Альбов «На новую дорогу» (1869) (в сб. «Романист», СПб., 1869, Т. 6)

А.Н. Островский «Бесприданница» (1879), «Таланты и поклонники» (1882)

В.А. Александров «Путеводная звезда» (1881) (мелодрама)

Л.Н. Толстой «Воскресение» (1899)

2. Благополучный финал: любовь преодолевает социальные преграды и заканчивается браком

а) социальное возвышение героини/героя, переход героини-бесприданницы на более высокую социальную ступень

В.А. Левшин «Милозор и Прелеста» (1788)

П.Ю. Львов «Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки» (1789)

В.В. Измайлов «Ростовское озеро» (1795) – любовь заканчивается браком, но героиня умирает

В.И. Панаев «Отеческое наказание» (1819)

А.А. Бестужев-Марлинский «Ревельский турнир» (1825)

Ф.М. Достоевский «Униженные и оскорбленные» (1861)

И.С. Тургенев Водевиль-либретто «Зеркало» (1869)

А.Н. Островский «Лес» (1871)

б) соединение с мотивом тайна рождения, подкидыш: выясняется, что героиня является не крестьянкой, но дворянской дочерью

М.И. Попов Анюта (1771)

В.М. Федоров Лиза, или следствие гордости и обольщения (1817)

Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)

в) счастливое стечение обстоятельств/случай/ доброжелатель помогают влюбленным соединиться

О.М. Сомов «Приказ с того света» (1827)
М.Н. Загоскин «Белое привидение» (1834)
П.И. Григорьев «Друзья-журналисты, или Нельзя без шарлатанства» (1840) (водевиль)
Н.А. Некрасов «Феоклист Онуфрич Боб, или Муж не в своей тарелке» (1841), «Шила в мешке не утаишь – Девушки под замком не удержишь» (1841), «Дедушкины попугаи» (1841) (переделка водевиля Н.И. Хмельницкого «Бабушкины попугаи», который в свою очередь является довольно близким переводом французского произведения «Les perroquets de la mere Philippe», написанного Ф.-В.-Р. Дартуа, А. Дартуа и М. Теолоном), «Волшебное Кокорику, или Бабушкина курочка» (1842) (водевиль)
А.Н. Островский «Бедность не порок» (1854), «Лес» (1871), «Правда хорошо, а счастье лучше» (1877)

Преодоление сопротивления родственников (вне сословных причин, используется обман, розыгрыш)

А.А. Шаховской «Два учителя, или Asinus asinum fricat» (1819) (водевиль)
П.А. Вяземский, Н.И. Хмельницкий «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом» (1824) (водевиль)
А.И. Писарев «Хлопотун, или Дело мастера боится» (1925) (водевиль)

Любовь молодых людей во время смут/войн, связанная с разлукой/преодолением препятствий/пленом/заточением/гибелью

Н.М. Карамзин «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» (1802)
А.А. Бестужев-Марлинский «Лейтенант Белозер» (1831)
М.Н. Загоскин «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831)
А.К. Крюков «Рассказ моей бабушки» (1831)
И.И. Лажечников «Последний новик» (1831 – 1833)
Р.М. Зотов «Леонид, или некоторые черты из жизни Наполеона» (1832)
К.П. Масальский «Стрельцы» (1832)
М.Ю. Лермонтов «Вадим» (1833 – 1834)
Н.В. Гоголь «Тарас Бульба» (1835)
А.С. Пушкин «Капитанская дочка» (1836)
Н.И. Зряхов «Дева закубанская, или Любовь до могилы. Роман, сочиненный жителем Кавказа» (1836, издан анонимно), «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего супруга». Русская повесть в 2-х частях. С военными маршами и хорами певчих» (1840) (в дальнейшем породила подделки и вошла в низовой и лубочный фольклор), «Геройство и любовь, или Замок на берегах Дона» (1845) Переделки и подделки «Битвы...» «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная Земира, умирающая на могиле своего друга» (1854), «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная мусульманка, умирающая на могиле своего друга» (1856)
Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867 – 1869)
Е.А. Салиас (псевд. Владимирова А.К.) «Крутоярская царевна» (1893)

Выгодный брак

а) принуждение к выгодному браку/брак по расчету/по соображениям государственной пользы/долгу

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750), «Тресотиниус» (1750)
П.А. Плавильщиков «Бобыль» (1790)
Неизвестный автор «Несчастливая Маргарита» (1803)

Н.П. Брусилов «История бедной Маши» (1805)
 П.И. Шаликов «Темная роща, или Памятник нежности» (1819)
 В.Т. Нарезный «Бурсак» (1824)
 А. Погорельский «Лафертовская маковница» (1825)
 А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» (1826 – 1827), «Дубровский» (1832 – 1833)
 А.Ф. Вельтман «Райна, королева Болгарская» (1843)
 А.Н. Островский «Бедность не порок» (1854), «Бедная невеста» (1852), «Бесприданница» (1879)
 Ф.М. Достоевский «Дядюшкин сон» (1859)
 Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)
 Вс. В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
 Д.Н. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы» (1883)
 Е.А. Салиас «Крутоярская царевна» (1895)

б) героиня/невеста под влиянием внешних обстоятельств (неравенство социального/имущественного положения, настояния родных, вынужденная разлука, известие о мнимой смерти и т.п.) против своей воли вступает в брак с нелюбимым

Ф.А. Эмин «Письма Эрнеста и Доравры» (1766)
 Неизвестный автор. «Несчастный Никанор» (1787 – 1789)
 К. Сушкова «Переславское озеро» (1795)
 В.Т. Нарезный «Бурсак» (1824)
 А.А. Бестужев-Марлинский «Замок Эйзен» (1825 – 1827), «Латник» (1832)
 А.О. Корнилович «Андрей Безыменный» (1832)
 А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)
 Ф.М. Достоевский «Бедные люди» (1846), «Вечный муж» (1869), «Подросток» (1875)
 Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
 А.Н. Островский «Бесприданница» (1879)

в) добровольное решение выйти замуж за нелюбимого человека ради помощи родным

К.П. Масальский «Черный ящик» (1843)
 Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (1866)
 Н.С. Лесков «На ножах» (1870 – 1871)
 А.П. Чехов «Анна на шее» (1895)

г) брак по расчету

(инициатива может принадлежать как самой героине, так и ее родственникам (родители/родственники навязывают герою/героине выгодную партию, принуждая к отказу от несостоятельной, невыгодной партии))

М.В. Сушков «Российский Вертер» (1801)
 Р.М. Зотов «Леонид, или некоторые черты из жизни Наполеона» (1832)
 П.В. Ефёбовский «Мамзель Катишь, или ловля женихов» (Библиотека для чтения, 1838, т. 27)
 В.Ф. Одоевский «Насмешка мертвеца» («Русские ночи», 1844)
 Ф.М. Достоевский «Униженные и оскорбленные» (1861)
 Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867 – 1869), «Анна Каренина» (1875)

д) брак по расчету

(герой/героиня обманным путем стремятся к заключению выгодного брака)

«Адам Адамович фон Женихсберг, или Ловля невест» (Сын Отечества, 1840, № 23/24),
 «Счастливый брак» (Сын Отечества, 1840, №19/20)
 А.В. Дружинин «Лола Монтес» (1848)

М.Н. Загоскин Комедия «Женатый жених» (Библиотека для чтения, 1851, т. 105)
А.Н. Островский «Женитьба Бальзамина» (1861), «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Поздняя любовь» (1874), «Волки и овцы» (1875)

Соперничество в любви

(Чаще всего соперником/соблазнителем выступает близкий родственник (брат, дядя) или друг (соединяется с мотивом предательства), приезжий, незнакомец)

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750)
Н.П. Николев «Сорена и Замир» (1784)
В.А. Левшин «Братья-соперники» – соединяется с мотивом неузнавания («Русские сказки», 1780 – 1783)
М.Н. Муравьев «Болеслав, король польский (1790-е)
К. Батюшков «Предслава и Добрыня» (1810)
А.А. Бестужев-Марлинский «Изменник» (1825)
Е.А. Баратынский «Бал» (1828)
М.Н. Загоскин «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831)
И.И. Лажечников «Последний новик» (1831 – 1832)
А.О. Корнилович «Андрей Безыменный» (1832)
М.Ю. Лермонтов «Станный человек» (1831, напечатано в 1860)
А.С. Пушкин «Сказка о золотом петушке» (1834)
Е.П. Ростопчина «Поединок» (1838)
Д.Т. Ленский «Простушка и воспитанная» (1855) – водевиль
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
А.Н. Островский «Бесприданница» (1879)
Д.Н. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы» (1883)
Е.А. Салиас «Крутоярская царевна» (1895)
А.П. Чехов «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901)

История разлученных любовников с трагическим концом

а) счастливая (разделенная) любовь в несчастливых обстоятельствах (обстоятельства, препятствующие счастливой развязке: противодействие родных (часто – жестокого отца, мотивирующим моментом является неравенство состояний), случай, «печальное событие», смерть, вынужденная разлука и т. п. Соединяется с мотивом *вынужденный брак*, подготовляющего трагическую развязку, которой зачастую является гибель/самоубийство героя/героини)

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750)
Неизвестный автор «Несчастный Никанор» (1787 – 1789)
А.И. Клушин «Несчастный М-в» (1793)
Неизвестный автор «Парамон и Варенька» (1796)
А.Ф. Мерзляков Баллада «Лаура и Сельмар» (1798)
М.В. Сушков «Российский Вертер» (1801)
Н.М. Кугушев «Петр и Параша» (1802)
П.Ю. Львов «Даша, деревенская девушка» (1803)
Неизвестный автор «Несчастливая Маргарита» (1803)
И.И. Дмитриев «Старинная любовь. Баллада» (1805)
И.И. Лажечников «Спаская лужайка» (1812) (соединяется с мотивом скрытого инцеста), «Басурман» (1838)

П.И. Шаликов «Темная роща, или Памятник нежности» (1814)
В.А. Жуковский «Эолова арфа» (1814)
Н.А. Бестужев «Гуго фон Брахт» (1823)
В.Т. Нарезный «Бурсак» (1824)
А.О. Корнилович «Татьяна Болтова» (1828); «Андрей Безыменный» (1832)
М.П. Погодин «Адель» (1830)
А.А. Бестужев-Марлинский «Латник» (1832)
А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)
Н.А. Полевой «Блаженство безумия» (1833)
А.Ф. Вельтман «Райна, королева Болгарская» (1843)
Н.В. Кукольник «Максим Созонтович Березовский» (1844)
К.Д. Ефимович «Музыкант и княгиня» (Пантеон, 1846, № 6) (пьеса)
Ф.М. Достоевский «Униженные и оскорбленные» (1861)

б) несчастная (обманутая) любовь; «обольщенная невинность», охлаждение, измена (конфликт коренится в глубоких психологических взаимоотношениях любовников но, как и в первом случае, ведет к трагическому финалу)

Н.М. Карамзин «Райса» (1791), «Бедная Лиза» (1792), «Юлия» (1794)
Е.А. Баратынский «Эда» (1826)
Е.В. Аладин «Кочубей» (1827)
Е.А. Баратынский «Бал» (1828)
И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833) (Ильза)
В.Т. Нарезный «Гаркуша, малороссийский разбойник» (1825, публикация Б. Мейлаха, 1950)
М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» («Бэла») (1840); «Два брата» (1836), «Измаил-бей» (1832)
Ф.М. Достоевский «Униженные и оскорбленные» (1861)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
А.Н. Островский «Бесприданница» (1879)
Д.Н. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы» (1883)
Л.Н. Толстой «Воскресение» (1899)

Месть за отвергнутую любовь

а) соединяется с мотивом клеветы

Е.П. Ростопчина «Поединок» (1838)
М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» (1837 – 1840)
Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1869), «Братья Карамазовы» (1880)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
Д.Н. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы» (1883)

б) соединяется с мотивом «соблазненной и покинутой»

Ф.В. Булгарин «Дмитрий Самозванец» (1830)
И.И. Лажечников «Последний новик» (1831 – 1833)
Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1869),
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
А.Н. Островский «Бесприданница» (1879)

в) соединяется с мотивом соблазнения, искушения красивой женщиной/блудницей юноши/женатого мужчины/монаха

Ф.А. Эмин «Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда» (1763)

П.М. Захарьин «Приключение Клеандра, храброго царевича Лакедемонского, и Ниотильды, королевы Фракийской» (1798)
А.А. Бестужев-Марлинский «Испытание» (1830)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
Н.С. Лесков «Гора. Египетская повесть» (1890)
Л.Н. Толстой «Отец Сергей» (1898), «Крестник» (1886)

Разочарование в браке (герой/героиня разочаровываются в жене/муже)

И.С. Тургенев «Дворянское гнездо» (1858)
Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867 – 1869, «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Крейцера соната» (1890), «Живой труп» (1900)
А.П. Чехов «Учитель словесности» (1894), «Дядя Ваня» (1897), «Скучная история» (1889)

Герой на render – vous (вариант: отвергнутое признание)

а) в момент решительного объяснения с любимой женщиной герой оказывается несостоятельным – он не может ответить на сильное чувство, не может решиться на поступок, взять ответственность за судьбу возлюбленной (ситуация саморазоблачения)

А.С. Пушкин «Евгений Онегин» (1830)
М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» (1840)
П.Н. Кудрявцев «Последний визит» (1844)
И.И. Панаев «Родственники» (1847)
А.Ф. Писемский «Боярщина» (1847)
И.А. Гончаров «Обыкновенная история» (1847), «Обломов» (1859)
М.Е. Салтыков-Щедрин «Противоречия» (1847)
И.С. Тургенев «Ася» (1856), «Фауст» (1856), «Рудин» (1855), «Клара Милич» (1883)

б) слабый герой не может взять на себя ответственность и осуществить выбор между двумя влюбленными в него женщинами (слабый герой – сильная героиня)

Ф.М. Достоевский «Униженные и оскорбленные» (1861), «Идиот» (1869)
Н.С. Лесков «Обойденные» (1865), «Инженеры-бессребреники» (1887)
И.С. Тургенев «Вешние воды» (1872)

в) герой в решающую минуту объяснения сам отказывается от любимой женщины, так как считает любовь несовместимой с гражданским служением:

Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)
Н.Ф. Бажин «Степан Рулев» (1864)
В.А. Слепцов «Трудное время» (1865)
Д.К. Пирс «Старая и юная Россия» (1868 – 1870)
В.В. Берви-Флеровский «На жизнь и смерть» (1877)
С.М. Степняк-Кравчинский «Андрей Кожухов» (1889)

г) усадебный сюжет/«онегинский сюжет» *

(герой, молодой человек, приезжает в усадьбу, завязывается любовный роман с героиней, обитательницей усадьбы/соседкой/гостьей, отношения заканчиваются

* Обзор произведений, посвященных «усадебному» сюжету, подробнее см.: Щукин В.Г. Усадебный текст русской литературы // Щукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 316–364.

драматически, и после решительного объяснения молодой человек, как правило, уезжает. Варианты: герой/героиня отвечают отказом, так как связаны обязательствами с другим человеком/родителями или по каким-либо причинам не могут связать свою жизнь с кем бы то ни было. См. также *русский человек на rendez-vous*)

А.С. Пушкин «Евгений Онегин» (1830)

П.Н. Кудрявцев «Последний визит» (1844)

А.И. Герцен «Кто виноват?» (1845)

И.С. Тургенев «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Фауст» (1856), «Отцы и дети» (1862)

Р.А. Гарднер «Пустушково» (1860), «Всякому свое» (1862)

К. Леонтьев «Подлипки» (1861)

Е.П. Воронова «Роман моей матери» (1865)

Я.П. Полонский «Признание Сергея Чалыгина» (1867)

А.А. Брянчанинов «Три свидания» (1867), «Безысходная доля» (1868)

И.А. Гончаров «Обрыв» (1869)

Е.В. Львова «Сельцо Малиновка» (1875)

А.П. Чехов «Дом с мезонином» (1896), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897)

Измена (супругов/любовников/ жениха/невесты)

а) супружеская измена

М.Д. Чулков «В чужом пиру похмелье» («Пересмешник», 1766) – соединяется с мотивом неузнания

И.И. Дмитриев «Модная жена» (1791)

С.Т. Аксаков «Уральский казак» (1821)

А.А. Бестужев-Марлинский «Страшное гадание» (1831), «Фрегат “Надежда”» (1833)

И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835)

Р.М. Зотов Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I « (1836)

М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» (1840)

А.В. Дружинин «Поленька Сакс» (1847)

И.С. Тургенев «Месяц в деревне» (1850), «Провинциалка» (1851) «Дворянское гнездо» (1859), «Первая любовь» (1860), «Вешние воды» (1872)

Н.С. Лесков «Леди Макбет Мценского уезда» (1864)

Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)

Ф.М. Достоевский «Чужая жена и муж под кроватью» (1848), «Вечный муж» (1869 – 1870)

А.Н. Островский «Гроза» (1859), «Красавец-мужчина» (1883)

Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867 – 1869), «Анна Каренина» (1877), «Крейцера соната» (1890)

А.П. Чехов «Дуэль» Ревнивый муж и храбрый любовник (1883), «Рассказ, которому трудно подобрать название», «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова двадцать пять рублей пропало» (1883), «Драма на охоте» (1884), «Рассказ неизвестного человека» (1893), «Анна на шее» (1895), «Дама с собачкой» (1899), «Три сестры» (1904), «На гвозде» (1883)

б) измена жениха/невесты, одного из любовников, влюбленных

Н.Ф. Эмин Роза, или полусправедливая повесть (1788)

Н.М. Карамзин «Бедная Лиза» (1792), «Раиса» (1791)

В.В. Попугаев «Аптекарский остров, или Бедствия любви» (1800)

А.Е. Измайлов «Бедная Маша» (1801)

А.С. Пушкин «Цыганы» (1824)

М.Ю. Лермонтов «Станный человек» (1831, напечатано в 1860)
Е.А. Баратынский «Цыганка» (1831)
А.А. Бестужев-Марлинский «Фрегат “Надежда”» (1833) «Латник» (1832).
Н.А. Полевой «Блаженство безумия» (1833), «Эмма» (1834)
Н.В. Кукольник «Антонио» (1840)
И.С. Тургенев «Дворянское гнездо» (1859), «Первая любовь» (1860), «Вешние воды» (1872)
Ф.М. Достоевский «Униженные и оскорбленные» (1861)

в) мнимая измена/подозрение в измене

А.С. Грибоедов Водевиль «Молодые супруги» (1815) (переделка комедии Крезе де Лессе), «Притворная неверность» (1818)
А.С. Пушкин «Граф Нулин» (1825)
А.И. Подолинский «Борский» (1829), «Нищий» (1830)
М.Ю. Лермонтов «Menshen und Leidenschaften» (1830, напечатано в 1880) (соединяется с мотивом ошибки), «Маскарад» (1834)
Д.Т. Ленский Водевиль «Простушка и воспитанная» (1830-е гг.)
Е.Ф. Розен «Домовой» (1833)
А.П. Степанов «Прихоть» (1835)
М.Ю. Лермонтов «Песня про купца Калашникова» (1838)
Н.А. Некрасов «Кольцо маркизы, или Ночь в хлопотах» (1842) (водевиль)
А.К. Жуковский (Бернет) «Черный гость» (1850)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
А.П. Чехов «Трагик поневоле» (1889)

«Великодушный старик»

(Старик уступает возлюбленную/невесту/жену молодому сопернику и устраняется; женится на молодой девушке/воспитаннице, чтобы спасти ее от позора)

И.С. Тургенев «Постоялый двор» (1853)
Т.Г. Шевченко «Капитанша» (1855)
Н.С. Лесков «Павлин» (1874)
Ф.М. Достоевский «Подросток» (1875)
Л.Н. Толстой «Корней Васильев» (1905)

Заточение: женщина в темнице/подземелье, монастыре, замке, доме, комнате

а) тиран-муж, заточающий свою жену

Ф.М. Достоевский «Кроткая» (1876)

б) соблазнитель, преследующий свою жертву

Н.П. Николев «Розана и Любим» (1776)
Н.А. Бестужев «Гуго фон Бракт» (1823)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (1866), «Братья Карамазовы» (1880)

в) отец наказывает дочь за непослушание, неповиновение, нарушение запрета

Н.М. Карамзин «Остров Борнгольм» (1793)
Неизвестный автор «Несчастливая Маргарита» (1803)
И.И. Дмитриев «Старинная любовь». Баллада (1805)
П.И. Шаликов «Темная роща, или Памятник нежности» (1819)
В.Т.Нарежный «Бурсак» (1824)

Р.М. Зотов «Леонид, или некоторые черты из жизни Наполеона» (1832)

Инцест

(Включает темы вольной или невольной любовной связи близких родственников: невольный инцест, совершившийся или предотвращенный в последний момент (брат/сестра); месть за отвергнутую любовь (с близким родственником); соперничество близких родственников; «Эдипов» сюжет) *

Н.М. Карамзин «Остров Борнгольм» (1795)

Вл. Озеров «Эдип в Афинах» (1804)

А.С. Пушкин «Полтава» (1829)

В.Г. Белинский «Дмитрий Калинин» (1830 – 1832)

Н.В. Гоголь «Страшная месть» (1832)

Ф.М. Достоевский «Хозяйка» (1847)

К.К. Случевский «В снегах» (1879)

Н.С. Лесков «Гора» (1890)

Л.Н. Толстой «Француза» (в «Круге чтения» фигурирует под названием «Сестры» (1894 – 1908)

IV

Уход из семьи/собственного дома как способ кардинально изменить жизнь

Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)

Н.С. Лесков «Павлин» (1874), «Фигура» (1889)

Ф.М. Достоевский «Житие старца Зосимы» (Братья Карамазовы (1879 – 1880)

Л.Н. Толстой «Отец Сергей» (1898), «Живой труп» (1900), «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» (1905), «Свет и во тьме светит», «Петр Хлебник» (неоконченная пьеса, 1884 – 1894)

Л.Н. Андреев «В темную даль» (1900)

А.П. Чехов «Невеста» (1895), «Моя жизнь» (1896)

Уход /выход из сословно-корпоративной среды, изменение социального статуса. Возвышение/карьера/успех/признание

а) благодаря личным качествам (уму, добродетелям, знаниям)

Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли» (первая треть XVIII в.)

П.А. Толстой «Повесть о шляхецком сыне» (1-я публикация в 1888 г.)

А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» (1827)

Вс.В.Крестовский «Деды. Историческая повесть из времени императора Павла I» (1875)

б) благодаря выгодной женитьбе (женщина как инструмент карьеры)

Фрол Скобеев (XVII в., опубликована в «Москвитянине» 1853 г., I, под заглавием «История о российском дворянине Ф. Скобееве и стольничьей дочери Нардина-Нащокина Аннушке»

Н.Ф. Павлов «Демон» (1839)

Д.Н. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы» (1883)

* Исследование мотива инцеста см.: *Климова М.Н.* Некоторые сюжеты с мотивом инцеста в русской литературе // «Вечные сюжеты» русской литературы: «Блудный сын» и другие / отв. ред. Е.К. Ромодановская, В.И. Тюпа. Новосибирск, 1996. С.86 – 97.

А.П. Чехов «Анна на шее» (1895)

***Русский Жилбаз
(похождения ловкого мошенника-авантюриста)***

М.Д. Чулков «Пересмешник, или Славенские сказки» (1766 – 1768), «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770)

М. Комаров «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки-Каина» (1779)

В.Т. Нарезный «Русский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814)

Ф.В. Булгарин «Иван Выжигин» (1829)

И.Г. Гурьянов «Илья Пройдохин. Открытая тайна на некоторых, или Горе от ума и Горе без ума» (1831), «Новый Выжигин на Макарьевской ярмарке» (1831)

Г. Симоновский «Русский Жилбаз, похождения Александра Сибирякова, или Школа жизни» (1832)

Н.А. Некрасов «Жизнь и похождения Тихона Тросникова» (1848)

Н.В. Гоголь «Ревизор» (1835), «Мертвые души» (1841), «Игроки» (1842)

Водевильные сюжеты о плутах, плутнях в «актерских» водевилях

Н.И. Хмельницкий «Актеры между собой, или первый дебют актрисы Троепольской» (1820)

А.А. Шаховской «Еще Меркурий, или Романый маскарад» (1829)

И.С. Тургенев «Слишком много жен» (1867), «Ночь в гостинице Великого Кабана» (1877)

Д.Т. Ленский «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (пост. 1839)

П.А. Каратыгин «Дом на петербургской стороне, или Искусство не платить за квартиру» (1838), «Вицмундир» (1845)

П.А. Григорьев «Дочь русского актера» (1844)

Изгойничество/маргинальность

а) герой в силу внешних обстоятельств становится разбойником

М. Комаров «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и страшных походов, сочиненное М.К. в Москве 1775 года» (1779)

М.Д. Чулков «Пересмешник, или Славенские сказки» (1789)

А.А. Бестужев-Марлинский «Роман и Ольга» (1823)

В.Т. Нарезный «Бурсак» (1824)

А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)

Н.В. Гоголь «Мертвые души» (Повесть о капитане Копейкине) (1841)

б) героя делает маргиналом мировоззрение (уход из дома/корпоративной среды, внутренняя отъединенность от своей среды)

В.И. Асоченский «Асмодей нашего времени» (1858) (предтеча антинигилистического романа)

П.В. Засодимский «Пропал человек» (1883) (герой – крестьянин, уходит в лес «жить по душе») (роман)

***Бегство, уход как отчуждение от общества
(в экзотические страны, в пустыню, в монастырь)***

А.С. Пушкин «Цыгане» (1824)
И.И. Козлов «Чернец» (1825)
К.Ф. Рылеев «Войнаровский» (1825)
Е.А. Баратынский «Эда» (1825), «Цыганка» (1830)
В.Г. Белинский «Дмитрий Калинин» (1830)
А.Ф. Вельтман «Беглец» (1831)

Путешествие /отъезд за границу, в чужие земли

1. Добровольное:

а) образовательно-познавательные, воспитательные побуждения (изучение наук, искусств, познание мира), самореализация, авантурные побуждения, развлекательное/поездка/побег с возлюбленным

Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли» (первая треть XVIII в.)

«Повесть о российском кавалере Александре» (первая треть XVIII в.)

Н.М. Карамзин «Письма русского путешественника» (Московский журнал, 1791), «Моя исповедь» (1802)

Н.А. Полевой «Блаженство безумия» (1833)

Н.В. Кукольник «Максим Созонтович Березовский» (1844)

И.С. Тургенев «Ася» (1858), «Переписка» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1859), «Дым» (1867), «Новь» (1877)

И.А. Гончаров «Фрегат "Паллада"» (1853), «Обломов» (1859), «Обрыв» (1869)

Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)

А.Ф. Писемский «Взбаламученное море» (1863), «В водовороте» (1871)

Ф.М. Достоевский «Игрок» (1866), «Подросток» (1875), «Бесы» (1872)

Л.Н. Толстой «Люцерн» (1857), «Анна Каренина» (1877)

б) своевольный уход/бегство за границу (любовная авантюра)

Несчастный Никанор (1787 – 1789)

в) брак с иностранцем/иностранкой

М.Н. Загоскин «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1829)

А.Ф. Вельтман «Райна, королева Болгарская» (1843)

г) разочарование, скука

Ф.А. Эмин «Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда» (1763)

Е.А. Баратынский «Бал» (1828)

А.С. Пушкин «Евгений Онегин» (1830)

М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» (1840)

И.С. Тургенев «Рудин» (1856)

д) лечение

И.С. Тургенев «Дворянское гнездо» (1859), «Дым» (1867)

Ф.М. Достоевский «Игрок» (1866), «Идиот» (1869)

Л.Н. Толстой «Анна Каренина» (1877)

2. Вынужденное:

а) деловое, служебное (выполнение поручения, приказа, дипломатической миссии)

П.А. Толстой «Повесть о шляхецком сыне», «Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе. 1697 – 1699» (1-я публикация в 1888 г.)
Ф.А. Эмин «Письма Эрнеста и Доравры» (1766)
Д.И. Фонвизин «Письма из Франции» (1778 – 1779)

б) личные мотивы/причины

В.К. Тредиаковский «Тилемахида» (1769)
А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)
Н.А. Арнольди «Василиса» (1879) – роман

3. Мнимый, воображаемый, несостоявшийся отъезд за границу

М.Ю. Лермонтов «Menshen und Leidenschaften» (1830, напечатано в 1880)
Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего» (1835)
И.А. Гончаров «Обломов» (1859)
Ф.М. Достоевский «Дядюшкин сон» (1859), «Преступление и наказание» (1866), «Подросток» (1875), «Бесы» (1872), «Братья Карамазовы» (1880)

Путешествие/поездка/странничество по России (добровольно/вынужденно с деловыми/познавательными/религиозными/развлекательными целями)

А.Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790)
А.С. Пушкин «Евгений Онегин» («Путешествие Онегина») (1830)
Н.В. Гоголь «Мертвые души» (1842)
Д.В. Григорович «Проселочные дороги» (Отечественные записки, 1852, № 1) (по типу «Мертвых душ» Н.В. Гоголя)
А.Н. Островский «Гроза» (1859)
Н.А. Некрасов «Кому на Руси жить хорошо» (1866 – 1877)
Н.С. Лесков «Очарованный странник» (1873), «Запечатленный ангел» (1873), «На краю света» (1876), «Павлин» (1874)
Ф.М. Достоевский «Село Степанчиково» (фарсовый вариант странничества) (1859), «Подросток» (1875), «Бесы» (Верховенский, фарсовый вариант странничества) (1872)

V

Дуэль**

«Повесть о российском кавалере Александре» (первая треть XVIII в.)
В.И. Лукин «Мот, любовью исправленный» (1765)
Д.И. Фонвизин «Бригадир» (1766)
М.Д. Чулков «Пригожая повариха» (1770)
М.М. Херасков «Ненавистник» (1770)
Н.П. Николев «Самолюбивый стихотворец» (1775)
Неизвестный автор «Несчастный Никанор» (1775 – 1789)
Я.Б. Княжнин «Хвастун» (1785), «Чудаки» (1790)
А.И. Клушин «Вертеровы чувствования, или Несчастный М-в» (1793)
И.А. Крылов «Подщипа, или Триумф» (1800)
М.В. Сушков «Российский Вертер» (1801)
Н.Р. Судовицков «Неслыханное диво, или Честный секретарь» (1802)
К.Г*. «Новый чувствительный путешественник»* (1802)

****** Обзор произведений русской литературы, в которых дуэль является составляющей сюжета, см. в исследовании: *Рейфман И.В.* Ритуализованная агрессия: Дуэль в русской культуре и литературе. М., 2002.

О.М. Сомов «Странный поединок» (1826)
Е. Баратынский «Бал» (1828)
М.Н. Загоскин «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831)
А.А. Бестужев-Марлинский «Наезды» (1831), «Замок Венден (Отрывок из дневника гвардейского офицера)» (1821), «Поездка в Ревель» (1821), «Вечер на бивуаке» (1823), «Роман в семи письмах» (1824), «Равельский турнир» (1825), «Замок Эйзен» (1827), «Испытание» (1830), «Страшное гадание» (1830), «Фрегат “Надежда”» (1832)
А.С. Пушкин «Выстрел» (1830), «Евгений Онегин» (1823 – 1831), «Капитанская дочка» (1836)
Н.Ф. Павлов «Ятаган» (1835)
М.Ю. Лермонтов «Маскарад» (1834), «Княгиня Лиговская» (1837), «Герой нашего времени» (1840)
Е.П. Ростопчина «Поединок» (1838)
И.С. Тургенев «Бретер» (1847), «Дневник лишнего человека» (1850), «Отцы и дети» (1862)
Ф.М. Достоевский «Бедные люди» (1846), «Двойник» (1846), «Униженные и оскорбленные» (1861), «Записки из подполья» (1864), «Идиот» (1869), «Бесы» (1872), «Братья Карамазовы» (1880)
Н.Г. Чернышевский «Что делать?» (1863)
Н.С. Лесков «Островитяне» (1866), «На ножах» (1871), «Очарованный странник» (1873), «Обман» (1883), «Фигура» (1889)
Л.Н. Толстой «Война и мир» (1865 – 1869), «Записки маркера» (1855)
А.П. Чехов «Дуэль» (1991), «Три сестры» (1899)

Азартная игра

В.И. Лукин «Мот, любовь и исправленный» (1765)
М.В. Сушков «Российский Вертер» (1801)
Р.М. Зотов Мелодрама «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (перевод мелодрамы В. Дюканжа и Дино (пост. в 1828)
О.И. Сенковский «Арифметика» (1832), «Записки домового» (1832)
А.С. Пушкин «Пиковая дама» (1833)
В.А. Жуковский «Паль и Дамаянти» (1837 – 1841)
М.Ю. Лермонтов «Тамбовская казначейша» (1838), «Маскарад» (1835), «Герой нашего времени» («Фаталист»), «Штосс» (1841)
Н.А. Некрасов «Двадцать пять рублей» (1841)
Н.В. Гоголь «Игроки» (1842)
П.И. Григорьев «Герои преферанса, или Душа общества» (СПб., 1844) – комедия
В.Ф. Одоевский «Мартингал» (1846)
М.Е. Салтыков-Щедрин «Губернские очерки» (1857)
Н.Д. Ахшарумов «Игрок» (Отечественные записки, 1858, № 11 – 12), «Под колесом» (Нива, 1883, № 4 – 8), «Темная карта» (Нива, 1887, № 41 – 52)
Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867 – 1869), «Записки маркера» (1853 – 1855)
Ф.М. Достоевский «Игрок» (1866)
А.С. Афанасьев-Чужбинский «Петербургские игроки» («Заря», 1871, № 10 – 12, 1872, № 1 – 2) – роман
Г.П. Данилевский «Мирович» (1875)
Д.Н. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы» (1883)
Г.И. Успенский «Скучающая публика» (1884)
А. Чехов «В сарае» (1887), «Винт» (1884)
Ф.К. Иванов «Аховая жизнь» (1890) (роман)
А.В. Амфитеатров «История одного злосчастного дня»
Б.А. Садовской «Яблочный царек» (1911)

Казнь
(насильственная смерть, смерть как наказание)

а) состоявшаяся: приговор приведен в исполнение

Е.В. Аладьин «Кочубей» (1827)
И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835), «Последний новик» (1831 – 1832)
А.С. Пушкин «Капитанская дочка» (1836); «Полтава» (1828)
Н.В. Кукольник «Авдотья Петровна Ликончиха» (1840)
В.Г. Короленко «Тени. Фантазия» (1891) (смертный приговор Сократу)

б) несостоявшаяся: отмена приговора, изменение решения

А.П. Сумароков «Димитрий Самозванец» (1770)
К.Ф. Рылеев «Рогнеда» (1821 – 1822)
Н.В. Кукольник «Авдотья Петровна Ликончиха» (1840)

Изгнание/ссылка/заключение/каторга/опала

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750)
Ф.А. Эмин «Приключения Фемистокла» (1763)
Н.М. Карамзин «Наталья, боярская дочь» (1792)
К.Ф. Рылеев «Наталья Долгорукова» (1823), «Артемон Матвеев» (1822)
А.О. Корнилович «Татьяна Болтова» (1828)
И.И. Лажечников «Последний новик» (1831 – 1832)
Р.М. Зотов «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона» (1831)
Ф.М. Достоевский «Записки из Мертвого Дома» (1860), «Преступление и наказание» (1866), «Братья Карамазовы» (1880)
Н.С. Лесков «Леди Макбет Мценского уезда» (1865)
Вс.В. Крестовский. «Деды. Историческая повесть из времени императора Павла I» (1875)
Л.Н. Толстой «Воскресение» (1899)

Подлог, лжесвидетельство, донос

А.О. Корнилович «Андрей Безыменный» (1832)
К.П. Масальский «Черный ящик» (1843)
А.Н. Островский «Банкрот» (1850), «Доходное место» (1857), «Пучина» (1886)
Ф.М. Достоевский «Записки из Мертвого дома» (1862), «Преступление и наказание» (1866), «Бесы» (1872)
Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)
Н.С. Лесков «Соборяне» (1872)
Д.Н. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы» (1883)

Клевета

а) как способ отомстить за холодность, равнодушие, отвергнутое предложение, ухаживание, обиду

Е.П. Ростопчина «Поединок» (1838)
М.Ю. Лермонтов «Menshen und Leidenschaften» (1830, напечатано в 1880), «Герой нашего времени» (1837 – 1840)

б) как способ избавиться от соперника в борьбе за власть, свести счеты

Е.В. Аладьин «Кочубей» (1827)
И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835)

в) как способ вымогательства, шантажа

Неизвестный автор «Несчастливая Маргарита» (1803)

Убийство по страсти (из зависти, ревности, мести, корысти)

Н.П. Колеев «Сорена и Замир» (1784)

М.Н. Муравьев «Болеслав, король польский» (1790-е) (соединяется с мотивом неузнавания)

Неизвестный автор. Несчастливая Маргарита» (1803)

А.С. Пушкин «Черная шаль» (1820), «Бахчисарайский фонтан» (1824)

«Цыганы» (1824), «Моцарт и Сальери» (1830); «Сказка о золотом петушке» (1834)

Н.А. Бестужев «Гуго фон Бракт» (1823)

А.А. Бестужев-Марлинский «Изменник» (1825), «Замок Эйзен» (1825/1927), «Латник» (1832)

А.И. Подолнский «Борский» (1829) (поэма), «Нищий» (1830)

И.И. Лажечников «Последний Новик» (1831 – 1833)

Ф.В. Булгарин «Мазепа» (1833)

М.Ю. Лермонтов «Грузинская песня» (1829), «Маскарад» (1835, опубликован в 1742)

Ф.М. Достоевский «Записки из Мертвого дома» (1862), «Идиот» (1869), «Братья Карамазовы» (1880)

Н.С. Лесков «Леди Макбет Мценского уезда» (1865)

Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных)» (1867)

А.П. Чехов «Драма на охоте» (1884)

Л.Н. Толстой «Крейцера соната» (1890)

Е.А. Салиас «Крутоярская царица» (1895)

Сыноубийство

Н.А. Бестужев «Гуго фон Бракт» (1823)

В.Т. Нарезный «Гаркуша, малороссийский разбойник» (сер. 1820-х гг.)

И.Т. Калашиков «Камчадалка» (1833)

Н.В. Гоголь «Тарас Бульба» (1835)

В.Ф. Одоевский «Орлахская крестьянка» (1838 – 1842)

Разбойничьи убийства

А.С. Пушкин «Братья-разбойники» (1821 – 1822), «Жених» (1825)

О.М. Сомов «Гайдамак. Главы из малороссийской повести» (1826)

Е.В. Аладин «Кочубей» (1827)

В.Т. Нарезный «Гаркуша, малороссийский разбойник» (сер. 1820-х гг.)

Ф.М. Достоевский «Записки из Мертвого дома» (1862)

Народные расправы (возводящие разбойничье убийство в ранг казни)

А.Н. Радищев «Зайцово», «Хотилово» («Путешествие из Петербурга в Москву», 1790)

А.С. Пушкин «Капитанская дочка» (1836), «История Пугачева» (1833)

М.Ю. Лермонтов «Вадим» (1832 – 1834)

Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867 – 1869)

Ф.М. Достоевский «Бесы» (1872)

Самоубийство

а) завершающий акт развития страсти, не находящей удовлетворения, выход из страдания, превышающего человеческие силы

Повесть о российском кавалере Александре (первая треть XVIII в.)

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750)

М.М. Херасков «Венецианская монахиня» (1757, 1798)

Н.П. Николев «Сорена и Замир» (1784)

Н.М. Карамзин «Раиса» (1791), «Бедная Лиза» (1792), «Сиерра-Морена» (1795) (соединяется с мотивом мщения возлюбленной за неверность)

А.И. Клушин «Несчастный М-в» (1793)

Неизвестный автор «Несколько писем моего друга» (1794 – 1795)

А. Столыпин «Отчаянная любовь» (1795)

Д.П. Горчаков «Пламир и Раида» (1796)

В.В. Попугаев «Аптекарский остров, или Бедствия любви» (1800)

М.В. Сушков «Российский Вертер» (1801) (как дополнительный мотив, основным выступает отрицание веры в бессмертие души)

Г.П. Каменев «Софья» (соединяется с мотивом вторжения безнравственного соблазнителя, силой увозящего героиню), «Инна» (1804)

Н.П. Брусилов «История бедной Маши» (1805)

Неизвестный автор «Пламед и Линна» (Талия. Кн. 1. СПб., 1807)

И.И. Лажечников «Спасская лужайка» (1812)

А.С. Пушкин «Кавказский пленник» (1820 – 1821), «Русалка» (драма, 1829 – 1832)

Е.А. Баратынский «Бал» (1828)

М.Ю. Лермонтов «Кавказский пленник» (1828)

О.М. Сомов «Русалка» (1829)

Ф.В. Булгарин «Мазепа» (1833 – 1834)

Н.В. Гоголь «Невский проспект» (1834)

б) акт гражданского самостояния личности (связано с идеей свободы и понятием личного достоинства, образцом выступает Катон)

М.В. Ломоносов «Разговор с Анакреоном» (1761)

Я.Б. Княжнин «Вадим Новгородский» (1788 – 1789)

А.Н. Радищев «Крестьяны», «Бронницы» («Путешествие из Петербурга в Москву», 1790)

в) философское, или рационалистическое самоубийство (связано с решением философского вопроса о соотношении части и целого: человека и Бога, человека и общества)

М.В. Сушков «Российский Вертер» (1801)

Ф.М. Достоевский «Бесы» (1871 – 1872) (Кириллов); «Подросток» (1875) (Крафт)

г) другие причины (нравственное потрясение, кризис, опустошение, приступ безумия, акт мести и проч.)

А.П. Сумароков «Димитрий Самозванец» (1771)

Н.Ф. Эмин «Роза, или полусправедливая повесть» (1788)

Н.М. Карамзин «Сиерра-Морена» (1793)

И.И. Лажечников «Спасская лужайка» (1812)

Ф.В. Булгарин «Мазепа» (1833), «Падение Вендена» (1828)

Н.В. Кукольник «Антонио» (1840)

В.Ф. Одоевский «Орлахская крестьянка» (1838 – 1842), вставная новелла «Последнее самоубийство» («Русские ночи», 1844)
Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (1866) (Свидригайлов), «Кроткая» (1876)

д) несостоявшееся самоубийство (желание/попытка покончить с собой осталось нереализованным по той или иной причине)

А.П. Сумароков «Синав и Трувор» (1750)
А.Н. Радищев «Житие Федора Васильевича Ушакова» (1788, издано 1789)
И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835)
Ф.М. Достоевский «Бесы» (1871 – 1872) (Ипполит); «Подросток» (1875) (Версиков)
Л.Н. Толстой «Анна Каренина» (Вронский) (1877)
Е.А. Салиас «Крутоярская царевна» (1895)

Рациональное (сознательное) убийство

(включает логическое или психологическое обоснование – убийство по совести, по убеждениям)

А.С. Пушкин «Моцарт и Сальери» (1830)
Вс.В. Крестовский «Петербургские труппы» (1867)
А.В. Иванов «Самосгоратели», пьеса («Библиотека для чтения», 1864, авг.)
Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (1866), «Бесы» (1872), «Братья Карамазовы» (1880)

Отсроченное убийство

А.А. Бестужев «Вечер на бивуаке» (1823)
О.М. Сомов «Странный поединок» (1830)
А.С. Пушкин «Выстрел» (1830), «Моцарт и Сальери» (1830) (мотив хранимого яда)
Ю.М. Лермонтов «Маскарад» (1834) (мотив хранимого яда)

Безумие

а) исключительность, гениальность: репрезентирует тему избранничества, героем выступает творческая личность (поэт, музыкант, художник)

В.Д. Олин «Письмо о счастье» (1824)
А. Погорельский «Пагубные последствия необузданного воображения» (1828 ?)
Н.А. Полевой «Живописец» (1833), «Блаженство безумия» (1833)
А.В. Тимофеев «Художник» (1834)
В.Ф. Одоевский «Последний квартет Бетховена», «Труды кавалера Джамбаттиста Пиранини», «Импровизатор» («Русские ночи», 1844)

б) безумие является следствием нравственного потрясения, вызванного утратой /смертью/изменой возлюбленной/возлюбленного

П.Ю. Львов «Даша, деревенская девушка» (1803)
В.А. Жуковский «Привидение» (1810)
Е. Пучкова «Эдуард и София, или Жертва страсти и обольщения» (1812)
В.И. Панаев «Жестокая игра судьбы» (1818)
В.Т. Нарезный «Мария» (1824)
Ф.В. Булгарин «Развалины Альмодаварские» (1827)
М. Ал-в «Страдалец: Повесть, почерпнутая из записок ***» (1830)
М.П. Погодин «Адель» (1830)
Е.А. Баратынский «Цыганка» (1831)

А.С. Пушкин «Медный всадник» (1833)
М.Н. Загоскин «Концерт бесов» (1834)
М.Ю. Лермонтов «Menshen und Leidenschaften» (1830, напечатано в 1880), «Маскарад» (1842)
Н.В. Кукольник «Антонио» (1840)

в) безумие/сумасшествие вызвано сложным комплексом причин социального, психологического, клинического свойства)

Е.А. Баратынский «Перстень» (1831)
Н.А. Полевой «Блаженство безумия» (1833)
В.Ф. Одоевский «Орлахская крестьянка» (1838 – 1842)
Л.Н. Толстой «Крейцера соната» (1889)
А.П. Чехов «Палата № 6» (1892), «Черный монах» (1893)

г) двойник: раздвоение души героя, «материализация» темной стороны его сознания. (соединяется с мотивами самозванчества, переодевания, зеркала, подмены, безумия/болезни/бред)

А. Погорельский Двойник, или Мои вечера в Малороссии (1828)
А.Ф. Вельтман «Беглец» (1831), «Сердце и думка» (1838), «Кошей Бессмертный, былина старого времени» (1833), «Святославич, вражий питомец» (1835), «Диво времен Красного солнца Владимира» (1837)
Н.В. Гоголь «Нос» (1835 – 1842)
В.И. Даль (основной псевдоним *Казак Владимир Луганский*) «Савелий Граб, или Двойник (сб. «Сказка за сказкой», 1842)
В.Ф. Одоевский «Русские ночи» (1844)
Ф.М. Достоевский «Бедные люди» (1846), «Двойник» (1846), «Вечный муж», «Идиот» (1869), «Бесы» (1872), «Братья Карамазовы» (1880)
Н.Д. Ахшарумов «Двойник» («Отечественные записки», 1850, № 3)

VI

**В основе фабульной схемы лежит
историческое событие/исторический анекдот/историческое предание**

В.Т. Нарезный «Дмитрий Самозванец» (1802)
Н.М. Карамзин «Марфа Посадница» (1802)
П.А. Плавильщиков «Ермак» (1803)
В.А. Жуковский «Вадим Новгородский» (1803), «Бородинская годовщина» (1839)
В.А. Озеров «Дмитрий Донской» (1806)
Ф.Н. Глинка «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1819)
А.С. Пушкин «Наполеон на Эльбе» (1816), «Борис Годунов» (1825), «Песни о Стеньке Разине» (1826), «Бородинская годовщина» (1831), «Полтава» (1828), «Песнь о вещем Олеге» (1822), «Пир Петра Первого» (1835), «Медный всадник» (1833), «Египетские ночи» (1835), «Капитанская дочка» (1836)
К.Ф. Рылеев «Ольга при могиле Игоря» (1821), «Олег Вещий» (1821), «Мстислав Удалый» (1821), «Дмитрий Донской» (1821), «Смерть Ермака» (1821), «Борис Годунов» (1821), «Иван Сусанин» (1821), «Петр Великий в Острогжске» (1821), «Богдан Хмельницкий» (1821), «Войнаровский» (1825), «Наливайко» (1825), «Гайдамак» (1825)
А.А. Бестужев-Марлинский «Роман и Ольга, повесть 1396 г.» (1823), «Наезды» (1831), «Мореход Никитин» (1834)

В.К. Кюхельбекер «Адо» (1824)

И.Г. Гурьянов «Битва Задонская, или Поражение Мамая на полях Куликовских» (1825), «Дмитрий Иоаннович Донской, или Ужасное Мамаево побоище» (1839) «Марина Мнишек, княжна Сандомирская» (1831)

Е.В. Аладин «Кочубей» (1827)

М.Н. Загоскин Романы «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831), «Аскольдова могила. Повесть из времен Владимира I» (1833), «Кузьма Петрович Милошев. Рус. Быль времен Екатерины II» (1842), «Брынский лес. Эпизод из первых годов царствования Петра Великого» (1846), «Русские в начале осмнадцатого столетия. Рассказ из времен единодержавия Петра I» (1848)

М.Ю. Лермонтов «Наполеон» (1829), «Наполеон» (1830), «Новгород» (1830), «Поле Бородина» (1831), «Вадим» (1833 – 1834), «Песня про царя Ивана Васильевича...» (1837), «Бородино» (1837)

М.П. Погодин «Марфа Посадница» (1830)

Р.М. Зотов Романы «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона» (1832), «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1834), «Студент и княжна, или Возвращение Наполеона с острова Эльбы» (1838), «Два брата, или Москва в 1812 г.» (1850), «Таинственные силы, или Некоторые черты из царствования имп. Павла I» (1859), «Последний потомок Чингис-хана» (1872), «Карл XII под Полтавой» (1841) (драма)

А.С. Пушкин «Капитанская дочка» (1833-1836)

Н.А. Полевой «Клятва при гробе Господнем» (1832), «Иголкин, купец новгородский» (1839)

А.С. Хомяков Дмитрий Самозванец» (1833)

Ф.В. Булгарин «Дмитрий Самозванец» (1830), «Мазепа» (1834),

Н.В. Кукольник «Рука Всевышнего Отечество спасла» (1834)

П.П. Зубов Романы «Карабахский астролог, или Основание крепости Шуши в 1752 г.» (1834), «Прекрасная грузинка, или Нашествие Аги Магмет Хана на Тифлис в 1795 г.» (1834), «Талисман, или Кавказ в последние годы царствования императрицы Екатерины II» (1847)

Н.В. Гоголь «Гетьман» (1830), «Тарас Бульба» (1835)

И.И. Лажечников «Ледяной дом» (1835), «Басурман» (1838), «Последний Новик» (1831 – 1833)

Н.И. Зряхов Роман «Михаил Новгородский, или Нарушенная клятва» (1837)

А.В. Кольцов «Стенька Разин» (1838)

М.И. Дмитриевский «Иван Сусанин» (М., 1839)

А.К. Толстой «Князь Серебряный» (1862), «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), стих сатира «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868), «Царь Борис» (1870)

А.Н. Островский «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» (1862), «Василиса Меленьтьевна» (1867)

Д.В. Аверкиев «Мамаево побоище» (1864)

Ап.Н. Майков «Стрелецкое сказание о царевне Софье Алексеевне» (1867), «У гроба Грозного» (1887)

Л.Н. Толстой «Война и мир» (1867-1869)

В.И. Асоченский «Марфа Посадница, или Падение Новгорода» (1870) – драма в стихах

Б.Н. Алмазов «Крещение Владимира» (1874) – поэма

М.Е. Евстигнеев Романы «Страшный клад, или Татарская пленница» (1874), «Раскольников гнездо сообщников царевны Софьи» (1874)

П.Д. Боборыкин «Китай-город» (1882)

Ф.К. Иванов «Под пыткой и на плахе. Из времен царевны Софьи» (1884)

Н.П. Аксаков «Местивой» (1887), «Ян Жижка» (1887), «Граф Адольф Голштинский» (1887), «Любушкин сад» (1887) – поэмы (опубл. в журнале «Русский курьер»), повесть «Леон – врач» (1893) (из эпохи Иоанна Грозного, опубл. в журнале «Восход» – 1893, № 10 – 12), «Дети-крестоносцы» (1894)

В.П. Андреевская «Падение князя Меншикова» (опубл. в журнале «Юная Россия», 1884, № 15, 16 – рассказ), «Предание о царе Алексее Михайловиче» (1901), «Ермак» (1901), «Владимир Красное-Солнышко» (1901), «Три века назад» (1913) – детские рассказы

Г.П. Данилевский «Черный год» («Пугачевщина») (1889), «Сожженная Москва» (1886), «Мирович» (1875), «Княжна Тараканова» (1883), «Потемкин на Дунае. 1790-х год» (1878), «Последние запорожцы» (1879), «На Индию при Петре I» (1880)

К.С. Баранцевич «Опричина» (1890)

В.П. Авенариус «Меньшой Потешный» (1891)

Н.Н. Алексеев «Татарский отпрыск» (1896), «Среди бед» (1897), «Розы и тернии» (1898), «Лжецаревич» (1899), «Заморский выходец» (1900), «В грозу народную» (1902) – романы

Д.С. Дмитриев «Иван Мазепа» (1899), «Государева невеста» («Из эпохи Ивана Грозного») (1899), «Полудержавный властелин» («Из эпохи Петра I» (1905); повести «Русские орлы» (из времен Отечественной войны 1812 года) (1891), «Два императора» (из времен Отечественной войны 1812 года) (1896), «Зачало Москвы и боярин Кучка» (1896), «Кавалерист-девица» (1898), «Князь Владимир Красное солнышко» (1899), «Боярыня Морозова» (1901)

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте разделы указателя и составьте список фабульных схем/мотивов, наиболее частотных в русской литературе 1830-х годов.
2. Проанализируйте разделы указателя и составьте список фабульных схем/мотивов, наиболее частотных в русской литературе 1840-х годов.
3. Проанализируйте разделы указателя и составьте список фабульных схем/мотивов, наиболее частотных в русской литературе 1850-1860-х годов.
4. Назовите фабульные схемы/мотивы, реализующиеся в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» (по указателю и дополнительно). Укажите их сюжетные функции.
5. Назовите фабульные схемы/мотивы, реализующиеся в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (по указателю и дополнительно). Укажите их сюжетные функции.
6. Назовите фабульные схемы/мотивы, реализующиеся в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (по указателю и дополнительно). Укажите их сюжетные функции, иерархическое соподчинение.
7. Проанализируйте II раздел и составьте список архетипических (мифологических) мотивов, связанных с образом правителя. Какую функцию выполняли эти мотивы в создании образа власти?
8. Как меняется география путешествий (художественных и документальных) на протяжении XVIII – XIX веков? Какие причины лежат в основе изменения?
9. Проанализируйте VI раздел указателя и составьте список произведений, в основе которых лежит историческое событие/исторический анекдот/историческое предание. Какие исторические эпохи, события и лица чаще всего привлекали внимание авторов в XVIII и в XIX вв.?

10. Проанализируйте разделы указателя и составьте список фабульных схем/мотивов, представленных трагедией и комедией XVIII века. Какие темы репрезентируют наиболее частотные мотивы?

11. По указателю составьте список фабульных схем/мотивов, встречающихся в произведениях, принадлежащих к сентименталистской парадигме. Какие из них являются наиболее частотными?

12. По указателю составьте список фабульных схем и мотивов, доминирующих в литературе 1730-1760-х, 1770-1790-х и 1790-1810-х гг. Как меняется «набор» мотивов и каковы причины этого изменения?

13. Какие фабульные схемы и мотивы являются наиболее частотными в исторической беллетристике 1830-1840-х и 1860-1880-х гг.?

Темы курсовых работ

1. Сюжетная функция имени в повестях Петровского времени.
2. Мотив *славы* и его роль в сюжетосложении повестей Петровского времени.
3. Сюжетная ситуация *встречи царя и «прорицателя истины»* в прозе последней четверти XVIII века.
4. Мотив *«призывания варягов»* в драматургии второй половины XVIII века.
5. Тираноборческий сюжет в литературе XVIII века: структура, семантика, варианты.
6. Мотив *славы* в поэзии Г.Р.Державина.
7. Мотив *разорванного указа* в «Каллисфене» Фонвизина и в анекдотах о Петре I.
8. Трансформация сказочных сюжетов в «Ваньке Каине» М.Комарова.
9. Мотив *попранной и восстановленной справедливости* в драме XVIII века.
10. Тема *галломании* и ее мотивное воплощение в литературе 70-90-х гг. XVIII века.
11. Сюжет *царь-кум* в прозе 1820- 1830-х годов.
12. Топос *«земного рая»* в литературе путешествий XVIII века.
13. Поэтика барокко и «Повесть о российском кавалере Александре».
14. Трансформация агиографических мотивов в «Житии Ф.В.Ушакова» А.Н.Радищева.
15. Функция мотива *«премены»* в «Вадиме Новгородском» Я.Б.Княжнина
16. Мотивы пользы и блага в сатирах А.Д.Кантемира
17. Сюжет/сюжетная ситуация *учитель на кондичии* в прозе 1840-1860-х годов.
18. Сюжет/сюжетная ситуация *провинциал в столице* в прозе 1840-х годов.
19. Сюжетная ситуация *любовь к чужаку, иноплеменнику/иноплеменнице* в русском романтизме.
20. Сюжетная ситуация *измены* в юмористических рассказах А.П. Чехова.
21. Сюжетная ситуация *отъезд за границу* в произведениях И.С. Тургенева.
22. Мотив несостоявшегося/воображаемого *отъезда за границу* в произведениях Н.В. Гоголя («Записки сумасшедшего»), И.А. Гончарова («Обломов»), Ф.М. Достоевского («Дядюшкин сон», «Подросток»).
23. Сюжетная ситуация/мотив *дуэли* в произведениях А.А. Бестужева-Марлинского.
24. Мотив *безумия* в прозе А.П. Чехова.
25. Мотив *разочарования в браке* в произведениях Л.Н. Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната») и А.П. Чехова («Учитель словесности», «Скучная история», «Дядя Ваня»).

Темы дипломных работ

1. Сюжетные коллизии, репрезентирующие тему власти в русской трагедии XVIII века.

2. Мотив *отъезда за границу* в повествовательной литературе XVIII века.
3. Мифологема мороза в поэзии 1800-1820-х годов.
4. Тип героя и характер сюжета в повестях петровского времени.
5. Мотивно-тематическое единство сатир А.Д.Кантемира.
6. Сюжетика петровских повестей в историко-литературном контексте 1720-1740-х гг.
7. «Усадебная повесть»: сюжетика и топики.
8. Мотив *безумия* в русской прозе 1830-х годов.
9. Микросюжеты снов в произведениях Ф.М. Достоевского.
10. Сюжетная ситуация/мотив *плутства/обмана* в русском водевиле XIX века.

Терминологический словарь

Актант (лат. ago – привожу в движение, действую) – обобщенный термин для обозначения синтаксической позиции любого действующего лица, существа или предмета. В отличие от *персонажа* и/или *героя*, актант свободен от конкретно-личностных характеристик, являясь «чистой» функцией нарратива (повествовательной структуры). К примеру, Емеля-дурак и Питер Пэн, являясь героями (персонажами) конкретных, но весьма разных сказок, занимают в нарративной структуре волшебной сказки тождественную актантную позицию.

(Миловидов В.А. Актант // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 15)

Аллюзия (от лат. allusio – намек, шутка) – отсылка к другому художественному тексту, историческому, бытовому, биографическому или литературному факту, хорошо известному, по мнению автора, читателю. Функция аллюзии та же, что и у собственно цитаты: обогатить авторский текст смыслами текста-источника. Отличается аллюзия от собственно цитаты тем, что лишь намекает на источник, тогда как цитата представляет собой более или менее точный фрагмент «чужого слова».

(Фоменко И.В. Аллюзия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 18)

Архетип – «...термин архетип применяется ... для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений лежащих в основе любых художественных, и в том числе мифологических, структур...».

(Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира. М., 1980. Т. I. С. 111)

Архетипические мотивы – «микросюжеты с определенной предикатно-актантной структурой и более или менее самостоятельным глубинным смыслом, в конечном счете восходящим к архаическим мифотворческим комплексам».

(Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого. М., 2004. С.243)

Беллетристика (от франц. Belles letters – изящная словесность) – представленная преимущественно произведениями повествовательных жанров литературная продукция, ограниченная по определенным (поддающимся изучению и научному описанию) параметрам от так называемой классики, т.е. области художественных шедевров. <...> Развитие беллетристики было обусловлено профессионализацией писательского дела и появлением широкой читательской аудитории, вкусы и спрос которой на воспроизведение различных пластов действительности она и должна была удовлетворить. Важным ее свойством становится тиражирование повествовательных конструкций, варьирующих нормативные для того или иного литературного направления художественные схемы. Тяготение к шаблонным приемам повествования и стереотипным сюжетным ходам служит условием мобильности беллетристики (произведения «натуральной школы», «спутников» Чехова и т.д.).

(Кривонос В.Ш. Беллетристика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 30-31)

Инвариант (в словесно-художественном творчестве) – форма или структура, выделяемая интуитивно читателем или реконструируемая исследователем на основе сравнения конкретных произведений, для которых она играет роль воспроизводимого творческого принципа, порождающей модели, используемой автором для создания нового

произведения как вариации типического художественного целого. Поэтому понятие «инвариант» функционирует в первую очередь в области изучения жанровых структур, а также сюжетных схем – как жанровых, так и универсальных.

(Тамарченко Н.Д. Инвариант // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 79)

Коллизия - противоречие интересов, выраженное борьбой между персонажами.

МОТИВ

1. «**Мотив** – это сложное структурное единство, в котором определяющая роль принадлежит действию или состоянию, а определяемыми являются субъект, объект, обстоятельства действия или состояния, оказывающие в большей или меньшей степени влияние на основополагающий элемент – предикат».

(Криничная Н.А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987. С. 19)

2. «Под **мотивом** подразумеваем некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл».

(Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы универсалии. М., 2001. С. 127)

Мотив-ситуация - относительно статичный момент сюжета, имеющий характер экспозиции (например, мотив встречи, беседы, пира и проч.). «Мотивы-ситуации отчасти имеют экспозиционный характер: с ними обычно связан «ввод» героев в повествование, либо они непосредственно подготавливают этот ввод. Вместе с тем сюжетное значение мотивов-ситуаций шире: они составляют тот пространственно-временной континуум и задают те отношения между персонажами, в границах которых выявляется основная сюжетная коллизия».

(Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти В.Я.Проппа.. М., 1975. С. 146)

Мифологема – «термин с неустоявшимся содержанием. Используется для обозначения единицы мифологического повествования. В отличие от мотива мифологема – менее дробная единица, обладающая более высоким таксономическим рангом. Мифологема имплицитно содержит в себе указание на эмический уровень текста (инвариантный), т.е. миф и мифологема соотносятся между собой на глубинных (содержательных), а не поверхностных уровнях повествования. В предельном случае мифологема может обозначать содержание всего мифа».

(Байбурин А.К. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып. 4. М., 1991: Свод этнографических понятий и терминов. С. 78)

Подтекст – «это подспудная сюжетная линия, дающая о себе знать лишь косвенным образом, притом чаще всего в наиболее ответственные, психологически знаменательные и поворотные, «ударные» моменты сюжетного развития», в композиционном аспекте подтекст представляет собой «рассредоточенный, дистанцированный повтор, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл».

(Сильман Т. «Подтекст - это глубина текста» // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 89- 90)

Реминисценция (лат. *reminiscentia* – воспоминание) – элемент структуры текста, вызывающий воспоминание о другом («чужом» или «своем» – автореминисценция) тексте. Функция реминисценции та же, что у цитаты или аллюзии: обогатить авторский текст смыслами текста-источника.<...> Следует иметь в виду, что реминисценции могут быть осознаны или не осознаны автором. В первом случае можно говорить о диалоге «своего» и «чужого» слова, во втором – о принадлежности к некой традиции.

(Тамарченко Н.Д. Реминисценция // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 206)

Сюжетная схема – исторически устойчивая структурная модель, «инвариантный» каркас определенного множества реальных сюжетов; комплекс взаимосвязанных мотивов, последовательность которых всегда одинакова, а семантика закреплена традицией.

(Тамарченко Н.Д. Сюжетная схема // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 258)

Сюжетология – раздел поэтики, посвященный изучению и систематизации элементов сюжета (события, ситуации и коллизии), а также способов включения этих элементов авторами – посредством таких организующих принципов, как устойчивые комплексы мотивов и сюжетные схемы – в последовательные и целенаправленные ряды, подчиненные художественным задачам испытания или становления героя и мира персонажей.

(Тамарченко Н.Д. Сюжетология // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 259)

Сюжетно-композиционная организация произведения (лат. *compositio* – сочинение, составление), соединение может быть определена как «развитие действия, а также расположение и соотношение частей».

(Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1982. С. 50 – 51)

Сюжетная ситуация - исходное положение, которое определяет дальнейшее развитие событий, провоцирует действие и повторяется в разных сюжетных вариантах и/или текстовых реализациях; соотношение сил, которое управляет ходом событий; продуцирующая основа разных сюжетных реализаций.

Тема (от др.-гр. *thema* – то, что положено в основу) - в самом простом понимании – «о чем говорится» (по Б. Томашевскому), что изображается, о чем рассказывается в произведении.

Фабула (от лат. *fabula* – молва, беседа, сказание, предание, сказка, басня) – категория, используемая для определения специфики эстетического объекта в аспекте его динамического развертывания, т.е. обозначающая ход событий в мире героя, который возникает в сознании читателя благодаря рассказыванию (повествованию).

Впервые четко постулирована в работах представителей русской формальной школы (В. Шкловский, Б. Томашевский, Ю. Тынянов), употребляющих термин «фабула» в качестве коррелята понятия «сюжет». Фабула – реальная или вымышленная событийная основа художественного произведения, в то время как **сюжет** представляет собой избранный автором способ (характер) подачи истории героя. <...> М. Бахтин формулирует ставшую впоследствии приоритетной в отечественном литературоведении идею эстетической взаимодополнительности (своего рода «неслиянности-нераздельности») фабулы («события, о котором рассказывается») и сюжета («события самого рассказывания») как «единого конструктивного элемента произведения». В современной науке оппозиция

«фабула - сюжет» часто заменяется частично соотносимой с нею корреляционной парой «история – дискурс»).

(Кулишкина О.Н. Фабула // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 277)

Хронотоп - существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе.

(Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.234)

Эпизод - фрагмент текста, характеризующийся единством места, времени, действия (в том числе состава действующих лиц), повествовательной точкой зрения.

Именной указатель

- Авенариус В.П. 83, 107, 140
Аверкиев Д.В. 140
Авилова Л.А. 81
Аксаков Н.П. 140
Аксаков С.Т. 120
Аладьин Е.В. 88, 98, 100, 105, 130, 132, 133, 138
Ал-в М. 137
Александров В.А. 110
Алексеев Н.Н. 140,
Алмазов Б.Н. 140
Альбов М.Н. 81, 110
Амфитеатров А.В. 130
Андреев Л.Н. 123
Андреевская В.П. 140
Арнольди Н.А. 107, 108
Аскоченский В.И. 125, 140
Астракова Т.А. 104
Афанасьев-Чужбинский А.С. 130
Ахшарумов Н.Д. 83, 130, 138
- Бажин Н.Ф. 82, 83, 107
Бажина С.Н. 82, 118
Базаров В.А. 104
Бальдауф Ф.И. 106
Баранцевич К.С. 140
Баранчеев И.Н. 84
Баратынский Е.А. 105, 106, 109, 114, 116, 120, 125, 126, 129, 134, 137
Батюшков К.Н. 101, 114
Бахтурин К.А. 98
Башуцкий А.П. 101
Бегичев В.П. 103
Белинский В.Г. 84, 123, 125
Беляев О.П. 92, 93, 94, 95, 97
Берви-Флеровский В.В. 119
Бестужев Н.А. 104, 116, 122, 132, 133, 136
Бестужев-Марлинский А.А. 105, 106, 108, 110, 111, 113, 114, 116, 117, 120, 125, 129, 132, 138
Благоговещенский Н.А. 82
Боборыкин П.Д. 87, 140
Бобров С.С. 101
Брусилов Н.П. 106, 109, 112, 134
Брянчанинов А.А. 119
Булгарин Ф.В. 80, 83, 88, 98, 101, 104, 108, 109, 117, 124, 132, 134, 135, 137, 139
Бунин И.А. 81
Бутков Я.П. 84
- Вельтман А.Ф. 104, 108, 112, 116, 125, 126, 137
Веревкин М.И. 99
Воронова Е.П. 119
Вяземский П.А. 111

Галахов А.Д. 84
 Гарднер Р.А. 119
 Гаршин В.М. 86, 87, 91
 Герцен А.И. 84, 86, 103, 119
 Глинка С.Н. 92
 Глинка Ф.Н. 87, 102
 Гоголь Н.В. 80, 85, 87, 103, 108, 112, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 133, 134, 137, 139
 Голиков И.И. 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100
 Гончаров И.А. 81, 84, 118, 119, 126, 127
 Горчаков Д.П. 134
 Гребенка Е.П. 80, 84
 Греч Н.И. 80
 Грибоедов А.С. 102, 107, 121
 Григорович Д.В. 81, 86, 128
 Григорьев В.Н. 97, 130
 Григорьев П.А. 125
 Григорьев П.И. 85, 111
 Гурьянов И.Г. 124, 138

Давыдов Д.В. 102
 Даль В.И. 80, 82, 137
 Данилевский Г.П. 87, 88, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 100, 130, 140
 Дельвиг А.А. 109
 Державин Г.Р. 96, 97, 99, 102
 Дмитриев И.И. 115, 119, 122, 140.
 Дмитриевский М.И. 139
 Достоевский М.М. 81
 Достоевский Ф.М. 81, 82, 84, 85, 86, 103, 104, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137
 Дружинин А.В. 103, 114, 120

Европеус (А.К. Владимирова) 104
 Евстигнеев М.Е. 140
 Екатерина II 87, 89, 90, 92
 Ефёбовский П.В. 114
 Ефимович К.Д. 85, 116

Жадовская Ю.В. 82, 103, 105
 Жуковский А.К. (Бернет Е.) 121
 Жуковский В.А. 95, 105, 116, 130, 136, 137
 Журовский Ф. 100

Загоскин М.Н. 81, 88, 92, 98, 107, 108, 111, 114, 126, 129, 139
 Засодимский П.В. 125
 Захарьин П.М. 91, 117
 Златоврацкий Н.Н. 86
 Зотов В.Р. 80
 Зотов Р.М. 88, 91, 93, 100, 101, 103, 104, 106, 108, 111, 114, 120, 122, 129, 131, 139
 Зряхов Н.И. 107, 112, 139
 Зубов П.П. 139

Иванов А.В. 81, 136, 140
 Иванов А.Т. 81
 Иванов Ф.К. 86, 130
 Измайлов А.Е. 109
 Измайлов В.В. 103, 110, 120

Калашников И.Т. 133
 Каменев Г.П. 109, 134
 Карамзин Н.М. 92, 94, 103, 105, 106, 109, 111, 116, 120, 122, 126, 131, 134, 135, 137
 Каратыгин П.А. 125
 К*Г* 129
 Карлгоф В.И. 105, 106
 Карнович Е.П. 87, 88
 Катенин П.А. 97
 Клушин А.И. 83, 105, 109, 115, 128, 134
 Княжнин Я.Б. 87, 88, 90, 92, 93, 96, 102, 109, 128, 134
 Козлов И.И. 109, 126
 Кольцов А.В. 139
 Комаров М. 124, 125
 Корнилович А.О. 81, 89, 90, 93, 94, 95, 100, 113, 115, 116, 131
 Короленко В.Г. 130
 Костомаров Н.И. 87, 96
 Крекшин П.Н. 102
 Крестовский Вс.В. 83, 104, 107, 108, 110, 113, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 131, 133, 136
 Крылов И.А. 89, 91, 94, 96, 102, 107, 128
 Крюков А.К. 99, 111
 Кугушев Н.М. 115
 Кудрявцев П.Н. 80, 118, 119
 Кудряшов П.М. 93, 99
 Кукольник Н.В. 86, 93, 95, 100, 104, 108, 116, 121, 126, 130, 131, 135, 139
 Куцевский И.А. 83
 Кюхельбекер В.К. 86, 102, 138

Лажечников И.И. 88, 92, 93, 94, 97, 100, 101, 102, 104, 105, 108, 109, 111, 115, 116, 117, 120, 130, 131, 132, 134, 135, 139
 Ленский Д.Т. 85, 115, 121, 125
 Леонтьев К. 119
 Леонтьев-Щеглов И.Л. 86
 Лермонтов М.Ю. 81, 85, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 112, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 139
 Лесков Н.С. 82, 86, 107, 110, 113, 117, 118, 120, 121, 123, 128, 129, 131, 133
 Лёвшин В.А. 80, 89, 97, 110, 114
 Ломоносов М.В. 87, 88, 94, 100, 101, 104
 Лукин В.И. 128, 129
 Львов П.Ю. 109, 110, 115, 136
 Львова Е.В. 119

Майков А.Н. 89, 101, 140
 Мамин-Сибиряк Д.Н. 113, 115, 116, 117, 124, 130, 131
 Масальский К.П. 87, 93, 94, 100, 101, 111, 113, 131
 Мей Л.А. 98, 104, 109

Мельгунов Н.А. 105, 107
Мерзляков А.Ф. 115
Миклашевич В.С. 104
Милонов Н.П. 109
Михайлов М.И. 84, 86
Мордовцев Д.Л. 83, 98
Муравьев М.Н. 114, 132
Муравьев Н.Н. 107
Мятлев И.П. 109

Найденов С.А. 81
Нартов 89, 90, 91, 92, 94, 96, 98, 99
Нарежный В.Т. 98, 104, 105, 106, 109, 112, 113, 116, 122, 124, 125, 133, 137, 138
Некрасов Н.А. 80, 84, 85, 87, 97, 111, 121, 124, 128, 130
Никитин А.А. 99
Николев Н.П. 94, 102, 114, 122, 128, 132, 134

Одоевский В.Ф. 86, 87, 101, 104, 105, 114, 130, 133, 135, 136, 137
Озеров В.А. 122, 138
Олин В.Д. 103, 136
Омулевский И.В. 83
Островский А.Н. 86, 99, 104, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 128, 131, 140

Павлов Н.Ф. 124, 129
Панаев В.И. 110, 118
Панаев И.И. 84, 87, 137
Панаева А.Я. 103
П-в В. 93
Пирс Д.К. 83, 107, 118
Писарев А.И. 111
Писемский А.Ф. 82, 84, 86, 87, 107, 118, 126
Плавильщиков П.А. 87, 90, 91, 93, 112, 138
Плещеев А.Н. 81
Погодин М.П. 33, 93, 98, 116, 137, 139
Погорельский А. 112, 136, 137
Подолинский А.И. 101, 121, 132
Полевой Н.А. 86, 103, 105
Полонский Я.П. 119
Помяловский Н.Г. 84
Попов М.И. 91, 110
Попугаев В.В. 105, 120, 134
Прокопович Феофан 87, 88, 91, 100
Пучкова Е. 137
Пушкин А.С. 80, 81, 85, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 138, 139

Радищев А.Н. 88, 96, 97, 100, 102, 128, 133, 135
Раевский В.Ф. 99, 102
Розен Е.Ф. 121
Ростопчина Е.П. 115, 117, 129, 132
Ржевский А.А. 99

Рылеев К.Ф. 87, 88, 92, 93, 97, 98, 102, 125, 131, 138

Садовский Б.А. 130

Салиас Е.А. 99, 104, 105, 106, 112, 113, 115, 133, 135

Салтыков-Щедрин М.Е. 81, 84, 90, 118, 130

Свечинский И.И. 109

Селявин Н. 101

Сенковский О.И. 84, 129

Симоновский Г. 124

Слепцов В.А. 82, 107, 118

Случевский К.К. 101, 123

Смирнов Н.С. (Даурец Номохон) 106

С...нов П. 99

Соллогуб В.А. 84, 86

Соловьев Ф.Н. 107

Сомов О.М. 109, 110, 129, 133, 134, 136

Станкевич Н.В. 107

Степанов А.П. 121

Степняк-Кравчинский С.М. 107, 119

Столыпин А. 134

Судовщиков Н.Р. 129

Сумароков А.П. 87, 88, 90, 92, 96, 97, 98, 102, 112, 114, 115, 131, 134, 135

Сумароков П.И. 99

Сушков М.В. 113, 115, 128, 129, 134, 135

Сушкова К. 113

Терпигорев С.Н. 81

Тимофеев А.В. 86, 136

Толстой А.К. 90, 99, 139

Толстой А.Н. 82

Толстой Л.Н. 82, 85, 86, 89, 91, 98, 99, 104, 105, 106, 107, 110, 112, 114, 116, 117, 120, 121, 123, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 135, 137, 140

Толстой П.А. 132, 127

Третьяковский В.К. 95, 100, 127

Тургенев И.С. 82, 84, 86, 104, 107, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 126, 127, 129

Тютчев Ф.И. 97

Успенский Г.И. 86, 130

Ушаков В.А. 80, 104

Федоров В.М. 110

Фонвизин Д.И. 94, 95, 96, 103, 127, 128

Фурман П.Р. 89, 101

Херасков М.М. 89, 93, 97, 108, 128, 134

Хмельницкий Н.И. 111, 124

Хомяков А.С. 98, 139

Чаадаев Я.П. 94

Чаев Н.А. 98

Чернышевский Н.Г. 82, 84, 107, 112, 118, 123, 126, 129

Чехов А.П. 81, 82, 85, 86, 103, 104, 113, 115, 117, 119, 120, 121, 123, 124, 129, 130, 133, 137

Чулков М.Д. 103, 119, 124, 125, 128

Шаликов П.И. 105, 109, 112, 116, 122

Шаховской А.А. 92, 111, 124

Шевченко Т.Г. 121

Шевырев С.П. 101

Ширинский-Шихматов С.А. 95

Штелин Я. фон 90, 92, 93, 94, 96, 98, 103

Эмин Н.Ф. 120

Эмин Ф.А. 89, 113, 117, 126, 127, 131

Неизвестные авторы

Адам Адамович фон Женихсберг, или Ловля невест 114

Акт комедияльный о Калеандре, цесаревиче Греческом, и мужественной Неонилде, цесаревне Трапезонской 91

Гистория о Калеандре, цесаревиче Греческом, и о Неонилде, цесаревне Трапезонской 91

Гистория о российском матросе Василии Кариотском 123

Колин и Лиза 109

Ложный Петр III, или Жизнь, характер и злодеяния бунтовщика Емельяна Пугачева 99

Несчастливая Маргарита 93, 105, 109, 132

Несчастный Никанор, или Приключения жизни российского дворянина 81, 83, 103, 104, 106, 124, 128

Повесть о Василии Кориотском 126

Повесть о российском кавалере Александре 126, 128

Повесть о Франце Мемзонзилиусе 102

Повесть о шляхецком сыне 95

Фрол Скобеев 124

Л и т е р а т у р а

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / коммент. В.В. Мочалова. М., 1989.
2. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / вступ. статья Тamarченко Н.Д.; коммент.
3. Бройтмана С.Н. при участии Тamarченко Н.Д. М., 1996.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
5. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX века // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.
6. Краснов Г.В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001.
7. Корман Б.О. Принципы анализа художественного произведения // Корман Б.О. Избранные труды: Теория литературы. Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2006.
8. Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004.
9. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990.
10. Силантьев И.В., Тюпа В.И., Шатин Ю.В. Мотивный анализ: Учебное пособие / под ред. И.В. Силантьева. Новосибирск, 2004.
11. Маркович В.М. К вопросу о разграничении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. М., 1991.
12. Акимова Н.Н. Проблемы интерпретации беллетристического произведения // Русская словесность: проблемы эволюции и поэтики. СПб., 2008.