
ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.08

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ «ТУПЕЙНЫЙ ХУДОЖНИК» Н.С. ЛЕСКОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. (Обзорная статья)

Аннотация. Рассказ Н.С. Лескова «Тупейный художник» (1883), давно уже ставший хрестоматийным, не перестает привлекать внимание исследователей. К произведению обращаются ученые разных специальностей: историки и теоретики литературы, лингвисты, краеведы, культурологи, философы, демонстрируя спектр различных подходов. Автор статьи анализирует наиболее значимые работы, рассматривающие взаимосвязь заглавия и подзаголовка, биографический аспект в истории создания рассказа, семантическую функцию «нумерологии» в нем, фигуры «надежного рассказчика» и «вакхического человека» и мн. др.

Ключевые слова: Н.С. Лесков; «Тупейный художник»; жанровые особенности; малая проза; сказовая форма.

Для цитирования: Маньковский А.В. «Тупейный художник» Н.С. Лескова в исследованиях последних лет. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 105–125. DOI: 10.31249/lit/2023.02.08

¹ Маньковский Аркадий Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: arkadymankovsky@gmail.com

MANKOVSKY A.V.¹ *Theatrical hairdresser (Tupejnyj khudozhnik)* by Nikolay Leskov in recent researches. (Review article)

Abstract. The story of Nikolai S. Leskov *Theatrical Hairdresser (Tupejnyj khudozhnik, 1883)*, which has long become a classic, does not cease to attract the scholars' attention. The academicians of various interests continue to turn to this work: historians and theorists of literature, linguists, local historians, culturologists, philosophers, demonstrating a range of different approaches. This review article analyzes some most significant works considering relationships between title and subtitle, biographical aspect in the history of creation of this story, semantic function of "numerology" in it, the figures of "reliable narrator" and "Bacchic man" ("vakhicheskij chelovek") etc.

Keywords: Nikolay S. Leskov; *Theatrical Hairdresser (Tupejnyj khudozhnik)*; genre features; small prose; "storytelling" ("skaz").

To cite this article: Mankovsky, Arkadiy V. "Theatrical Hairdresser (Tupejnyj khudozhnik) by Nikolay Leskov in Recent Researches. (Review article)", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 2, 2023, pp. 105–125. DOI: 10.31249/lit/2023.02.08 (In Russian)

Кажется, навсегда прошли те времена, когда русский писатель Николай Семенович Лесков (1831–1895) считался «маленьким» – «рядышком с Толстым»². Еще сравнительно недавно не кто-нибудь, а Д.С. Лихачёв отмечал, что «назвать его классиком русской литературы трудно»³. К 190-летию писателя сложился иной тренд, декларированный в названии книги о нем в серии «ЖЗЛ»: «Прозёванный гений» [Кучерская, 2021]. Нам представляется поучительным продемонстрировать спектр различных иссле-

¹ **Mankovsky Arkadiy Vladimirovich** – Candidate of Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: arkadymankovsky@gmail.com

² См.: Маяковский В.В. Четырехэтажная халтура // Маяковский В.В. Соч. : в 1 т. – Москва : Гослитгиздат, 1940. – С. 290. Маяковский, как понятно, высмеивает подобный подход к большому писателю.

³ Лихачев Д.С. Особенности поэтики произведений Н.С. Лескова // Лихачев Д.С. Избранные работы : в 3 т. – Ленинград : Худож. лит., 1987. – Т. 3. – С. 328.

довательских подходов к творчеству писателя на примере одного только его рассказа.

История превращения «Тупейного художника» (1883), уже в советское время, из полузабытого при жизни автора в хрестоматийное произведение убедительно показана Л.А. Аннинским в разных версиях очерка о нем¹. Недавно этот рассказ Н.С. Лескова вошел (правда, в качестве внеклассного чтения) и в школьную программу². «Рассказ на могиле», показавшийся современникам поздним и «несвоевременным» отзвуком «Записок охотника» (1847–1852) И.С. Тургенева и потому обойденный молчанием, продолжает привлекать внимание исследователей; это тем более знаменательно, что сами «Записки охотника» – первый и безусловный шедевр Тургенева – становятся предметом исследовательской рецепции все реже, уступив место «таинственным повестям»³ и другим его «экспериментальным», в том числе «старческим», текстам.

По мнению автора статьи «Н.С. Лесков и его рассказ “Тупейный художник”» О.В. Евдокимовой, «трагедийный пафос», который обращен «к сознанию читателя, живущего после отмены крепостного права», «нарастает к финалу» произведения [Евдокимова, 2001, с. 382]. По ее словам, «антикрепостнические мотивы», подхваченные Лесковым у А.И. Герцена («Сорока-воровка», 1846) и Тургенева, усилены «размышлениями о судьбе художника...» [Евдокимова, 2001, с. 382]. Автор статьи настаивает: «Именно через художника, по Лескову, проявляется сущность, метафизика

¹ См.: Аннинский Л.А. Несломленный : повесть о Николае Лескове // Аннинский Л.А. Три еретика. – Москва : Книга, 1988. – С. 333–334. Ср.: Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – Санкт-Петербург : Библиополис, 2012. – С. 491–504. – [1-е изд. той же кн.: Москва : Книга, 1982; 2-е изд.: Москва : Книга, 1986].

² См., напр.: Кузнецова М.С. Н.С. Лесков. «Тупейный художник» : опыт вдумчивого чтения : VII класс // Литература в школе. – 2010. – № 8. – С. 40–41.

³ См. наши обзоры: Маньковский А.В. «Рассказ отца Алексея» в составе цикла «таинственных повестей» И.С. Тургенева : предварительные итоги изучения. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 133–144. – DOI: 10.31249/it/2021.03.12; Он же. «Песнь торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева : новые прочтения. (Обзор) // Там же. – 2022. – № 1. – С. 114–131. – DOI: 10.31249/it/2022.01.08

судьбы русского человека» [Евдокимова, 2001, с. 384]. Важно, по мнению О.В. Евдокимовой, и то, что «Лесковым описаны <...> минуты вдохновения, не раз переживавшиеся тупейным художником» [Евдокимова, 2001, с. 383], когда он взирает на все «как из-за туманного облака»¹. Ведь и хозяин постоянного двора («постоялый дворник»²), убивший Аркадия, сделал свое дело, как считает О.В. Евдокимова, «тоже по своеобразному наитию» [Евдокимова, 2001, с. 385]. Вывод, парадоксальность которого вполне осознается исследовательницей [см.: Евдокимова, 2001, с. 385], все же озадачивает: у Лескова – «состояние вдохновения в итоге объединяет и художника Аркадия, и зарезавшего его безымянного “постоялого дворника”» [Евдокимова, 2001, с. 386]. Так ли это? Вопрос предстоит решать школьникам, так как статья – составная часть учебного пособия, адресованного прежде всего им [Евдокимова, 2001, с. 2].

Интересный ракурс исследования – «Лесковская “нумерология” и ее семантическая функция в рассказе “Тупейный художник”» – выбрала Н.Г. Авдеева. В ее диссертации, в третьей главе, название которой мы привели, рассматривается «особая система художественных кодов, основанных на частотном употреблении ключевых слов, одновременно служащих внесубъектной характеристикой» [Авдеева, 2004, с. 14] противостоящих друг другу центральных образов произведения: графа Каменского и его крепостного парикмахера. Имя «Аркадий» и титул «граф», а также все их производные образуют две группы словоформ, присутствующие в тексте в равном количестве; «каждое из ключевых наименований этих групп» [Авдеева, 2004, с. 14] упоминается в произведении по 56 раз, соответствующим образом «воздействуя на читательское подсознание» [Авдеева, 2004, с. 14]. Эти количественные соотношения по-разному распределены в главах: в некоторых преобладают словоформы, связанные с «отрицательным героем» [Авдеева, 2004, с. 14], в других употребление наименований из обеих групп уравнивается. По мысли Н.Г. Авдеевой, эти «внесубъектные характеристики» образов становятся в рассказе Лескова «стилеобра-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 11 т. – Москва : ГИХЛ, 1957. – Т. 7. – С. 223.

² Там же. – С. 239.

зующими» [Авдеева, 2004, с. 14]: «Автор “Тупейного художника”, безусловно, не занимался подсчетами всякого рода <...> Но статистические показатели текста, выявленные при анализе, не могут не свидетельствовать о широте знакового диапазона в лесковских малых жанровых формах, о развитии и обогащении в них эстетических способов выражения авторской оценочности, об интенсивной информативности всех элементов художественной формы» [Авдеева, 2004, с. 14].

М.Б. Ямпольский считает «Тупейного художника» «одним из ярких образцов лесковской критики репрезентации и миметической идеальности» [Ямпольский, 2007, с. 477], укорененных в культурной практике XIX в., но берущих исток в искусстве эпохи Возрождения. Известно, что в начале своего рассказа Лесков пересказывает сюжет «Разговора в спальном вагоне» (1877) Ф. Брета Гарта, по-своему его модифицируя; согласно М.Б. Ямпольскому, «Лесков приписывает персонажу Брет-Гарта (“художнику”, который “работал над мертвыми”¹. – А. М.) умение создавать эквиваленты классических живописных мотивов, таких как созерцание божества, визионерский экстаз, но в более чем странном материале – мертвецах. Поскольку классическая репрезентация вся основывается на отсутствии, на подмене того, кого нет, его изображением, то использование мертвецов приобретает особенно пикантный оттенок» [Ямпольский, 2007, с. 478]. Подзаголовок «Тупейного художника» – «Рассказ на могиле» – связывает, по мнению исследователя, «все происходящее в нем с брет-гартовским выворачиванием репрезентативной ситуации» [Ямпольский, 2007, с. 478].

Как утверждает М.Б. Ямпольский, «гримирование Любви Онисимовны в святую Цецилию имеет смысл только в той мере, в какой оно позволяет Каменскому повторить в теле крепостной актрисы мученичество легендарного прототипа» [Ямпольский, 2007, с. 479–480]. Картина, упоминаемая героиней («Ну а потом идет Аркадий, чтобы мне голову причесать в невинный фасон, как на картинах обозначено у святой Цецилии, и тоненький венец обручиком закрепить...»²), это, по предположению автора, хорошо из-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 220.

² Там же. – С. 230.

вестный в России 1830-х годов «Экстаз святой Цецилии» (ок. 1514–1516) Рафаэля, который «считается первой в истории картиной, изображающей небесное видение святой» [Ямпольский, 2007, с. 480], и вообще «первым визионерским изображением в европейской традиции» [Ямпольский, 2007, с. 480]. Струна, названная далее героиней при описании «мучительств» в графском доме («И дыба, и струна, и голову крячком скрячивали и заворачивали: все это было»¹), опять-таки по предположению автора, также, «возможно, отсылает к картине Рафаэля, где у ног святой лежит сломанная *liga da gamba* с одной-единственной струной» [Ямпольский, 2007, с. 480]. Заметим, однако, что игнорирование прямого, «пыточного», назначения упомянутого Лесковым «артефакта» производит странное впечатление, тем более что в комментариях к «Тупейному художнику», в том числе и в собраниях сочинений Лескова, этот вопрос обычно обходится. Реальный комментарий в данном случае мог бы дать основание для свободной игры ассоциациями.

Картина Рафаэля – и это, по М.Б. Ямпольскому, важно для понимания рассказа Лескова – упоминается у А. Шопенгауэра², но если для последнего «Святая Цецилия» – символ «преодоления страдания, связанного с волей» [Ямпольский, 2007, с. 481], то у Лескова, напротив, «это только начало пути к чудовищным мучениям» [Ямпольский, 2007, с. 481]. Аркадий, данный у Лескова, если верить М.Б. Ямпольскому, «как пародия на визионера» [Ямпольский, 2007, с. 482], изготавливает свои копии «в живом человеческом материале», что приводит «в конце концов к физическим мучениям» [Ямпольский, 2007, с. 482]. Согласно М.Б. Ямпольскому, «чем более Аркадий превращает Любовь Онисимовну в Цецилию Рафаэля, чем более она обретает идеальный облик невинности, тем более она становится объектом плотского влечения и пыток» [Ямпольский, 2007, с. 483]. Нельзя опять же не заметить, что ничего этого у Лескова не происходит: напротив, бунт и побег Аркадия вызваны его нежеланием превращать героиню в ненавистную им обоим *Цецилию*. Иное дело, что Аркадию не раз

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 231.

² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. : в 5 т. – Москва : Московский клуб, 1992. – Т. 1. – С. 263.

приходилось совершать подобные операции с другими крепостными актрисами, и в рассказе об этом прямо сказано¹.

«В “Тупейном художнике”, – размышляет автор, – много пародии, пастиха (готики, мелодрамы, народного романа и даже, возможно, писаний маркиза де Сада и т.д.)» [Ямпольский, 2007, с. 484], что, как ни странно, делает Лескова союзником декадентов: связь с декадансом «в какой-то мере просвечивает у Лескова, вечно балансирующего на тонкой грани между абсолютным словесным реализмом и маньеризмом» [Ямпольский, 2007, с. 485].

О нескольких документальных находках, небезразличных для более точного понимания текста лесковского рассказа, информирует работа Е.Н. Ашихминой [Ашихмина, 2010], в целом относящаяся к области *литературного краеведения*. Так, в «Метрических книгах Борисоглебского собора» (Гос. архив Орловской области) «были обнаружены сведения о ранее неизвестном исследователям родном брате писателя Петре Лескове (1834–1836), похороненном на Троицком кладбище, в месте, которое затем было описано в “Тупейном художнике”» [Ашихмина, 2010, с. 12]. Тщательное изучение документов Орловской палаты Уголовного суда (тот же архив), где Лесков служил в конце 1840-х годов, позволило автору «сделать заключение о том, что многие личные впечатления Лескова, полученные в те годы, орловские следственные дела и их отдельные детали дали писателю материал» [Ашихмина, 2010, с. 14] для создания, в том числе, и «Тупейного художника»².

Указывая на «взаиморефлексию» [Ибатуллина, 2011, с. 203] заглавия и подзаголовка изучаемого произведения, Г.М. Ибатуллина утверждает, что «буквально в нескольких первых элементах текста Лесков обозначил основные образно-смысловые координаты солярно-хтонического мифа и порождаемого им мирообраза» [Ибатуллина, 2011, с. 205]. Семантика заглавия и подзаголовка, по словам исследовательницы, «развивается и отчасти эксплицируется в I главе» [Ибатуллина, 2011, с. 206] (история гробовщика из рассказа Брета Гарта), приобретая «иронические коннотации»

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 225.

² См. также в кн., написанной на основе материалов диссертации: Ашихмина Е.Н. В этом странном городе... – Изд. 2-е, испр. и доп. – Орел : ОРЛИК, 2016. – С. 210–220.

[Ибатуллина, 2011, с. 205]. «Миф, трагедия и мистерия» [Ибатуллина, 2011, с. 205], согласно Г.М. Ибатуллиной, определяют содержание рассказа и в дальнейшем.

Так, во внешности героини «парадоксально соединяются юность-старость» [Ибатуллина, 2011, с. 207], ее описание «содержит настойчивые отсылки к контекстам трагедии» [Ибатуллина, 2011, с. 207], а «символическим центром всей ее жизни становится могила с крестом – солярно-хтонический хронотоп, приобретающий здесь почти эмблематические функции» [Ибатуллина, 2011, с. 208]. В Любви Онисимовне, по мнению Г.М. Ибатуллиной, «просвечивает архетипический образ Софии-Ахамот» [Ибатуллина, 2011, с. 208], чье освобождение из плена означало бы избавление мира от зла. Граф Каменский, который «духовных терпеть не мог»¹, выступает в роли сатаны; «вся театрализация дьявольского ритуала (растления “святой Цецилии”. – А. М.) призвана подчеркнуть мотив оскорбления невинности, осквернения целомудрия» [Ибатуллина, 2011, с. 210]. Аркадий, подобно божеству – покровителю муз, «в символическом плане рассказа» [Ибатуллина, 2011, с. 210] наделяется чертами демиурга; вокруг него сосредоточены «мотивы, связанные с мифо-трагедийно-мистериальными жанрово-смысловыми мирами» [Ибатуллина, 2011, с. 211].

В истории любви героев «сказочный сюжет не находит сказочного финала» [Ибатуллина, 2011, с. 212]. *Любовь и счастье* (семантика имен героев) «провиденциально обречены на разрыв» [Ибатуллина, 2011, с. 212]. «Плакончик»² Любви Онисимовны как «финал этой драмы в контексте мистериально становящегося бытия» [Ибатуллина, 2011, с. 213–214] отсылает к «апокалипсическим образам брачного пира» [Ибатуллина, 2011, с. 214].

Различные типы потери персонажем «признака телесности» представлены, по наблюдению М.В. Гесс, в некоторых поздних рассказах Лескова («Несмертельный Голован», 1880, «Колыванский муж», 1888) [Гесс, 2013, с. 23]. В «Тупейном художнике», по мнению автора, дается «пример “насильственного” лишения» [Гесс, 2013, с. 27] главной героини ее телесности, которой в начале рассказа она обладает в полной мере («Любовь Онисимовна <...>

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 223.

² Там же. – С. 241 и сл.

была <...> в цвете своей девственной красоты, <...> “пела в хорах подпури”, танцевала “первые па в ‘Китайской огороднице’”¹ и т.д.). «Первым шагом к потере телесности» [Гесс, 2013, с. 28] становится механическое исполнение ею своих ролей, в том числе и роли «герцогини де Бурблян»², в роковой день получения «камариновых серег» («Спектакль хорошо шел, потому что все мы как каменные были, приучены и к страху и к мучительству: что на сердце ни есть, а свое исполнение делали так, что ничего и не заметно»)³. Попытка побега и попытка самоубийства «оставляют следы на теле героини – хромоту⁴ и поседевшие волосы» [Гесс, 2013, с. 28]. Последним этапом на пути развоплощения героини М.В. Гесс считает ее «бесплодие – отсутствие детей» [Гесс, 2013, с. 28], но о первом в рассказе не говорится, и ведь это не то же самое, что второе. Вернее было бы сказать, что героиня осталась одна и у нее не было своей семьи; в онтологическом плане это и есть, возможно, окончательная «потеря телесности».

В обсуждении вопросов поэтики «Тупейного художника» в канун лесковского юбилея⁵ и в предыдущие годы по крайней мере три значимые реплики принадлежат М.А. Кучерской. В статье 2014 г. [Кучерская, 2014] М.А. Кучерская утверждает, что эпизод «представления» в рассказе обреченной жертвы графского сластолюбия св. Цецилией «никогда не становился предметом специального внимания комментаторов» [Кучерская, 2014, с. 53]⁶. Одна из самых популярных на Западе раннехристианских святых (III в. н.э.), не раз изображенная старыми мастерами, в том числе Рафаэлем, в русской традиции осталась практически незамеченной; исключениями можно считать рассказ В.Ф. Одоевского «Цецилия», вошедший в состав «Русских ночей» (1844), и перевод

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 224.

² Там же. – С. 224.

³ Там же. – С. 225, 230.

⁴ Видимо, речь у Лескова идет не совсем о хромоте: «Для театра я уже не годилась, потому что ноги у меня нехорошо ходить стали, колыхались» (Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 237). – *А. М.*

⁵ 190-летия Н.С. Лескова 16 февр. 2021 г.

⁶ Работа М.Б. Ямпольского, в которой, в частности, рассмотрен этот эпизод (см. выше), отмечена автором лишь в статье 2020 г. [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 513].

С.П. Шевырёва из В.Г. Ваккенродера «О Цецилия святая!..» (1825), стихи из которого взяты Одоевским в качестве эпиграфа к тексту [см.: Кучерская, 2014, с. 58].

В рассказ Лескова, по мысли М.А. Кучерской, образ св. Цецилии мог прийти из повести «Песнь торжествующей любви» (1881) Тургенева, о высокой оценке повести Лесковым свидетельствует его неоконченный рассказ «Богинька Рунькэ» (1881), опубликованный в 1966 г. Л.Н. Афониним¹. О причинах, по которым «Богинька Рунькэ» не была закончена, остается только гадать [см.: Кучерская, 2014, с. 56]; «Тупейный художник», согласно М.А. Кучерской, – новый этап творческого освоения Лесковым мотивов тургеневской повести.

У Тургенева художник Фабий пишет портрет своей жены Валерии «с атрибутами святой Цецилии»²; после вторжения в жизнь супругов их бывшего друга музыканта и мага Муция Фабий больше не находит в лице жены «того чистого, святого выражения, которое так ему в нем нравилось и которое навело его на мысль представить Валерию в образе святой Цецилии»³; Муций уезжает, и все (или почти все) возвращается на круги своя, а Фабий получает возможность закончить портрет.

По мнению М.А. Кучерской, сладострастие графа Каменского и сладострастие Муция «отчетливо рифмуются» [Кучерская, 2014, с. 58]; сближает обоих и «любовь к зрелищности, к безделушкам» [Кучерская, 2014, с. 58]: крепостной театр графа «с весьма разнообразным репертуаром» [Кучерская, 2014, с. 58] и «наполненные разнообразными драгоценностями»⁴ сундуки Муция. Слуга Муция – «немой малаец», поплатившийся языком ради приобретения «великой силы»⁵, фактически его двойник, сопоставим с братом графа Каменского, также двойником персонажа: «...оба один на другого похожи. За кулисы пришли – даже от-

¹ См.: Афонин Л.Н. «Песнь торжествующей любви» в творчестве Н.С. Лескова // Тургеневский сборник. – Вып. 2. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – С. 209–216.

² Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва : Наука, 1982. – Т. 10. – С. 56.

³ Там же.

⁴ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 51.

⁵ Там же. – С. 57.

личить трудно»¹. «Камариновые серьги», которые граф посылает Любви Онисимовне, можно сопоставить с «богатым жемчужным ожерельем»², обладающим колдовской силой, которое Муций преподносит Валерии. «...Аркадию, – продолжает исследовательница, – вполне естественным образом достается роль Фабия, он так же как Фабий отважен, он готов зарезать брата графа, в порядке самозащиты, как Фабий зарезал Муция» [Кучерская, 2014, с. 59].

Вывод М.А. Кучерской о том, что источниками рассказа Лескова оказались «не документальные свидетельства о жизни графа Каменского и его крепостных, но журнальные публикации» [Кучерская, 2014, с. 59], представляется верным в той части, которая касается повести Тургенева³; обнаружить следы влияния на «Тупейного художника» повести П. Красовского «Кузька, мордовский бог»⁴, которую Лесков, как показывает М.А. Кучерская, также высоко ценил, автору, думается нам, не удалось.

Прибегнув к терминологии Г. Кёрри⁵ и М. Риффатера⁶, М.А. Кучерская и А.Л. Лифшиц в статье 2020 г. [Кучерская, Лифшиц, 2020] указывают на героиню рассказа, няню Любовь Онисимовну, как на «фигуру надежного рассказчика» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 505]; ее «мемуар»⁷ включает в себя «знаки правды, <...> которые <...> заставляют читателя поверить в реальность рассказываемой истории» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 504]: здесь и исторические лица – графы С.М. (1771–1834) и Н.М. (1776–1811) Каменские, и историческое событие – приезд императора (по-видимому, поясняют авторы, Александра Павловича, «посещавшего Орел в 1817 и 1823 годах» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 505]). При этом Лесков, как и во многих других случаях, за реальные воспоминания выдает «сочиненную и сконструирован-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 230.

² Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 51.

³ Опул. в: Вестник Европы. – 1881. – № 11.

⁴ Опул. в: Отечественные записки. – 1866. – № 16–19.

⁵ Currie G. The nature of fiction. – New York : Cambridge univ. press, 1990. – P. 73.

⁶ Riffaterre M. Fictional truth. – Baltimore : Johns Hopkins univ. press, 1990. – P. 33.

⁷ Ср.: Лесков Н.С. [Письмо] Ф.И. Буслаеву. 1 июня 1877 г. // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 11 т. – Москва : ГИХЛ, 1958. – Т. 10. – С. 451.

ную им из распространенных литературных сюжетных элементов историю» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 507]. Среди них – романтически клишированное описание внешности Аркадия со сложенными на груди руками (наполеоновский жест) и взглядом «как из-за туманного облака»¹, мотивы «похищения невесты» и неудачного «тайного венчания» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 509], «возвращения за любимой три года спустя, и сумасшествия (впрочем, мнимого)» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 509]; как указывают авторы, «даже ее (героини. – А. М.) тихое пьянство – это, по сути, реализация еще одного романтического клише – гибель на почве несчастной любви» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 509].

В то же время некоторые сюжетные ходы вызваны спором с произведениями предшественников, и прежде всего – с повестью Герцена «Сорока-воровка», героиня которой *Анета*, в отличие от Любови Онисимовны, имеет возможность отвергнуть домогательства князя Скалинского и заявить чувство собственного достоинства. Мотив несостоявшегося тайного венчания у Лескова, как считают авторы, – ответ на вопрос одного из персонажей, которым заканчивается повесть Герцена: «– Все так, – сказал, вставая, славянин, – но зачем она не обвенчалась тайно?..»²

На замысел «Тупейного художника», по мнению авторов, могли повлиять и мемуарные источники, например воспоминания орловца В.П. Бурнашева³, в которых, в частности, рассказано «о крепостном *парикмахере*» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 512] по фамилии Миняев, исполнявшем в театре гр. Каменского роли первых любовников в представлениях любого жанра; описан здесь и его «тупей весьма хохлатый, тщательно завитый одним из его же парикмахерских учеников»⁴. В «Записках» И.С. Жиркевича приведены любопытные свидетельства о том, что «граф приказывал своей постоянной любовнице приходить в церковь с его портретом, если она это заслужила, и лишал ее этой награды, когда она в чем-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 223.

² Герцен А.И. Сорока-воровка // Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. – Москва : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 4. – С. 235.

³ Гурий Эртаулов [Бурнашев В.П.]. Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С.М. Каменского в г. Орле // Дело. – 1873. – № 6. – С. 184–219.

⁴ Гурий Эртаулов. Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С.М. Каменского в г. Орле. – С. 208.

то провинилась, музыкантов одевал в военную форму, дворню на обед собирал по барабану с валторной» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 513]¹. Кажется очевидным, что все эти невыдуманные подробности гораздо ближе атмосфере рассказа Лескова, чем повести Герцена.

Могли повлиять на замысел, с точки зрения авторов, и современные Лескову театральные постановки. Так, в конце 1870-х – начале 1880-х годов на драматической и оперной сценах обеих столиц возобновлялись пьесы Бомарше и, соответственно, оперы Россини и Моцарта – «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро», герой которых – не просто брадобрей, но артист в своем деле – устраивает в первой пьесе (опере) свадьбу своего хозяина, а во второй – свою, помешав графу Альмавиве воспользоваться *правом первой ночи*: «Параллелизм ключевых коллизий – матримониальный сюжет, соперничество со знатным вельможей, который хочет отнять у подданного невесту, графское достоинство этого вельможи, наконец основное занятие героя позволяют рассматривать истории про ловкого и веселого цирюльника как весьма вероятный претекст “Тупейного художника”» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 519].

Авторам убедительно удастся показать литературность и почти «вторичность» повествования Лескова, вплетающего в него множество разнородных элементов, которые, однако, не мешают созданию «той художественной достоверности текста, которой мы склонны верить, несмотря на все знания исторических реалий, писательской манеры Н.С. Лескова и на весь скепсис исследователя» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 521].

В книге о Лескове в серии «ЖЗЛ» [Кучерская, 2021] М.А. Кучерская, по условию жанра, выделяет биографический аспект в создании «Тупейного художника», объясняя его обличительный пафос обстоятельствами увольнения писателя из Ученого комитета министерства народного просвещения в 1883 г.² Лесков писал: «Для оставления службы мне не вменено никакой вины, а

¹ См.: Жиркевич И.С. Записки // Русская старина. – 1875. – № 8. – С. 565–568.

² Ср.: Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – Санкт-Петербург : Библиополис, 2012. – С. 489–490.

указана только “несовместимость” моих литературных занятий с службою»¹. Писателя возмущало, что «чиновники диктовали ему, свободному художнику, что позволено, а что нет» [Кучерская, 2021, с. 446]. Это и могло стать импульсом для создания «притчи о гибельности рабства для художника» [Кучерская, 2021, с. 447]. Персонаж с тем же именем, что у героини «Тупейного художника», появляется и в неоконченном романе Лескова «Соколий перелет» (1883), где предложена иная версия детских воспоминаний повествователя («Мы забавлялись под надзором няньки Любови Анисимовны, высокой, тонкой и очень худой старушки, из отставных актрис “Каменского театра”...»²), однако в представленном здесь образе нет никаких трагических черт, и это дает возможность автору предположить, что «сюжет “Тупейного художника” – исключительно лесковский вымысел» [Кучерская, 2021, с. 448].

Исследовательница «брачного текста» в русской литературе Г.А. Шпилевая касается в своей работе «Тупейного художника», отметив основные компоненты эпизода несостоявшегося венчания в рассказе [Шпилевая, 2016, с. 76–77]; не могут не вспомнить о нем, хотя бы в скобках, исследователи мотива «побега влюбленных» у Л.Н. Толстого и Тургенева, Е.Ю. Полтавец и А.Г. Биджакине³, а также исследовательница «ситуации винопития» у Лескова О.А. Димитриева [Димитриева, 2020, с. 25], изучающая «вакхического человека» в его произведениях (определенные черты которого явлены в образе героини «Тупейного художника»), в том числе лингвистическими методами.

Рассказу Лескова посвящены также три статьи Л.И. Вигериной [Вигерина, 2018; Вигерина, 2019а; Вигерина, 2019б]. По мне-

¹ Лесков Н.С. Письмо в редакцию (об отчислении Н.С. Лескова «без прошения» от службы в ученом комитете министерства народного просвещения). 8 марта 1883 г. // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 11 т. – Москва : ГИХЛ, 1958. – Т. 11. – С. 221.

² Лесков Н.С. Соколий перелет : записки человека без направления / вступ. ст. и публ. К.П. Богаевской // Литературное наследство. – Москва : Наука, 1977. – Т. 87. – С. 49.

³ Полтавец Е.Ю., Биджакине А.Г. Модификации сюжетно-фабульной ситуации *побег влюбленных* в «Воине и мире» Л.Н. Толстого и повестях И.С. Тургенева «Несчастливая» и «Вешние воды» // Вестник Гос. гуманитарно-технологического ун-та. – 2020. – № 2. – С. 43.

нию исследовательницы, «существенную роль в создании женских образов Любови Онисимовны и Дросиды, образа помещика-тирана графа Каменского, в сюжетосложении и жанрообразовании рассказа» [Вигерина, 2018, с. 14] играет агиографическая традиция. В последней особенное значение имеют жития раннехристианских святых, а среди них – дев-мучениц, в их числе автор называет св. Либерату (II в. н.э.) и св. Цецилию, которых сближает желание соблюсти девство в самых невероятных условиях: одну из них выдают замуж против ее воли, но ей удастся уговорить мужа не прикасаться к ней, у другой же «отрастает борода, и жених отказывается от нее» [Вигерина, 2018, с. 15]. Не лишним, как думается, было бы (в данном случае) уточнить, имеет ли св. Либерата – мученица, популярная на Западе почти в той же мере, что и св. Цецилия, – отношение к православной традиции, т.е. могло ли ее житие *в принципе* быть предметом веры для Лескова и его героев? (Относительно св. Цецилии, в русской традиции – Кикилии, – это можно утверждать положительно¹.)

Что касается имени святой (также мученицы, II в. н.э.), которое носит героиня рассказа, то оно, по сведениям автора, «в XVIII веке в крестьянской среде почти не использовалось, в начале XIX века среди крестьянок Подмосковья встречалось с частотностью 1%» [Вигерина, 2018, с. 17]. По мнению Л.И. Вигериной, ряд черт объединяет героиню с ее небесной покровительницей («обе отличаются благонравием и красотой, проходят через мучения, на которые их обрекает тиран» [Вигерина, 2018, с. 17] и т.д.), но эти черты представляются слишком общими, а различие существенным (св. Любови удастся сохранить девство, Любови Онисимовне – нет). Параллель с образом св. Цецилии, проводимая автором, также не лишена натяжек (см.: [Вигерина, 2018, с. 17–18]), фраза «Обе героини связаны с искусством» [Вигерина, 2018, с. 18], подразумевающая св. Цецилию и Любовь Онисимовну, нуждается в корректировке, а описание изображающих св. Цецилию картин западных и русских художников (от Рафаэля до Ф.А. Бруни) [Вигерина, 2018, с. 21–23], познавательное само по себе, довольно слабо увя-

¹ См.: Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского (репринт). – Киев : Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2004. – Т. 3, месяц ноябрь. – С. 599–619.

зано с содержанием рассказа Лескова: Любовь Онисимовна отказывается от земного искусства подобно св. Цецилии [Вигерина, 2018, с. 23], но разве есть сходство?

Перечисляя сюжетные мотивы, присутствующие, по ее мнению, как в истории Любви Онисимовны, так и в мученических житиях: «бегство от тирана, предательство или обман тех, кому будущие мученики вручили свою судьбу, пленение, жестокое наказание, мученическая смерть» [Вигерина, 2018, с. 18], – Л.И. Вигерина не приводит материал из самих житий, который мог бы подтвердить ее гипотезу, так что и это сравнение повисает в воздухе. Замечание по поводу семантики имени «Дросида» (скотница, выхаживающая Любовь Онисимовну в «телячьей избе»¹), что значит ««орошающая», «роса»» [Вигерина, 2018, с. 24], кажется уместным.

Одна из статей Л.И. Вигериной 2019 г. [Вигерина, 2019а] развивает тематику предыдущей, сводя ее, однако, к толкованию имен героев или, словами автора, к «изучению богатого семантического потенциала антропонима» [Вигерина, 2019а, с. 170], т.е. к анализу рассказа «в аспекте ономапэтики» [Вигерина, 2019а, с. 170]. Вместе с именем главного героя, по словам исследовательницы, «в художественную систему рассказа вводится концепт “Аркадия”» [Вигерина, 2019а, с. 170], который актуализирует «традицию сентиментализма, культивирующую идиллический хронотоп, тип чувствительного героя-любовника, сюжет несчастной любви или любви, сталкивающейся с социальными препятствиями» [Вигерина, 2019а, с. 170–171]. Значимо и его отчество: Ильич («Ильин»), отсылающее к имени одного из самых нетерпимых ветхозаветных пророков; автор отмечает, что наказание «постоялого дворника»², зарезавшего Аркадия, «происходит на Ильинке (Ильинской площади города Орла)» [Вигерина, 2019а, с. 172], что немаловажно для понимания «символического подтекста» [Вигерина, 2019а, с. 174] произведения. Соображения автора по поводу имен главной героини и вышедшей ее «пестрядиной старушки»³ с «плакончиком»⁴ («амбивалентный образ грешницы-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 235 сл.

² Там же. – С. 239.

³ Там же. – С. 237.

⁴ Там же. – С. 237 сл.

праведницы» [Вигерина, 2019а, с. 174]) в главных чертах повторяют выкладки из предыдущей статьи. Фамилия владельца крепостного театра графа Каменского, по точному замечанию Л.И. Вигериной, перекликается с манерой игры подневольных артистов («...все мы как каменные были...»¹).

Относя «Тупейного художника» к «орловскому тексту творчества писателя» [Вигерина, 2019b, с. 43], Л.И. Вигерина в третьей статье пытается проанализировать «особенности изображения, функционирования, семантики и символики» [Вигерина, 2019b, с. 44] представленных в нем локусов. Размещение «проклятой усадьбы»² напротив кладбища Троицкой церкви создает «напряженное, конфликтное пространство сюжета» [Вигерина, 2019b, с. 44]. Упоминание борисоглебских священников, которых граф на Пасху «борзыми затравил»³, отсылает к *образам* Борисоглебской церкви г. Орла и ее небесных покровителей, страстотерпцев Бориса и Глеба, а графа Каменского соотносит с их гонителем Святополком Окаянным [Вигерина, 2019b, с. 45].

«Потайные погребя»⁴ в доме графа вызывают у автора ассоциацию со сказкой «Синяя Борода» Ш. Перро, а люди в них, запертые с медведями, напоминают подобный эпизод в «Дубровском» Пушкина⁵. «Полуразвалившийся забор»⁶ усадьбы отсылает к романтическим развалинам, «с которыми связаны обычно таинственные и ужасные события» [Вигерина, 2019b, с. 46] готических романов. Название села Сухая Орлица (по названию реки), где должны были обвенчаться герои, «в контексте рассказа проявляет свое символическое значение: <...> пересохший источник живой жизни» [Вигерина, 2019b, с. 47]. Руцук, в котором Аркадий и Люба надеялись обрести спасение, в течение всего XIX в. был «местом постоянных военных действий» [Вигерина, 2019b, с. 48] и, следовательно, вряд ли годился для избранной цели. Автором рассматриваются и такие локусы, реальные и вымышленные, как

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 230.

² Там же. – С. 222.

³ Там же. – С. 223.

⁴ Там же. – С. 231.

⁵ См.: Пушкин А.С. Дубровский // Пушкин А.С. Собр. соч. : в 10 т. – Москва : ГИХЛ, 1960. – Т. 5. – С. 184–185.

⁶ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 222.

«скотный двор», «кладбище», «торговая площадь», «постоялый двор», «кабак», делается попытка объяснить их символическое значение и роль в построении фабулы.

Исследователи текстовых категорий в «Тупейном художнике» Т.А. Распопова и Ю.И. Рожковская, опираясь на концепцию Н.С. Болотновой¹, дают описание категорий «диалогичности, времени, пространства (хронотоп по М.М. Бахтину) и события» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 252]. Первая из них заключается «во внутреннем диалоге, который автор-повествователь ведет со своим читателем» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 253], локализуясь в разнообразных отступлениях и в примечаниях к «отдельным фрагментам текста» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 253]. Таково отступление в первой главе «Тупейного художника», отсылающее к рассказу Брета Гарта, которое не имеет прямого отношения к дальнейшему повествованию, хоть и спроецировано на него. Таково и обращенное к читателю развернутое примечание Лескова к упомянутому в четвертой главе происшествию с борисоглебскими священниками с его началом: «Рассказанный случай был известен в Орле очень многим»².

Далее авторы прослеживают изменения хронотопа (времени – пространства) в каждой из глав «Тупейного художника». Пространство то расширяется (Америка и Русь в первой главе), то сужается («каморка» Любови Онисимовны в графском доме, под которой истязают Аркадия в четырнадцатой главе). Время, об руку с пространством, то протекает «в Орле, во дни моего отрочества»³ (глава вторая), то в еще большем отдаленье, о котором помнят лишь старожилы: «...один раз на пасхе»⁴ (глава четвертая), иногда приобретая признаки цикличности: «...после театра»⁵ («отдавалось приказание Аркадию убрать обреченную девушку...»⁶) (глава пятая) или подступая вплотную: «...в эти самые роковые часы»⁷

¹ См.: Болотнова Н.С. Филологический анализ текста : учебное пособие. – Москва : Флинта : Наука, 2009. – С. 164–186.

² Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 223.

³ Там же. – С. 221.

⁴ Там же. – С. 223.

⁵ Там же. – С. 225.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

(глава шестая). Любопытна глава десятая, хронотоп которой можно назвать «сценическим», так как события описываются «со сцены» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 255] («Со сцены видели и графа и его брата»¹).

Анализируя категорию события, Т.А. Распопова и Ю.И. Рожковская отмечают, что смерть гробовщика из рассказа Брета Гарта, помянутого Лесковым, благодаря «механизму текстовой проекции <...> перекликается с описанием трагического события гибели “тупейного художника” <...> и приводит читателя к идее о трагической участи любого <...> художника в России» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 258]. Для передачи же «ключевых событий, раскрывающих идею произведения» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 258], авторам приходится кратко пересказать его сюжет [см.: Распопова, Рожковская, 2021, с. 258–259]. Следует, однако, отметить, что в их интерпретации эта категория наименее информативна.

Попытка философского осмысления рассказа Лескова принята в двух статьях В.В. Костецкого, представляющих собой, в сущности, разные варианты одного текста: расширенный [Костецкий, 2021] и сокращенный². Остановимся на расширенном и более позднем варианте. С точки зрения В.В. Костецкого, «в произведении <...> три основы»: 1) «безудержная наглость» семейства Каменских; 2) «неожиданное явление типично рыцарской культуры в лице влюбленной парочки» (по мнению В.В. Костецкого, Лесков «старательно представил <...> культуру рыцарства в фигуре крепостного»); 3) подлость, объединившая батюшку, предающего героев «простым кивком головы», и владельца постоянного двора, лично перерезавшего «горло спящему боевому офицеру». При этом первая и третья «культурологические оси» друг друга «обусловливают» [Костецкий, 2021].

Основываясь на содержании рассказа, В.В. Костецкий переходит к более широким обобщениям: «Беда России в том и состоит, что наглость и подлость изначально входят в систему социально-государственных отношений» [Костецкий, 2021]. Согласно

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 230.

² Костецкий В. Философия России в «Тупейном художнике» Н.С. Лескова // Нева. – 2020. – № 12. – С. 234–237.

В.В. Костецкому, «русская культура не создана ни русским народом, ни, тем более, русским государством», а, возможно, «какой-то древней цивилизацией» (или, в другом месте: «...это не произведение народа России; это его выбор и исполнение»). Однако лишь те, кто следует ее началам, как полагает автор, могут считаться «исконно “русским народом”» [Костецкий, 2021]. Таковы Аркадий и Люба в рассказе Лескова.

«Тупейный художник», как и любое классическое произведение, дает материал для исследования и филологу (историку и теоретику литературы), и культурологу, и лингвисту, и философу, в чем приходится лишний раз убедиться на материале разобранных работ. Л.А. Аннинский, большой энтузиаст «Тупейного художника» (см. начало обзора), в предисловии к тому подготовленного им Собрания сочинений Лескова, включившему произведение (1993), отмечал: «...хрестоматийное освоение лесковского рассказа прошло успешно. Духовное его освоение, похоже, еще и не начиналось»¹. Нас в первую очередь интересует, конечно, научное освоение, и все же – что бы он сказал теперь?

Список литературы

1. *Авдеева Н.Г.* Поэтика «малых» жанровых форм в творчестве Н.С. Лескова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2004. – 18 с.
2. *Ашихмина Е.Н.* Город Орёл в творческой лаборатории Н.С. Лескова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Орёл, 2010. – 20 с.
3. *Вигерина Л.И.* Агиографическая традиция в художественной системе рассказа Н.С. Лескова «Тупейный художник» // *Art Logos*. – 2018. – № 2 (4). – С. 13–27.
4. *Вигерина Л.И.* Поэтика имени в рассказе Н.С. Лескова «Тупейный художник» // XXIII Царскосельские чтения : материалы междунар. науч. конф., 23–24 апреля 2019 г. – Санкт-Петербург : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2019а. – Т. 2. – С. 170–175.
5. *Вигерина Л.И.* Пространственные образы в художественной системе рассказа Н.С. Лескова «Тупейный художник» // *Art Logos*. – 2019b. – № 3 (8). – С. 43–52.
6. *Гесс М.В.* Поэтика телесности в произведениях Н.С. Лескова 1880–90-х гг. // Проблемы художественной антропологии : материалы Всероссийской научно-практической конференции (5 дек. 2013 г., г. Тара). – Омск : Полиграф. центр КАН, 2013. – С. 23–29.

¹ Аннинский Л. Сотворение легенд // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 6 т. – Москва : Экран, 1993. – Т. 5. – С. 103.

7. *Димитриева О.А.* Особенности интерпретации ситуации винопития в художественном мире Н.С. Лескова // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. – 2020. – № 2. – С. 24–29.
8. *Евдокимова О.В.* Н.С. Лесков и его рассказ «Тупейный художник» // Русская литература. XIX век. От Крылова до Чехова : учеб. пособие. – Санкт-Петербург : Паритет, 2001. – С. 378–387.
9. *Ибатуллина Г.М.* Миф – трагедия – мистерия как смыслопорождающая триада в поэтике литературного произведения (Н. Лесков. «Тупейный художник»; А. Чехов. «Черный монах») // Поэтика русской литературы XIX века (вторая половина) : пути образотворчества и смыслопорождения : кол. моногр. – Стерлитамак : Стерлитамак. гос. пед. акад. им. Зайнаб Биишевой, 2011. – С. 193–233.
10. *Костецкий В.В.* Скрижали России в «Тупейном художнике» Н.С. Лескова // Филологический аспект. – 2021. – № 3(71). – URL: <https://scipress.ru/philology/articles/skrizhali-rossii-v-tupejnom-khudozhnike-nsleskova.html> (дата обращения: 07.11.2022).
11. *Кучерская М.А.* Лесков. Прозванный гений. – 2-е изд., испр. – Москва : Молодая гвардия, 2021. – 622 с. : ил. – (ЖЗЛ : сер. биогр. ; вып. 1890).
12. *Кучерская М.А., Лифшиц А.Л.* «Феатр» Лескова : реквизит и эффекты правдоподобия «Тупейного художника» // Русский реализм XIX века : общество, знание, повествование : сб. статей. – Москва : НЛЮ, 2020. – С. 503–521. – (Научное приложение ; вып. 207).
13. *Кучерская М.А.* «Песнь торжествующей любви» Тургенева как претекст неоконченного рассказа и «Тупейного художника» Лескова // Спасский вестник. – 2014. – № 22. – С. 53–60.
14. *Распопова Т.А., Рожковская Ю.И.* Текстовые категории в рассказе Н.С. Лескова «Тупейный художник» // Мир Н.С. Лескова : поэтика, прагматика, стилистика : сб. докладов участников Нац. науч.-практич. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения Н.С. Лескова (г. Брянск, 18 февр. 2021 г.). – Брянск : РИСО БГУ, 2021. – С. 251–259.
15. *Шилева Г.А.* О «брачном тексте» в русской литературе XIX века // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. – 2016. – № 1. – С. 73–79.
16. *Ямпольский М.Б.* Сказ и симулякр // Ямпольский М. Ткач и визионер : Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – Москва : НЛЮ, 2007. – С. 477–488.