

ПОЛЕМИКА

А.Д. СТЕПАНОВ¹

Санкт-Петербургский государственный университет

БЛЕДНЫЕ ЛЮДИ: ОБ ОДНОМ ТОПОСЕ У ЧЕХОВА²

В статье исследуется вопрос о «случайной» детали в чеховских текстах и делается вывод о том, что некоторые из таких деталей восходят к преобразованному автором «общим местам» (топосам) предшествующей литературной традиции.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «случайная» деталь, топос, традиция и новаторство.

A.D. STEPANOV

St. Petersburg State University

PALE PEOPLE: ONE OF THE CHEKHOVIAN TOPOI

The article explores the problem of “arbitrary” details in Anton Chekhov’s texts; the author concludes that some of them go back to the “common places” (topoi) of the previous literary tradition, transformed by the writer.

Keywords: Anton P. Chekhov; “arbitrary” details; topoi; tradition and innovation.

Один из самых важных вопросов при интерпретации любого произведения Чехова – это вопрос о функциональности детали. Как известно, уже прижизненная критика постоянно упрекала писателя в «фотографизме», неумении отделять важное от неважного, видя в этом проявление равнодушия Чехова к изображаемому миру и отсутствие четкой авторской позиции, объединяющей «общей идеи» [см., например: Михайловский, 1890; Перцов, 1893]. Впоследствии мысль о «случайностной» организации чеховского мира абсолютизировал А. П. Чудаков, полагавший, что именно неразличение случайного и существенного, в том числе на уровне детали, является отличительной чертой чеховского творчества. В отличие от своих предшественников, ученый рассматривал эту особенность как новаторскую: запечатленные писателем случайные подробности окружают изображаемые предметы «ореолом неповторимости, единичности» [Чудаков, 1986, с. 186], а в сочетании с «существенными» деталями дают возможность воспроизведения всей полноты бытия.

¹ Андрей Дмитриевич Степанов, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета

² Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект «Топика постриторической эпохи: теория и практика», грант № 18-012-00570).

Разумеется, проблема соотношения существенного и случайного связывалась интерпретаторами прежде всего с изображением человека. Прижизненная чеховская критика была полна вопросов вроде: «Почему Маша в “Чайке” постоянно нюхает табак? Почему Лаевский в “Дуэли” то и дело рассматривает свои розовые ладони и грызет ногти? Что дают все эти мелочи для понимания характеров и обстоятельств?». Чудаков дал на это однозначный ответ: Чехову, писал он, «надобно запечатлеть особость всякого отдельного человека в преходящих, мимолетных внешних и внутренних состояниях, присущих только этому человеку сейчас и *в таком виде* не повторяемых ни в ком другом» [Чудаков, 1986, с. 300]. Однако концепция Чудакова, несмотря на свою влияние и цитируемость, не была полностью принята исследовательским сообществом. Более того, можно сказать, что чеховеды уже пятьдесят лет спорят с этой идеей, доказывая при интерпретации конкретных рассказов и пьес, что те элементы текстов, которые ученый считал «случайностными», на самом деле функциональны и прямо соотносятся с выделяемыми при анализе смысловыми доминантами. Данная работа продолжает этот плодотворный, на наш взгляд спор, но предлагает новый – возможно, неожиданный – общий подход к решению поставленной Чудаковым задачи. Как ни странно это может показаться на первый взгляд, к вопросу о «случайной» детали можно подойти с точки зрения топика, то есть исследования общих мест, часто имеющих очень давнее литературное и риторическое происхождение.

Странным и неожиданным это может показаться именно потому, что исследователи, независимо от того, принимали они или отвергали тезис о «случайности», вынуждены были соглашаться с Чудаковым в том, что кажущиеся лишними чеховские подробности всегда глубоко индивидуальны. Более того, именно эти неповторимые черты играют решающую роль в создании «настроения», «подводного течения» – тех тонких, трудноуловимых оттенков значения (или даже возможности значения для интерпретатора), которые и делают рассказы Чехова шедеврами. Без звука лопнувшей струны в «Вишневом саде» или крика совы в «Иванове» исчезает аура этих произведений.

В отличие от «чеховской детали» в самом понятии «топос», которое вернулось в поэтику благодаря знаменитой книге Эрнста Роберта Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948), заложено представление о чем-то «общем», «повторяющемся», «риторическом», «бездушном», об инструментарии готовых ораторских приемов-аргументов, которые можно использовать при всяком удобном случае.

¹ Ср.: топосы – это «аргументы, которые можно использовать по самым разным поводам... интеллектуальные темы, подходящие для развития и модификации по рассмотрению оратора...» [Curtius, 1983, с. 70; перевод наш. – А. С.].

Однако, как нам кажется, общие места, могут быть полезны при выявлении и истолковании индивидуального. Обычно считается, что топика, будучи частью риторики, перестала играть существенную роль в литературе после конца «эпохи готового слова», то есть в конце XVIII – начале XIX вв. Однако, как показывают современные исследования [Васильева, 2018; Степанов, 2018; Степанов, 2019а; Васильева, Двинягин, Степанов, 2020], топосы и формулы, как в целостном виде, так и в форме «обломков» и «осколков» сохранялись и в литературе XIX–XX веков, часто утрачивая прежние функции и иллюкативные цели, замещаясь синонимическими конструкциями, меняясь до неузнаваемости как в плане содержания так и в плане выражения. Этот сложный процесс не получил до сих пор достаточного внимания ученых, хотя несомненно заслуживает пристального изучения.

Среди способов трансформации старых «общих мест» большую роль играют индивидуально-авторские преобразования, то есть личные коннотации и приметы идиостиля, которые тот или иной писатель привносит – как правило, неосознанно – в готовые формы.

Попробуем проиллюстрировать эти закономерности на одном примере. Одним из весьма частотных общих мест при описании внешности героя в литературе романтизма было сочетание эпитетов «худой» и «бледный»: «Аммалат-бек, *худой, бледный*, задумчивый, лежал, склоня голову на валец, и курил трубку» (А.А. Бестужев-Марлинский, «Аммалат-бек», 1831)¹; «Высокий ростом не по летам, он был *худ*, лицо его было *бледно*, глаза черные, большие, навывкате, но без жизни, без огня» (Н.А. Полевой, «Клятва при гробе Господнем», 1832); «Михайло Платонович лежал в постели, *худой, бледный*; в продолжение нескольких дней он уже не принимал никакой пищи» (В.Ф. Одоевский, «Сильфида», 1837) и мн. др. Этот топос в 1840-е годы переходит в реалистическую литературу: «Я испугалась не на шутку, когда он вбежал ко мне, *худой, бледный*, с глазами как огонь» (А.В. Дружинин, «Полинька Сакс», 1847); «Ей было на вид лет тридцать; *худое* и *бледное* лицо еще хранило следы красоты замечательной; особенно понравились мне глаза, большие и грустные» (И.С. Тургенев, «Ермолай и мельничиха», 1847); «И так как я все еще была *худая* и *бледная*...» (Ф.М. Достоевский, «Неточка Незванова», 1849) и мн. др.

Если главная функция данного дескриптора² в романтической поэзии и прозе достаточно очевидна (худоба и бледность – обычно приметы «демонического» и/или «разочарованного», утратившего

¹ Здесь и далее цитаты из русской литературы (за исключением произведений Чехова) приводятся по Национальному корпусу русского языка (<http://www.ruscorpora.ru/new/>). В каждой цитате нами выделяются курсивом вариации исходного топоса.

² «Топосы-дескрипторы похожи на формулы и клише; у них есть лексическое и грамматическое ядро, а также периферия, но нет концептуального ядра. Разнообразие функций у топосов-дескрипторов ослаблено, но общий объем элементов (большой, чем у формулы) и ситуативно-характеристическая обусловленность переводят их из формул в топосы. Областью реализации топосов-дескрипторов являются основные тематические классы описательности» [Васильева, Двинягин, Степанов, 2020; в печати, страница уточняется].

интерес к жизни протагониста), то в 1840-е– 1860-е годы у топоса формируется более развернутая система по преимуществу социальных функций. К ним в первую очередь принадлежат следующие:

– указание на социальную несправедливость: бедность, недоедание; часто эпитеты относятся к ребенку (обычно сироте), ср.: «Я обернулся и увидел девочку лет шестнадцати, *бледную, худую*, в лохмотьях и с распущенными волосами, она просила милостыню» (А.И. Герцен, «Былое и думы», ч. 3 «Владимир-на-Клязьме», 1853–1860); «Ганька, парень лет тринадцати, с *бледным, худым* и таким грязным лицом, как будто он, не умывавшись с месяц, рылся в земле, лежал в телеге на животе» (Ф.М. Решетников, «Горнорабочие», 1866); «Кому не попадались на петербургских улицах те большей частью *бледные, худые*, перепачканные мальчуганы, которых народ прозвал халатниками» (К.Д. Ушинский, «Необходимость ремесленных школ в столицах», 1868);

– указание на (смертельную) болезнь или состояние после тяжелой болезни; констатация резких изменений, если речь идет о человеке, с которым рассказчик был знаком ранее, ср.: «– И вот, братец ты мой, – продолжал Платон с улыбкой на *худом, бледном* лице...» (Л.Н. Толстой, «Война и мир», т. 4, 1867–1869); «Больной солдат Соколов, *бледный, худой*, с синими кругами вокруг глаз...» (там же); «Она была *худая, бледная*, но уже здорова, вне всякой опасности» (А.К. Шеллер-Михайлов, «Лес рубят – щепки летят», 1871); «Передо мной стоял высокий, ширококостный, но *худой и бледный* юноша, в котором я с трудом узнал прежнего, столь памятного мне Ваню Поцелуева» (М.Е. Салтыков-Щедрин, «Незавершенные замыслы и наброски», 1869–1872);

– указание на «иномирность» – примета монаха, аскета, подвижника, крайнего идеалиста, человека «не от мира сего»: «В пещере мрачной и сырой / Отшельник *бледный и худой* / Молился» (И.С. Тургенев, «Разговор», 1844); «Она была несколько *худая* лицом, может быть, и *бледная*... <...> В вас все совершенство... даже то, что вы *худы и бледны*...» (Ф.М. Достоевский, «Идиот», 1869, о Настасье Филипповне); «Росту он, как угадывалось, был большого, широкоплеч, очень бодрого вида, несмотря на болезнь, хотя несколько *бледен и худ*, с продолговатым лицом, с густейшими волосами, но не очень длинными, лет же ему казалось за семьдесят» (Ф.М. Достоевский, «Подросток», 1875, о Макаре Долгоруком).

Разумеется, все эти функции связаны друг с другом метонимически (нищета – болезнь – смерть – «причастность к иному миру» – «духовность»), и часто выступают совместно: можно легко найти примеры выполнения топосом двух и даже всех трех функций одновременно. При этом во второй половине XIX века разворачивается и тот процесс, о котором мы говорили выше: наделение топоса

особыми коннотациями в рамках авторского идиолекта. Так, третья из указанных функций («иномирность») в высшей степени характерна для Достоевского. В приведенных выше примерах мы видим, что в его произведениях топос может коннотировать «обреченность на смерть» (Настасья Филипповна) или «святость» (Макар Долгорукий). По крайней мере в одном случае обозначенные данным дескриптором внешние черты косвенно указывают на скрытое внутреннее сюжетное движение, существенное для понимания произведения в целом. В «Преступлении и наказании» (1866) первое появление Сони Мармеладовой описывается следующим образом: «Из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало *худое, бледное* и испуганное личико с раскрытым ртом и с неподвижными от ужаса глазами». Далее топос снова появляется в момент приобщения Раскольникова к христианским ценностям в диалоге с Соней: «С новым, странным, почти болезненным, чувством всматривался он в это *бледное, худое* и неправильное угловатое личико, в эти кроткие голубые глаза». Наконец, в эпилоге воскресение героя описывается таким образом, что атрибут приписывается также и Раскольникову; он как бы передается ему от Сони, коннотируя приобщение к истине: «Они оба были *бледны* и *худы*; но в этих больных и *бледных* лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь».

Обратимся теперь к Чехову. В рассказах и повестях писателя присутствуют реализации всех трех вышеуказанных функций:

– указание на социальную несправедливость: «Сахалинские дети *бледны, худы*, вялы; они одеты в рубища и всегда хотят есть» («Остров Сахалин», 1895); [Чехов, т. 13, 1978, с. 272]; «В сенях приехавших встретила женщина, маленькая, *худенькая, с бледным* лицом, еще молодая и красивая; по платью ее можно было принять за прислугу» («Печенег», 1897, о жене Жмухина [Чехов, т. 9, 1977, с. 326]); «Она была *худенькая, слабая, бледная*, с тонкими, нежными чертами» («В овраге», 1900, о Липе); [Чехов, т. 10, 1977, с. 149];

– указание на болезнь: «Она лежала с закрытыми глазами, *худая, бледная*, в белом чепчике с кружевами» («Рассказ неизвестного человека», 1893; [Чехов, т. 8, 1977, с. 208]);

– «неотмирность» (монашество, аскетизм): «– Вот господь чудо послал, – сказала она и тоже всплеснула своими *худыми, бледными* ручками» («Володя большой и Володя маленький», 1893, о героине, ушедшей в монахини); [Чехов, т. 8, 1977, с. 219]; «Но какое *бледное, страшно бледное, худое* лицо!» («Черный монах», 1893, о призраке монаха; [Чехов, т. 8, 1977, с. 234]); «Мне помогал маляр, или, как он сам называл себя, подрядчик малярных работ, Андрей Иванов, человек лет пятидесяти, высокий, очень *худой и бледный*, с впалой грудью, с впалыми висками и с синевой под глазами, немножко даже страшный на вид» («Моя жизнь», 1895; [Чехов, т. 9, 1977, с. 201]).

Почти в каждом из приведенных примеров (кроме публицистической книги «Остров Сахалин») можно указать на некоторые чеховские «идиологические» добавки к традиционным функциям¹. Так, в «Печенеге» внешние приметы забитой мужем женщины акцентируются не только в приведенном выше фрагменте, но и в другом: «Частный поверенный проходил со своим портфелем через сени, чтобы сесть в тарантас, и в это время жена Жмухина, *бледная* и, казалось, *бледнее*, чем вчера, заплаканная, смотрела на него внимательно, не мигая, с наивным выражением, как у девочки, и было видно по ее скорбному лицу, что она завидует его свободе, – ах, с каким бы наслаждением она сама уехала отсюда!» [Чехов, т. 9, 1977, с. 333]. Перед нами характерная для Чехова избыточная, находящаяся на грани случайного деталь: вряд ли столь «педалированное» указание на бледность что-то прибавляет к тому, что мы уже знаем об этой женщине. Однако функция этой детали состоит уже не только в указании на «забитость», она коннотирует то, что героиня глубоко несчастна, показывает ее волнение и недостижимое желание иной жизни (последнее прямо выражено повествователем). Именно эти смыслы и оказываются центральными не только в данном случае, но и в большинстве упоминаний о «бледности», которые можно рассматривать как часть (или «осколок») топоса, так как «худоба» в большинстве такого рода фрагментов подразумевается.

Первое, что бросается в глаза исследователю, задавшемуся целью просто выписать словоупотребления с корнем «блед-» у Чехова – это огромное количество «бледных людей» в его текстах. Можно смело утверждать, что в зрелом творчестве писателя нет рассказа или пьесы, где кто-то из героев не был бы бледен – постоянно или в данный конкретный момент. Так, например, в сцене дуэли в одноименной повести «бледными» оказываются почти все участники и свидетели поединка: и оба дуэлянта (Лаевский и фон Корен), и наблюдающий за ними дьякон, и их секунданты. Лишен этого атрибута только эгоист, циник и сухарь доктор Устимович, и это наводит на мысль о том, что «бледность» у Чехова сродни способности чувствовать. Однако для одних героев (Лаевского) бледность является лейтмотивной чертой на протяжении всей повести, о внешних признаках других персонажей (секундантов) мы ничего не знаем, а третьи (дьякон и фон Корен) молоды, здоровы, оптимистичны и к числу «постоянно бледных» людей явно не относятся.

¹ Заметим, что все, о чем говорится ниже, касается только художественных текстов Чехова. В письмах и других прямых высказываниях писателя слово «бледный», хотя и встречается довольно часто, либо выполняет указанные выше функции, либо означает «невзрачный, вялый» (по отношению к произведениям искусства, актерской игре и т.д.). В художественных текстах, напротив, такая стертая метафора почти не встречается, а слово обрастает совершенно другими, неязыковыми коннотациями.

В чем может заключаться функция «постоянной бледности»? По всей видимости, не только и не столько в указании на нищету и задалженность жизнью, сколько в коннотации обостренной чувствительности («нервности») героя, постоянно ощущающего себя несчастным. Это свойство объединяет столь разных «бледных людей» как Лаевский («Дуэль»), Мойсей Мойсеич («Степь»), отец Анны («Анна на шее»), Юлия («Три года») и др.

Как ни странно, нервность и ощущение несчастливой, зря проходящей жизни – в каком-то смысле «нормальные» состояния чеховского героя. Персонажи писателя различаются не столько этической правотой и степенью близости к истине (как у Толстого), сколько способностью чувствовать. Это в высшей степени характерно для центральных героев многих поздних рассказов и повестей, а во всех четырех великих пьесах именно тонко чувствующие, нервные и несчастные люди составляют центральную «группу лиц». Наиболее «толстокожие» персонажи могут испытывать подобные чувства только в минуты сильного стресса, и характерно то, что именно в такие моменты они «бледнеют». Так происходит, например, в рассказе «Враги», где одинаково бледны Кириллов, у которого умер сын, и Абогин, у которого (как он думает) тяжело заболела жена. При этом у доктора бледность выступает как постоянная примета и не акцентируется («бледно-серый цвет кожи» [Чехов, т. 6, 1976, с. 38]), а вторая часть топоса только подразумевается («сухая фигура»; там же), что коннотирует его принадлежность к миру проживших тяжелую жизнь «тружеников». У аристократа Абогина гиперболизированная, сильно акцентированная повествователем бледность («...чрезвычайно бледное лицо, такое бледное, что, казалось, от появления этого лица в передней стало светлее...» [Чехов, т. 6, 1976, с. 30]), по-видимому, вызвана сильным стрессом, а вторая часть топоса заменяется на свою противоположность: «Даже бледность и детский страх, с каким он, раздеваясь, поглядывал вверх на лестницу, не портили его осанки и не умаляли сытости, здоровья и апломба, какими дышала вся его фигура» [Чехов, т. 8, 1977, с. 38]. В некоторых (редких) случаях лишенные «худобы» и «бледности» персонажи могут приобретать это качество после пережитых волнений, ср. в финале «Дуэли»: «Бледная и сильно похудевшая Надежда Федоровна...» [Чехов, т. 7, 1977, с. 450].

Таким образом, разделенный на «бледность» и «худобу» топос служит Чехову очень тонким инструментом для выстраивания того, что Вольф Шмид называет поэтическими эквивалентностями прозаического текста [Шмид, 1998, с. 213]¹. Задачи таких со- и противопоставлений выходят далеко за рамки указанных выше трех

¹ Другим примером может послужить рассказ «Дом с мезонином», где единственной чертой, объединяющей сестер Волчаниновых – Лиду и Женю – оказывается худоба и бледность: «Одна из них, постарше, тонкая, бледная... другая же, совсем еще молоденькая... тоже тонкая и бледная...» [Чехов, т. 9, 1977, с. 175].

общепринятых функций данного топоса. У Чехова вообще крайне сложно указать на глобальные, относящиеся ко всем его текстам функции отдельных приемов. В данном случае, по-видимому, можно с уверенностью говорить только о том, что писатель замечал сходство людей в горе и несчастье (что не позволяет сделать вывод ни о «всепрощающей жалости», ни о «равнодушии» автора к своим героям).

Чехов не просто использует, но и творчески перерабатывает готовые формы. Как мы уже отмечали, функции данного топоса могут легко совмещаться, что кажется вполне естественным: смертельно больной человек обычно худ и бледен и уже как бы не принадлежит этому миру. Однако сравним эту «очевидность» со следующим пассажем из «Скрипки Ротшильда», где описывается последний день в жизни жены Якова Бронзы: «Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное. Бронза, привыкший всегда видеть ее лицо *бледным*, робким и несчастным, теперь смутился» [Чехов, т. 8, 1977, с. 299]. Мы видим, что Чехов не совмещает, а противопоставляет одну из функций (указание на социальную несправедливость) двум другим (болезнь и «неотмирность») и, таким образом, смерть предстает радостным избавлением от тяжелой жизни. Подобные инверсии – примета чеховского обращения с «общими местами». Однако и это еще не все: в предсмертном видении Якову Бронзе мерещится одновременно и лицо умирающей жены, и «*бледное, жалкое* лицо Ротшильда» [Чехов, т. 8, 1977, с. 304], и таким образом бинарное противопоставление (тяжелая жизнь – радостная смерть) дополняется третьим элементом (продолжающаяся после смерти старухи тяжелая жизнь других людей), что, по всей видимости, коррелирует с неожиданным последним желанием героя: «Скрипку отдайте Ротшильд» [Чехов, т. 8, 1977, с. 305].

Возвращаясь к вопросу, поставленному в начале этой статьи – как доказать функциональность кажущейся совершенно случайной и произвольной детали? – мы можем сделать следующий вывод. По-видимому, краткое упоминание какой-то незначимой подробности облика героя может «заговорить», если мы поставим его в контекст сходных подробностей в данном и в других чеховских текстах и сумеем возвести их семантику к индивидуально-авторской трансформации традиционных готовых форм.

Чтобы проиллюстрировать, как это работает, приведем последний пример. В начале рассказа «Супруга» кратко описывается горничная – «*бледная, очень тонкая*, с равнодушным лицом» [Чехов, т. 9, 1977, с. 92]. Рассказ «Супруга» (1895) написан в рамках интертекстуального спора Чехова с рассказом Казимира Баранцевича «Котел» [Баранцевич, 1888], где изображена точно та же ситуация и действуют те же персонажи, в том числе и горничная, которая в рассказе-претексте никак не

описывается и выполняет исключительно служебные функции (забирает у барина пальто, отвечает на его вопрос, где жена и т. д.). Чехов, поставивший перед собой задачу продемонстрировать Баранцевичу, как ярко и колоритно можно писать на затертые темы, преодолевая содержание формой¹, не изменяет своему принципу краткости, но при этом находит возможность придать второстепенной героине несколько черт, позволяющих читателю догадаться о многом. Зная функции «бледности» в чеховском мире, мы вправе предположить, что эта девушка способна тонко чувствовать и глубоко несчастна (скорее всего, из-за того, что прислуживает капризной, вздорной и деспотичной барыне, жене главного героя); равнодушное выражение ее лица говорит либо о гордости (она старается скрывать свои чувства) либо о глубокой усталости от однообразного, несчастливого и безнадежного существования. При любой из этих интерпретаций фигура горничной оказывается функциональной не только в сюжетном плане: ее присутствие вносит в обстановку дома Николая Евграфыча дополнительные оттенки неблагоприятия, скрытой ненависти и безнадежности. Совершенно иначе (интонационно богаче) в этой перспективе звучит и завершающая рассказ реплика, которую произносит горничная: «Барыня встали и просят двадцать пять рублей, что вы давеча обещали» [Чехов, т. 9, 1977, с. 99].

Вряд ли можно сомневаться в том, что именно такие тонкие, неизвестные предшествующей традиции приемы и вызывали у современников ощущение необычной сложности и выразительности чеховского письма. Это чувство хорошо выразил Горький в письме к Чехову по поводу «Дамы с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм... <...> После самого незначительного Вашего рассказа – все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом» [Горький, 1949–1955, т. 28, с. 113]. Нашей задачей было показать, что Чехов вряд ли смог бы достичь подобной глубины и тонкости без преобразования традиционных приемов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Баранцевич, К. С. Котел / К.С. Баранцевич // Русские ведомости. – 1888. – № 264, 25 сентября.

Васильева, И. Э. Топос в культуре Нового времени: постановка проблемы / И.Э. Васильева // Мир русского слова. – 2018. – № 4. – С. 70–78.

Васильева, И. Э. Два вида топов // И.Э. Васильева, Ф.Н. Двинятин, А.Д. Степанов // Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica. – 2020. – № 13. (в печати).

Горький, М. Собрание сочинений: в 30 т. / М. Горький. – Москва: ГИХЛ, 1949–1955.

¹ См. об этом подробнее в нашей работе: [Степанов, 2019b].

Михайловский, Н. К. Письма о разных разностях / Н.К. Михайловский // Русские ведомости. – 1890. – № 104, 18 апреля.

Перцов, П. П. Изъяны творчества / П.Н. Перцов // Русское богатство. – 1893. – № 1. – С. 47–71.

Степанов, А. Д. Понятие «топос» – проблема границ / А.Д. Степанов // Мир русского слова. – 2018. – № 2. – С. 41–46.

Степанов, А. Д. Топос «все люди смертны» в русской литературе постриторической эпохи / А.Д. Степанов // Русское слово в многоязычном мире: Материалы XIV Конгресса МАПРЯЛ, (г. Нур-Султан, Казахстан, 29 апреля – 3 мая 2019 года) / Ред. Н. А. Боженкова, С. В. Вяткина, Н. И. Клушина и др. – Санкт-Петербург: МАПРЯЛ, 2019. (в печати).

Степанов, А. Д. Чехов и Баранцевич: к вопросу о критериях интертекста / А.Д. Степанов // Русская литература. – 2019. – № 2. – С. 97–103.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / А.П. Чехов. – Москва: Наука, 1974–1983.

Чудаков, А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. – Москва: Советский писатель, 1986. – 384 с.

Шмид, В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / В. Шмид. – Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.

Curtius, E. R. European Literature and Latin Middle Ages / Trans. by W. R. Trask. / E.R. Curtius. – Princeton: Harper and Row Publishers, 1983. – 338 с.

REFERENCES:

Barancevich, K. S. Kotel / K.S. Barancevich // Russkie vedomosti. – 1888. – № 264, 25 sentjabrja.

Chudakov, A. P. Mir Chekhova: Vozniknoveniye i utverzheniye / A. P. Chudakov. – Moskva: Nauka, 1986. – 384 s.

Chekhov A. P. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. / A. P. Chekhov. – Moskva: Nauka, 1974–1983.

Curtius, E. R. European Literature and Latin Middle Ages / Trans. by W. R. Trask. / E.R. Curtius. – Princeton: Harper and Row Publishers, 1983. – 338 s.

Gor'kij, M. Sobranie sochinenij: V 30 t. / M. Gor'kij. – Moskva: GIHL, 1949–1955.

Mikhaylovskiy, N. K. Pis'ma o raznykh raznostyakh / N.K. Mikhaylovskiy // Russkiye vedomosti. – 1890. – № 104, April 18.

Pertsov, P. P. Iz'yany tvorchestva / P.P. Pertsov // Russkoye bogatstvo. – 1893. – № 1. – S. 47–71.

Shmid, V. Proza kak poezija. Pushkin. Dostoevskij. Chehov. Avangard. / V. Shmid. – Sankt-Peterburg.: INAPRESS, 1998. – 352 s.

Stepanov, A. D. Chehov i Barancevich: k voprosu o kriterijah interteksta / A.D. Stepanov // Russkaja literatura. – 2019. – № 2. – S. 97–103.

Stepanov, A. D. Ponjatie “topos” – problema granic / A.D. Stepanov // Mir russkogo slova. – 2018. – № 2. – S. 41–46.

Stepanov, A. D. Topos “vse ljudi smertny” v ruskoj literature postritoricheskoj jepohi / A.D. Stepanov // Russkoe slovo v mnogojazychnom mire: Materialy XIV Kongressa MAPRJaL, (g. Nur-Sultan, Kazahstan, 29 aprelja – 3 maja 2019 goda) / Red. N. A. Bozhenkova, S. V. Vjatkina, N. I. Klushina i dr. / A.D. Stepanov. – Sankt-Peterburg: MAPRYAL 2019 (v pečati).

Vasil'eva, I. Je. Topos v kul'ture Novogo vremena: postanovka problemy / I.Je. Vasil'eva // Mir russkogo slova. – 2018. – № 4. – S. 70–78.

Vasil'eva, I. Je. Dva vida toposov // I.Je. Vasil'eva, F.N. Dvinjatin, A.D. Stepanov // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. – 2020. – № 13. (v pečati).