



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

**Художественная онтология юмористических рассказов А. П. Чехова и
О'Генри**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

**Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»**

Форма обучения: очная

Проверка на объем заимствований:

79,48 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

« 09 » июня 2025 г.

и.о. зав. кафедрой русского языка и
литературы

 Глухих Н.В.

Выполнила:

студентка группы ОФ-524-075-5-1

Гончар Мария Дмитриевна

Научный руководитель:

доктор филол. наук,

проф. кафедры литературы и МОЛ

Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ А. П. ЧЕХОВА И О’ГЕНРИ КАК ОБЪЕКТ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ	6
1.1 Теоретические проблемы онтологической поэтики.....	6
1.2 Круг ранних рассказов А. П. Чехова: проблема выбора материала	9
1.3 Юмористика О’Генри в контексте становления автора	14
ГЛАВА 2. ФОРМЫ, ФАКТУРЫ, ЭМБЛЕМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА И О’ГЕНРИ	18
2.1 Эмблема в структуре рассказа О’Генри «Последний лист» и рассказа А. П. Чехова «Беззаконье»	18
2.2 Вещества и предметы в рассказе О’Генри «Дары волхвов» и А. П. Чехова «Ёлка».....	25
2.3 Колористическая символика рассказа «Сон в летнюю сушь» О’Генри и «Попрыгунья» А. П. Чехова.....	30
2.4 Ольфакторно-колористическая система в рассказе «Без вымысла» О’Генри и «Спать хочется» А. П. Чехова.....	41
2.5 Звуковая система в рассказах «Голос Большого Города», «Дороги, которые мы выбираем» О. Генри и «Смерть чиновника», «На магнетическом сеансе» А.П. Чехова.....	46
Вывод по главе	55
ГЛАВА 3 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИГРА ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ О’ГЕНРИ И А. П. ЧЕХОВА	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	66

ВВЕДЕНИЕ

Современное литературоведение, обращаясь к глубинным структурам художественного текста, активно исследует онтологические аспекты творчества, что обусловлено стремлением раскрыть универсальные законы бытия, воплощённые в словесной ткани произведения. Актуальность исследования определяется необходимостью систематизации методологических подходов к изучению онтологической поэтики в контексте малой прозы, а также недостаточной разработанностью сравнительного анализа творчества А.П. Чехова и О.Генри авторов, чьи эстетические системы, при всей разности культурных и исторических контекстов, объединены поиском экзистенциальных смыслов.

Обращение к трудам Л.В. Карасева, разработавшего концепцию «онтологической поэтики» как движения сквозь текст к его подоснове, позволяет выявить общие принципы художественного воплощения бытийных категорий в новеллистике обоих писателей. При этом ключевым методологическим ориентиром выступает анализ «исходных смыслов» текста через выявление эмблем, пороговых ситуаций и символических схем, что обеспечивает целостность интерпретационного подхода.

Научная новизна исследования связана с синтезом онтологического метода и сравнительно-типологического подхода, что расширяет границы интерпретации рассказов А.П. Чехова и О.Генри. Сопоставляются нарративные стратегии русской и англоязычной новеллистики рубежа XIX–XX веков с акцентом на их онтологическую семантику, что позволяет выявить универсальные модели воплощения экзистенциальных конфликтов.

Практическая значимость работы заключается в разработке учебных материалов, направленных на формирование у школьников навыков анализа подтекста и символики, что соответствует требованиям ФГОС к метапредметным результатам. Сопоставление русской и англоязычной

новеллистики расширяет культурный кругозор учащихся, актуализируя универсальность онтологических вопросов в мировой литературе.

Цель дипломной работы – выявление особенностей художественной онтологии в рассказах О’Генри и А.П. Чехова

Задачи:

1. Изучить понятие «онтологическая поэтика», определить границы онтологической интерпретации текста, подробно описать используемую в работе методологию исследования.

2. Выявить онтологическую поэтику в рассказах О’Генри и А.П. Чехова на уровнях сюжетов, образов, картины мира.

3. Создать методическую разработку «Онтологическая поэтика в рассказах О’Генри и А.П. Чехова».

Объект исследования: рассказы О’Генри и А.П. Чехова.

Предмет исследования: онтологическая поэтика в рассказах О’Генри и А.П. Чехова.

Методы исследования: онтологический метод с опорой на труды Л.В. Карасев («Онтологическая поэтика»), Н. Р. Саенко («Онтологическая поэтика пустоты»), Н. А. Шогенцуковой («Опыт онтологической поэтики»), также исследования, посвященные понятию «художественный мир», также являющемуся частью поэтической онтологии (М. М. Бахтин «Автор и герой в эстетической деятельности», Д. С. Лихачев «Внутренний мир литературного произведения», Ю. М. Лотман «Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история», В. Н. Топоров «Модель мира (мифопоэтическая)»).

Апробация: участие в XII научно-практической онлайн-конференции студентов и молодых ученых «Актуальные проблемы современного гуманитарного знания» (с международным участием) со статьей «Эмблема текста в контексте познавательно-аналитической игры по истории русской и зарубежной литературы»; участие в международном научно-образовательном форуме «VIII филологическая ассамблея» со статьей «Художественная онтология рассказов О’Генри»; участие в международном научно-

образовательном форуме «VIII филологическая ассамблея, посвященная 225-летию А.С. Пушкина» со статьей «Предмет как аксиологическое зеркало в рассказах "Ёлка" А. П. Чехова и "Дары волхвов" О.Генри»; участие в ежегодной всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Литература и проблема интеграции искусств» со статьей «Онтология звука в коротких рассказах А.П. Чехова и О.Генри».

ГЛАВА 1. ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ А. П. ЧЕХОВА И О'ГЕНРИ КАК ОБЪЕКТ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

1.1 Теоретические проблемы онтологической поэтики

Одной из самых основательных и больших работ по теме является работа Л.В. Карасева «Онтологическая поэтика (краткий очерк)», автор отмечает, что «Цель настоящих заметок – дать общий и поневоле схематичный набросок интеллектуальной стратегии («онтологическая поэтика» или иначе «иноформный анализ текста»). [18]

Леонид Владимирович Карасев – советский и российский философ, специальность которого базируется на изучении эстетики и герменевтики художественного текста, а также на изучении философии культуры. Его труды (более 150 статей и заметок) публикуются в научных журналах на русском, английском, французском, голландском и польских языках.

Онтологический подход в понимании Л.В. Карасева – это «глубинный» анализ текста, сутью которого является выявление эстетической реальности текста, ее соотнесения с воспринимающим субъектом, выявление ее организации и прочее.

Поэтика – «сумма приемов, принципов и оснований, согласно которым организуется и оформляется целое текста». Онтологическая – глубинная, бытийная, т.е. такая, при которой текст «обретает жизненную силу и оформляется в единое органическое целое». Ее нельзя обнаружить при простом изучении текста, она скрывается на некотором реконструируемом уровне, «присутствует в материи текста», она способна организовать текст даже вопреки авторским установкам и усилиям.

Самое главное противоречие онтологической поэтики заключается в ее бытийности, т.е. быть – существовать, присутствовать, небытие – отсутствовать. Буквально онтологическая поэтика изучает сильные участки

текста, его эмблемы, по которым узнается произведение даже вне зависимости от знания содержания. Эмблема может существовать сама по себе, т.е. на уровне быть – она присутствует в тексте, на уровне не быть – существует без помощи текста в сознании людей. В ней сосредоточена «особая смысловая и пространственно-вещественная напряженность» [18].

Обнаружить эмблему можно в конкретных обстоятельствах какого-либо эпизода: как выглядит персонаж, какие его окружают предметы, запахи, цвета, вещества, фактуры. Как он двигался, в каком направлении, в каком пространстве и т.д. При этом важна эмоциональность и выразительность вещественно-пространственной оформленности. Человек и мир должны резонировать, т.е. все то природное, что есть в мире, есть и в человеке, в его теле, «все те же объемы, конфигурации, вещества, жидкости» [18].

При подробном рассмотрении «сильных» участков текста, возможно узнать о его устройстве, смысле, увидеть что-то, что организует его как органическое целое. «Малое указывает на большое».

Касаемо вопроса рождения художественного произведения, в котором впоследствии образуется онтологический пласт, необходимо сказать и об исходном смысле. Исходный смысл – «это идея или импульс жизни», это воля, которая существует в том онтологическом горизонте, «где жизнь уже утверждена и неотменима». Иными словами, исходный смысл – это уже существующее вне времени бытие, которое соединяясь с усилиями автора, приобретает вид, физическое воплощение, соотносимое с особенностями личности автора, жанра, в котором создается произведение, культурной эпохой и пр. «Исходный смысл – это структура и импульс, помогающие тексту осуществиться именно в том виде, в каком он осуществился» [18].

Существующие тексты могут сильно отличаться по сюжету, мотиву, способам выражения, но исходный смысл в них может быть един, это некоторого рода «внетекстовая основа», которая способствует становлению и утверждению художественного текста. Исходный смысл – «это неуничтожимый, кочующий из одного текста в другой и каждый раз

принимающий все новые и новые облики порыв или импульс», это «минимальная единица текста».

Иноформа – проявление исходного смысла, его вариант, обладающий внутренним сходством с эмблемой. Иноформа реализует исходный смысл в ряде сцен, картин, «представляющих собой его последовательную динамическую развертку» [18].

Не существует субъективного произвола при выборе эмблемы текста, т.к. она выявляется миллионами читателей. Ее проявление также может быть различно, например, это может быть эмблематическая фраза – удачный афоризм, который хорошо запоминается. В конце концов возможных вариантов проявления «сильных участков» достаточно много, однако существует и «хрестоматийный» набор литературных эмблем. Если в каждой из них (или в подавляющем большинстве) появляются одни и те же темы, то можно предположить, что они «представляют собой варианты, иноформы какого-то общего для них, стоящего за ними матричного смысла». И этот смысл рождает текст, делает его многомерным.

Сюжет может строиться с учетом того, как поведет себя иноформа, т.е. испытание может проходить не только персонаж, но и связанная с ним вещь, «и от того, как это испытание будет пройдено (вещь может потеряться, сломаться, или, напротив, найтись, спастись), будет зависеть судьба самого героя, а через него – опосредованно – и автора, создавшего всю эту конструкцию» [18]. Например: «Грушницкий в «Герое нашего времени» ждет того момента, когда новый офицерский мундир сменит его солдатскую шинель. Мундир получен, и сразу вслед за этим Грушницкий погибает на дуэли. Гоголевский Башмачкин мечтает о новой шинели; обретая ее, он фактически передает ей свой жизненный смысл. Шинель пропадает, и чиновник гибнет» [18]. Отношения герой/вещь слишком часто встречаются в литературе, от чего это не может быть просто случайностью.

Так же произведение оформляется посредством телесности с автором: авторская психология, физиология, культура, взгляды и пр. Автор постоянно

присутствует в тексте, он его оформляет. Нельзя исключать, что «мир художественного текста создают силы, не сводимые исключительно к категориям жанра, идеологии или стиля», его создает «персональная мифология (и онтология) автора», весь тот набор пространств, конфигураций, запахов, веществ, символически связанные психо-телесные характеристики героев и пр.

Все, что есть в тексте, можно анализировать на глубинном уровне, расширять понимание текста, смотреть, что существует от него за его пределами.

Онтологический подход нацелен на выявление не только компетенций культуры, но и выход за них, «поскольку имеет свой источник в универсальной потребности всего живого в утверждении жизни и противостоянии силам уничтожения и разрушения» [18]. Эмблемы в тексте не частотны, на общий объем текста они составляют меньшую часть, но они способствуют организации этого самого текста. Иноформы сосредотачивают в себе исходный смысл и делают текст живым. Однако «текст пишется, создается не ради самого текста. В нем действуют силы, непонятные для самого автора, заставляющие его, нередко против собственной воли, менять ходы, повороты или даже финалы, и говорить об акте творчества, как о внешнем, не подчиняющемся его воле и осознанию процессе» [18].

1.2 Круг ранних рассказов А. П. Чехова: проблема выбора материала

Три года подряд в России появлялись премии имени А.П. Чехова. В 2008 году это была «Литературная премия имени А. П. Чехова», организованная Союзом писателей России и Союзом писателей-переводчиков, вручаемая литераторам, которые стали лучшими не только в каких-то определенных жанрах, но и в общественной жизни России.

В 2009 учреждена областная премия А.П. Чехова «Служение общему благу», которая вручается за творческие достижения отдельным авторам или

коллективам, которые внесли свой вклад в развитие культурных традиций Московской области.

И в 2010 году в честь 150-летия со дня рождения А.П. Чехова была учреждена всероссийская книжная премия «Чеховский дар», которая включает в себя три номинации «Необыкновенный рассказчик», «Подвижник книги», «Благотворитель».

Антон Павлович Чехов – выдающийся русский писатель, реформатор драматургии, прозаик, публицист, врач и благотворитель.

Свои произведения он начал писать рано, еще в юности. Сотрудничая в юмористических журналах и газетной периодике, Чехов самым фактом этого сотрудничества был поставлен в условия много- и скорописания. Анекдоты, «мелочишки», подписи к рисункам, пародии, шуточные объявления, забавные календари, комическая реклама, юмористические задачи, комические новеллы, сатирические рассказы – работа молодого писателя была чрезвычайно интенсивна и жанрово разнообразна [19]. Однако так ли много смеха в рассказах А.П. Чехова, как принято считать?

В творческом арсенале писателя множество приемов для создания комических эффектов – это и говорящие фамилии, и несоответствие внешнего вида персонажа с его внутренним миром, и «смешение разнородных и явно несочетаемых признаков» [29], перемещение явлений в несвойственную для них среду и др. Смех в произведениях автора вызывает почти все: герои, их характеры и портреты, речь, а также сам сюжет.

А.П. Чехов «добродушно» смеялся над «маленькими, заурядными людьми, которые казались писателю не только смешными, но одновременно слабыми и жалкими» [32]. Его герои – люди среднего класса, которые имеют свои обыденные заботы, и, как писал Г.А. Бердников, А.П. Чехов прибегает к «поэтике бесконечно малых величий» [3], изображая детально все характеры, действия, несущественные мелочи и самые простые и рядовые ситуации. Улыбка у Антона Павловича «грустная, добрая, близорукая», «улыбка врача, который шутит у постели тяжкого больного» [51], а юмор его находится на

фоне «слегка искаженной, слегка шаржированной действительности» [51]. Мир в произведениях автора – «только подмеченная им, будто бы объективно, и именно в таком виде существующая реальность» [51]. Движение в этом мире всегда присутствует, движение вперед, в будущее, ведь все либо пережиток прошлого, либо «начало работы». У писателя нет времени, оно для него – «промежуток между прошлым и «великим будущим». [51].

Произведения А.П. Чехова – это путь от низменного, пошлого и страшного в сферу мечты. Медицинский опыт писателя открывал перед ним картины самые, что ни есть, грязные и порой убогие: ««Нехорошо быть врачом. И страшно, и скучно, и противно. Молодой фабрикант женился, а через неделю зовет меня “неприменно сию минуту, пожалуйста” <...> Девочка с червями в ухе, поносы, рвоты и сифилисы -тьфу!!! Сладкие звуки и поэзия, где вы?» (Суворину, 1893 г.). Однако этот же медицинский опыт был толчком к мечтам «чистой, изящной, поэтической жизни», к «небу в алмазах». И «этот процесс отталкивания был сущностью чеховского пафоса, его лирическим ферментом [51].

И если мы говорим про то, что А.П. Чехов соприкасался с низменным и пошлым, если говорим о его врачебной деятельности, которая была полна самых разных ситуаций, в том числе и трагичных, то можем ли мы утверждать, что все это нашло свое отражение в его творчестве. Безусловно да. Как писала Ю. Егорова – «героическое не привлекало Чехова», однако, чтобы вынести тяготы простой бытийной жизни, необходимо иметь не менее героизма, героизма «повседневного существования, сознания провала бытия, безвыходности положения и невозможности надеяться на лучшую жизнь» [16].

«А.П. Чехов показывает кротость смерти. Он показывает смерть при жизни. Писатель расщепляет жизнь на ряд моментов, его герои совершают свой земной круг понимания, они по-хорошему предсказуемы, но не тем, что комически гротескны и закончены, как это было в ранних чеховских произведениях, а тем, что они понятны нам, так как событийность почти

отсутствует, и всё действие переводится в пласт психологический, в пласт осознания своего существования» [16].

Творческий путь А.П. Чехова – путь трансформации жанра рассказа. В период творческой зрелости писателя рассказ «уходит своими корнями в культурно-историческую память традиций анекдота и притчи» [43]. об этом пишет в своей работе В.И. Тюпа. Автор статьи делает акцент на исторические корни притчи и анекдота, а также их сочетаемость в творчестве А.П. Чехова. В.И. Тюпа пишет: «Нет ничего удивительного в том, что одни читатели приписывали Чехову безжалостную, отчуждающе-насмешливую наблюдательность, а другие – «лиризм» сострадания к своим персонажам, психологическую солидаризацию с ними. Виной этому новаторский симбиоз анекдота и притчи, непостижимый, как оказалось поначалу, для читателя, воспитанного на классических романах XIX в. и догматически абсолютизирующего их норму художественности».

Непостижимым для читателя XIX века было и «отсутствие идеи» в рассказах А.П. Чехова. «У Чехова часто нет идеи, нет цельности, не знаешь, зачем писано», - писал Л.Н. Толстой и это не единственное такое заявление в сторону писателя. В своем письме И.Н. Потапенко А.П.Чехов писал, что к нему в Большую гостиницу в Москве заявился Тищенко и «стал отчитывать меня за то, что у меня нет идей и что я не жгу глаголом сердца людей».

Все дело в том, что Антон Павлович являлся новатором в жанре короткого рассказа. В его произведениях, как мы говорили выше, под микроскопом разглядываются самые обычные и бытовые сцены, в которых редко можно угледеть значимые изменения в жизни героев, ведь автору гораздо важнее показать мимолетное душевное движение. Его рассказы не заканчиваются какой-либо однозначной развязкой, в конце у А.П. Чехова всегда есть устремление героя куда-то дальше, от чего читателю сложно увидеть «идею» рассказа, ведь практически ничего не произошло, у героя нет финала. Однако в этом и главная особенность прозы писателя: он никогда не дает своему читателю поучений и правильных ответов. Художник – это

беспристрастный свидетель, а не судья. Отстраненность – часть художественного метода, который Антон Павлович объяснял в письме Л.А. Вавиловой так: «Да! Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление. Вот что я хотел сказать».

Чеховские рассказы о маленьких людях в незначительных обстоятельствах. Эти люди способны на большие чувства, несмотря на неуклюжесть и глупость.

Произведения А.П. Чехова поддаются обширному полю жанровой интерпретации. М. Горький назвал чеховскую драму лирической комедией. А. Роскин назвал пьесы Чехова «романами-драмами», А. Р. Кугель – «романами, поставленными на сцене». В. Тюпа, как мы ранее выяснили, считает, что жанровая специфика рассказов А.П. Чехова определена синтезом анекдота и притчи. Б. М. Эйхенбаум, в ответ некоторым исследователям, которые считали произведения А.П. Чехова новеллами, отмечал нехарактерную для новеллы бессобытийность прозы Чехова, в которой разговоры и мысли персонажей важнее самого сюжета, а И.Н. Сухих разработал типологию жанровых форм прозы Чехова, где в качестве основы классификации принимается «драматическая архитектурная доминанта».

И нельзя не согласиться с каждым из исследователей. Антон Павлович Чехов был и остается объектом внимания многих литературоведов. В.Б. Катаев называл автора «трудным» и задавался вопросом, «знаем ли мы Чехова?», что наводит на мысль о том, что писатель не такой прозрачно-ясный, а более сложный в истолкование, чем-то принято считать.

1.3 Юмористика О'Генри в контексте становления автора

В 1918 году, в память о писателе, написавшем «лучший в мире святочный рассказ... про бедных молодоженов» [22], была учреждена премия имени О'Генри (O. Henry Award), которая ежегодно вручается американским и канадским писателям за лучший рассказ. По итогам конкурса издаётся сборник «The O. Henry Prize Stories».

О. Генри, он же Уильям Сидни Портер (1862–1910), американский писатель, автор около 300 рассказов, человек, вошедший в национальную и мировую культуру. Первые публикации связаны с 1894 годом, когда молодой автор начинает выпускать свою юмористическую газету «Толлинг стоун» («Перекасти поле»), содержание которой составляют «фельетоны, стихи, анекдоты и пародии, написанные им самим» [1, с. 570]. Она просуществовала недолго, и в 1902 году О. Генри заключает договор с редакцией журнала «Эйнсслиз», после чего его имя становится популярным. За два года (1904–1905) было напечатано 120 рассказов, однако далее темп будет сильно падать.

О'Генри в сознании российских читателей «автор преимущественно „плутовских“ новелл и остроумных анекдотов с неожиданными концами» [50]. Русский почитатель таланта О'Генри заинтересован в его творчестве, «потому что ... ценит в нем то, чего так не хватает нашей литературе, – ловкость конструкции, забавность сюжетных положений и развязок, сжатость и быстроту действия» [50].

Уильям Сидни Портер был открыт русскому читателю благодаря К.И. Чуковскому, который еще в момент неизвестности автора в России, в своей статье «О'Генри» 1923 года, сказал: «Нет сомнения, что через несколько лет он и у нас в России будет одним из самых любимых писателей» [48, с. 518]. Вся статья представляет собой биографию писателя, тут нет обширного анализа, скорее знакомство читателя с человеком, привлекающим внимание автора добрым и благородным сердцем: «Доброты он был необычайной: раздавал все, что имел, и, сколько бы ни зарабатывал, постоянно нуждался»

[48, с. 521]. Авантющность биографии О'Генри часто становится объектом внимания его исследователей и комментаторов: можно вспомнить статьи «Горестная судьба веселого рассказчика» В. Боровинского [4], «О, счастливец!» Д. Минченка [25], «Кто скрывался под псевдонимом О'Генри» П. Морозова [26] и другие.

Более серьезной и аналитической статьей по творчеству О'Генри, является статья русского и советского ученого-литературоведа Б. М. Эйхенбаума «О'Генри и теория новеллы».

О'Генри занимает выдающееся место трансформатора жанра короткого рассказа в американской литературе. Эйхенбаум связывает изменения жанровой структуры с национально-историческим контекстом: в то время, как в Англии литература выбирает путь «разукрупнения» и становится предрасположена к роману, в Америке она тяготеет к развитию жанра «short story». Жанр, по мнению Эйхенбаума, достиг кульминации своего развития, изобилие рассказов и многообразие всевозможных вариаций рожают вопрос: «Что дальше?». О'Генри открывает своим творчеством путь к нравоописательной и психологической новелле: «Эволюция американской новеллы идет, действительно, по тому пути, который мысленно представлял себе Генри» [50]. Показательно, при этом, что принцип неожиданного финала требует, чтобы развязка была «благополучной или даже комической» [50]. Трагическая развязка больше характерна для психологического романа, где читателя к ней необходимо подготовить, показать ее «логическую неизбежность», ударение тут падает не на конец, а на движение к нему. У О'Генри трагический исход возникает в случаях двойной развязки. Тайна, «пружина сюжетного движения» [50]. В итоге возникает синтез иронии, пародии, тонкой психологии и «живой коммуникации» с читателем: «За рассказом умильным шел безнадежно печальный, за ним – смешной. Но все прорифмованы недоразумениями, основанными на совпадениях, и развязку ни за что не угадать. Случается непременно то, чего никто не ожидает – ни персонаж, ни вы» [22].

В глазах писателя, игра – «принадлежность самой жизни», он внимателен «к ее совпадениям и заблуждениям». Он создает эффект, который древние звали «трагической иронией» [1, с. 581]. Игра судьбы, бегство в запредельный мир, любовь и социальное неравенство отражены в многоуровневой художественной системе, в которой «особое значение приобретают мелочи и детали» [1, с. 564].

Именно внимание самого автора к материальному воплощению нематериальных идей, образов и характеристик позволяет нам сделать главным объектом изучения те знаковые предметы, которые концентрировано передают для читателя весь объем текста, становясь его эмблемами. Такого рода эмблемы – объект онтологической поэтики, изучающей «сумму приемов, принципов и оснований, с помощью которых реализуют себя содержание и форма текста, благодаря чему текст обретает жизненную силу и оформляется в единое органическое целое» [31, с. 92]. Онтология – наука о бытии, быть – значит «существовать». Внимание онтологической поэтики сосредоточено на эстетической реальности текста, на том, с помощью каких средств эта реальность оформлена. Изучаемые ею эмблемы представляют собой «сильный» или «отмеченный» участок повествования, в котором исходный смысл осуществляет себя с наибольшей интенсивностью и выразительностью, «наиболее важный образ, устойчиво маркирующий ... семантически нагруженные эпизоды, часто выступающий в обобщающей (завершающей тот или иной этап в жизни героя) и проспективной (предваряющей новое испытание) функциях» [34, с. 150].

Новый всплеск интереса связан со 150–160-летием со дня рождения писателя. Есть несколько основных тем статей, посвященных его творчеству: перевод («Лингвопереводческие особенности произведений О’Генри (на материале новеллы “the gift of the magi”); «К особенностям перевода некоторых стилистических средств в рассказах О’Генри»), анализ определённого произведения («Анализ прозаического текста “Так живут люди” О’Генри»), особенности юмора («Смех сквозь слезы в новеллах

О'Генри»), художественные и лексические особенности («Язык, жизнь и игра в новеллах О. Генри»), биография («О'Генри: “Жизнь – не трагедия и не комедия. В ней смешалось и то и другое”»).

ГЛАВА 2. ФОРМЫ, ФАКТУРЫ, ЭМБЛЕМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА И О'ГЕНРИ

2.1 Эмблема в структуре рассказа О'Генри «Последний лист» и рассказа А. П. Чехова «Беззаконье»

В парадигме онтологической поэтики эмблематические конструкции приобретают статус семиотических аттракторов, организующих не только сюжетную динамику, но и саму архитектонику художественного бытия. Эти узловые элементы функционируют как пороговые объекты, где материальное и метафизическое вступают в диалектический танец, порождая текст как живую онтологическую систему.

Рассказ «Последний лист» является одним из самых популярных в творчестве О. Генри. В российских школах его проходят в 6 классе, это первое знакомство детей с автором и его творчеством.

Написание рассказа относится к периоду творчества О. Генри после тюремного заключения 1898-1900 годов. К тому времени Уильям Сидни Портер уже был довольно известным писателем в Англии. И в это же время автор переживает смерть жены от туберкулеза. Однако, во время работы О. Генри встречает свою школьную любовь Сарри Коулман, которая впоследствии станет его женой в 1907 году. Существует мнение, что в первоначальном варианте рассказа судьба больной девушки была более печальной, но под влиянием возлюбленной автор изменил концовку.

Данный рассказ интересует нас с точки зрения онтологической поэтики, потому мы проанализировали его и выявили характерные особенности.

1. Весь мир этого рассказа последовательно овеществляется и материализуется автором. «Вещественность» приобретает даже болезнь: «В ноябре неприветливый чужак, которого доктора именуют Пневмонией, незримо разгуливал по колонии, касаясь то одного, то другого своими

ледяными пальцами» [10]. Эмблема текста здесь – плющ, растущий на кирпичной стене соседнего дома, который Джонси видела из окна. Он становится символом жизни, любви, самоотверженности и истинного смысла искусства. Последний лист этого плюща воплощает дихотомию увядания и жизни, паразитизма и самопожертвования. Молодая девушка, которая больна пневмонией, решила, что умрет, когда упадет последний лист и старый – также больной – художник, решил написать свой маленький шедевр, чтобы её спасти. Почти до конца новеллы она кажется центральной героиней, в ней воплощается «негативная сторона экзистенциальной проблемы, так как Джонси предпочла смерть, а не исцеление и соединила два танатологических образа» [30, с. 86]: болезни и осенних листьев. Однако к финалу центр внимания очевидным образом переносится на Бекмана. Новеллистический пуант не просто дает возможность иначе посмотреть на героя, но и осознать ценность его жизни и силу его таланта. Созданный на полотне последний лист плюща в зелено-желтых оттенках самое незначительное, но самое важное из всего нарисованного художником, он воплощение обмана и жизни одновременно. С самого начала старик Берман введен в текст как злой и бездарный «старикашка», неудачник, который «все собирался написать шедевр, но даже и не начал его» [10]. Шедевр не только состоялся – он обрел жизнь в жизни Джонси, придал сил и вдохновил соседок-художниц. Образ последнего листа двойственен, «под стать финалу, где одна жизнь выкупается жизнью другого» [28, с. 586]. Можно сказать, что сюжет логично связан этой эмблемой. Лист – трансформирующаяся деталь в тексте. Изначально это «живой» лист растения. Уносимые ветром, опадающие при сильной непогоде листья, как и шансы на жизнь Джонси обретают цифровое, количественное измерение. Первая половина новеллы оперирует «большими» числами»: кровли XVIII столетия, Шестая авеню, Восьмая улица, десятки жертв, «один шанс ...против десяти», пятьдесят процентов, двенадцать листьев – масштабы бедствия, в которое втянута героиня, огромны, смерть не щадит никого. При анализе новеллы с точки зрения мифопоэтики исследователи связывают

числовую символику с мифологией: «Древо жизни приносило 12 плодов, по одному на каждый месяц. Само число 12 – символ изобилия и разнообразия в небесах. Числа 3 «Three days», 7 «and “seven”, almost together» и 12 практически всеми христианскими писателями трактовались как священные, выражающие идею полноты и совершенства, красоты и гармонии» [39, с. 166]. Однако, во-первых, с точки зрения онтологии важнее не символика, а количество, во-вторых, исследователь не принимает во внимание динамику: по ходу повествования оно заметным образом персонализируется, все цифры, кроме единицы «уходят». Вместо коммуны художников, описываемой во вступлении – памятное слово ушедшему соседу. Важной становится одна-единственная жизнь злобного старика, принесшего себя в жертву ради юной художницы.

В начальных эпизодах нет цвета, нет, мягких живых материалов, есть лишь знаки умирания («узловатый, подгнивший», «оголенные скелеты») и холодные твердые вещества (железная кровать, кирпичная стена, каменная кладка). Единственное исключение – красные кулаки мистера Пневмонии – цвет как знак тревоги и опасности в описании «нематериализованного» персонажа. Показательно, что цвет в новелле появляется только с появлением Бекмана: белый холст, синяя блуза, зеленая штора, ярко-синий шарф. Из «живого» лист становится нарисованным и продолжает свое существование уже в форме искусства. Возникает антитеза существующее/призрачное: фактически его уже и нет, он «жив» только на полотне художника. В описании он обретает цвет («Все еще темно-зеленый у стебелька, но тронутый по зубчатым краям желтизной») и характер («он храбро держался на ветке»). Так и с главной героиней, которая должна была умереть, но благодаря художнику ее жизнь обретает иной смысл. В сознании Джонси произошла перемена – от мыслей о смерти она пришла к осознанию важности своей жизни. Умерла лишь та часть внутреннего мира девушки, которая сопротивлялась лечению, благодаря такой «смерти» родилось иное самоощущение жизни героини. Движение от смерти к жизни связано с появлением динамики, возвращением

диалога (умирая, героиня почти отказалась от общения и замкнулась в своих мыслях). Лист в рассказе является деталью, вокруг которой выстроен сюжет.

Не менее показателен рассказ А.П. Чехова «Беззаконье», 1887 года. Главный герой рассказа, Мигуев Семён Эрастович попадает в неловкое положение: его бывшая горничная и брошенная любовница Агния обещает отомстить ему, подбросив младенца. Однажды, возвращаясь домой, он обнаруживает на крыльце ребенка. Подумав, что этот тот самый младенец, о котором говорила Агния, Мигуев берет его и несет к богатому купцу на крыльцо, по пути осмысливая все произошедшее и проходя путь от ужаса, злости, стыда перед коллегами до стыда перед самим собой.

Эмблемой рассказа становится ребенок в свертке, ведь это ключевая деталь всего рассказа. Однако, сюжет с подкидышами настолько популярен, что одной этой эмблемы было бы недостаточно, чтобы стать концентрированным выражением содержания текста А.П. Чехова. Тогда посмотрим, что же отличает сюжет автора от других похожих историй.

Действие рассказа разворачивается вечером, когда Мигуев по обыкновению совершал свою вечернюю прогулку. В этот раз он с тяжелым вздохом останавливается у телеграфного столба, у которого «неделю тому назад» его догнала бывшая горничная и стала угрожать ему раскрытием из «беззаконных» отношений. Интересен выбор локации. Телеграфный столб используется для передачи информации на длинное расстояние, сообщение движется по проволоке в зашифрованном виде (точки и тире), т.е. на момент, когда Мигуев стоит под этим столбом, информация, которая по нему передается, является тайной, ей еще необходимо преодолеть какой-то путь, чтобы обрести форму и ясность. Так и секрет, который хранит герой, еще не раскрыт и не донесен до адресата (жены). От этого столба начинается движение в рассказе, а также этот столб передает метафоричное значение тайны, поэтому можно считать его эмблемой рассказа.

От первой локации Семен Эрастович идет до своей дачи, вечер сменился ночью, из-за облаков «выглядывал кусочек луны». На улице нет ни души:

«старые дачники уже ложились спать, а молодые гуляли в роще». Пытаясь закурить папиросу, Мигуев задевает локтем «что-то мягкое». Узнавание в этом чем-то мягком младенца происходит через тактильные ощущения: «что-то продолговатое было завернуто во что-то, судя на ощупь, похожее на стеганое одеяльце. Один конец узла был слегка открыт, и коллежский асессор, сунув в него руку, осязал что-то теплое и влажное». Прямо не говорится, что это младенец, А.П. Чехов дает читателю, вполне физически определенный образ – нечто в стеганном одеяльце, продолговатое, теплое и влажное, лежит на крыльце дома. Хоть и становится понятно, как обстоят дела в рассказе, и читатель, и герой догадываются о том, что находится перед ними, но при этом сохраняется мотив тайны. Нечто найденное в ночи Мигуев называет «беззаконие», оставляя свой секрет все также «зашифрованным», как и в начале рассказа.

Героя охватывает ужас, «от страха, злобы и стыда он оцепенел», представляя, как отреагирует жена и сослуживцы. В момент его размышлений из открытого окна дачи доносится звуки, по которым Мигуев понимает, что жена готовит стол к ужину, а где-то во дворе за воротами «дворник Ермолай жалобно побренкивает на балалайке». Звуки раздаются поодаль от Мигуева, около же него тишина, ребенок спит, потому он скорее отправляется в путь до купца, чтобы оставить дитя там. Если вокруг героя тишина, то внутри у него стремительно проносятся различные монологи.

Поначалу, когда Мигуев только отправился в путь, внутренний монолог его был посвящен осмыслению его поступка: «Под мышкой несу живого человека, словно портфель. Человек живой, с душой, с чувствами, как и все...». Осознание того, что герой совершает ужасный поступок, усиливается за счет описания пространства, в котором он оказывается: «Когда Мигуев проходил узким, пустынным переулочком мимо длинных заборов под густою, черною тенью лип, ему вдруг стало казаться, что он делает что-то очень жестокое и преступное». Узкие, пустынные улочки, длинные заборы под тенью лип – это не только описание внешней обстановки, но и внутреннего

мира героя. Находясь в вечном страхе за свою репутацию, Мигуев загоняет себя в узкие переулки, где длинные заборы и тени словно нависшее над сознанием героя общественное мнение.

Монолог разворачивается дальше: «А ведь как это, в сущности, подло! – думал он. – Так подло, что подлее и придумать ничего нельзя... Ну, за что мы несчастного младенца швыряем с крыльца на крыльцо? Разве он виноват, что родился? И что он нам худого сделал? Подлецы мы... Любим кататься на саночках, а возить саночки приходится невинным деточкам...». Переживание о будущей судьбе ребенка, о роли родителя в воспитании, дает толчок к признанию перед самим собой в том, что ребенок принадлежит ему, это начало нового душевного движения.

Когда герой признается в своих мыслях в том, что это его ребенок, его кровь, он выходит «из тени лип на дорогу, залитую лунным светом» и в этот момент он разворачивает сверток, и называет находящееся в нем не «беззаконье», а «младенец». Глаза героя открылись, он стал видеть, а не только тактильно ощущать. Монолог мысленный переходит в речевой монолог, отец обращается к сыну, называя его братом, просит у него прощения и ищет оправдания своему поступку, говоря, что видно так на роду им было написано. И вновь пространство играет двойную роль, герой не только физически выходит на свет, но и сознательно выбирается из теней общественного мнения, улочки превращаются в дорогу, вдоль которой нет заборов и теней.

А.П. Чехов описывает нам состояние героя через его физические ощущения: «Коллежский ассессор заморгал глазами и почувствовал, что по его щекам ползет что-то вроде мурашек...». Вероятнее всего, по щекам Мигуева пошли редкие слезы. Монолог снова обращается внутрь, переосмысливая социальные вопросы, вопрошая к собственной совести, герой движется дальше. Во время этого движения он задумывается о том, чтобы оставить ребенка себе, попросив прощения у Анны Филипповны.

Дойдя до дачи Мелкина, Мигуев останавливается в нерешительности. В его душе борется желание оставить ребенка и желание быть социально

приемлемым, одобренным, ведь если он оставит ребенка себе, его репутация в обществе и перед сослуживцами пошатнется. И в этот момент «В душе же, рядом с царапающей совестью, сидело что-то нежное, теплое, грустное...». Мигуев осторожно кладет ребенка на ступень террасы, по его лицу «сверху вниз поползли мурашки», он быстро «бормочет» прощение перед ребенком и делает шаг назад.

И когда герой отказывается от своего ребенка, когда отдаляется от него, тогда же в нем и рождается решительность и воля, он ступает обратно ближе к младенцу и забирает его, и быстро, словно боясь вновь передумать или потеряться в водовороте собственных мыслей и метаний, идет домой.

А.П. Чехов показывает преображение своего героя, который смог преодолеть собственный путь от моральной низости до душевного преображения. «Плача, замирая от страха и стыда, полный надежд и неопределенного восторга, он вошел в свою дачу, направился к жене и стал перед ней на колени...». Пусть он все также боится и ему все также стыдно, он находит в себе силы признать, что это его ребенок. Однако тут же читатель видит, как приобретённая ответственность за собственное чадо снова перекладывается на плечи другого человека – на плечи жены, ведь теперь ей решать, что делать с этим ребенком и мужем. «И не помня себя от стыда и страха, не дожидаясь ответа, он вскочил и, как высеченный, побежал на чистый воздух...». Духовного преображения хватило лишь на один поступок, признать, что это его ребенок и забрать его в дом.

Вновь мимо проходит дворник с балалайкой, теперь уже не исходит от нее жалобного звука, верно сказать, что сейчас она просто инструмент, который несет дворник. Жалобная песня кончилась. Инструмент можно также считать эмблемой рассказа, ведь читатель встречает его в ключевые моменты рассказа: начало движения Мигуева и конец этого движения. Вместо этого дворник начинает разговор со своим хозяином Мигуевым и сообщает ему, что ребенка на крыльце ранее оставила прачка Аксинья и то на время, но пока она сидела с дворником, младенца и унесли.

Герой вновь преображается. Нет ни страха, ни стыда, есть только гнев («по-своему объяснивший гнев барина», «вытаращенные, злобно удивленные глаза барина»). Семен Эрастович прогоняет дворника и возвращается домой, где «удивленная и разгневанная» сидела Анна Филипповна с заплаканными глазами. И тут важно вспомнить начало рассказа, где герой стоял под телеграфным столбом. Мигуев преодолел свой путь от отрицания до принятия и сознался в своей незаконной связи с другой женщиной, его секрет был раскрыт, информация расшифрована. Однако в момент разговора с дворником герой осознал ненужность правды и решил снова зашифровать ее, переведя все свое признание в шутку: «– Ну, ну... – забормотал бледный Мигуев, кривя рот улыбкой. – Я пошутил... Это не мой, а... а прачки Аксиньи. Я... я пошутил... Снеси его дворнику». Душевное преобразование оказалось недолгим и незначительным, ведь Мигуев вернулся к тому состоянию, в котором был вначале: человек со своей тайной и страхом перед бытовым дискомфортом, нарушением порядка, общественным мнением.

2.2 Вещества и предметы в рассказе О'Генри «Дары волхвов» и А. П. Чехова «Ёлка»

Новелла «Дары волхвов» была написана в 1905 году, в ее основу легла христианская традиция дарения подарков на Рождество, которая восходит к рассказу о поклонении волхвов младенцу Иисусу. Волхвы, пришедшие на рождение Иисуса, принесли с собой дары.

Действие рассказа О'Генри «Дары волхвов» разворачивается в канун рождества.

Вступление рассказа пропитано предметностью, материальные ценности, которыми обладает Делла, «один доллар и восемьдесят семь центов», что существенно мало.

Отчаяние героини тоже передается через характеристику предмета. Делла «хлопнулась на старенькую кушетку», снова указание на недостаток

средств и низкий уровень жизни, однако героиня относится бережливо к окружающим ее вещам.

Далее перед читателем предстаёт описание дома. «Ящик для писем, в щель которого не протиснулась бы ни одно письмо» [9] – возможно этот ящик уже полон кредитными и долговыми чеками, а возможно он просто очень маленький и находится в доме, потому что это обязательная часть интерьера, но на больший средств было недостаточно. Далее «кнопка электрического звонка, из которой ни одному смертному не удалось бы выдавить ни звука». Читатель понимает, насколько стара и нефункциональна эта кнопка, вероятно, это тоже необходимая часть интерьера, не больше. Но также это может указывать на отчужденность героев от мира.

«Карточка с надписью “М-р Джеймс Диллингем Юнг” некогда была красивой, но после того, как доход главы семейства понизился, “буквы в слове “Диллингем” потускнели”, словно стремясь сократиться до простого “Д”» [9]. Снова указание по ухудшению уровня жизни – на этот раз в динамике, но при этом Делла встречает мужа возгласом «Джим», что, как отмечает автор, «очень мило».

Далее по сюжету мы узнаем, что у Деллы есть «пуховка» для лица, «шпильки» и «трюмо» – предметы, которые указывают на аккуратность героини и ее стремлением следить за своим внешним видом. Даже в бедности остается то немногое, что позволяет Делле чувствовать себя лучше.

«Надо вам сказать, что у четы Джеймс Диллингем Юнг было два сокровища, составлявших предмет их гордости. Одно - золотые часы Джима, принадлежавшие его отцу и деду, другое - волосы Деллы» [9]. Два основных предмета произведения – часы и волосы. Первый предмет символизирует связь с родом, ценность вещи не только в ее материальном значении, но и в духовном. Второй предмет отражает честь и достоинство девушки, ее превосходство перед другими. И когда волосы заструились вдоль стана Деллы, они почти касались «ветхого красного ковра», такая антитеза указывает на

качество волос и на то, что это единственный настоящий предмет роскоши в доме.

«Старенький коричневый жакет» и «старенькая коричневая шляпка», уменьшительно-ласкательные суффиксы, указывающие на доброе отношение к этим поношенным вещам. Цвет вещей сочетается с цветом волос, некое единение и целостность образа. И предвещание того, что случится дальше. Волосы перестанут быть той единственной роскошью, что была у Деллы.

«Платиновая цепочка для карманных часов» - подарок, который героиня приобретает для своего мужа, ценой своих прекрасных волос. Как отмечает сам автор, данная цепочка олицетворяет «скромность и достоинство» обоих персонажей. Цвет платины – благородный холодно-серый, это отличает ее от серебра и золота, которых в природе больше и их легче добывать. Вероятно, платина указывает на отличительность героев от мира, в котором они живут. Редко встретишь людей, которые на пороге бедности сохраняют человеческие честь и достоинство.

«Джим достал из кармана пальто сверток и бросил его на стол» [9], а в том свертке подарок для Деллы – «Чудесные гребни, настоящие черепаховые, с вделанными в края блестящими камешками, и как раз под цвет ее каштановых волос» [9]. Узнав о том, что Делла состригла и продала волосы Джим оцепенел, подарок он ей не вручил, а кинул на стол. По упаковке подарка можно сказать, что герой потратил все деньги на сами гребни и не осталось средств для подарочной упаковки или коробки, достойных этих гребней, ведь чтобы приобрести их, Джим продал свои часы.

В итоге получается, что оба героя отказались от самых ценных предметов, что у них есть, во имя любви. Неоднозначно автор выражается в конце произведения о своих героях, называя их «глупыми детьми», которые «немудрым образом пожертвовали друг для друга своими величайшими сокровищами», но может именно эта детская невинность и выводит читателя на главную ценность рассказа – духовность. Холодность и рассудительность материальности проиграли эмоциональности духа. Можно было продать

предметы и обустроить дом, немного улучшив качество жизни, но это оказалось не первостепенным для героев. Каждый думал о своем близком человеке, о единственной опоре и поддержке в жизни.

Таким образом, предметный мир в рассказе О. Генри «Дары волхвов» выполняет ключевую функцию в создании художественного пространства и раскрытии авторского замысла. Интерьер «восьмидолларовой квартирki», наполненный скромными, подчеркнута бытовыми вещами (облупившаяся мебель, дешёвый ковёр), контрастирует с эмоциональной насыщенностью происходящего. Этот диссонанс подчёркивается стилистическими приёмами: лексическими повторами («серая кошка... серый забор... серый двор» и оксюморонными сочетаниями («пышная бедность»), создающими эффект отстранения бытовой реальности.

Предметно-бытовой пласт становится зеркалом социального контекста эпохи: как отмечает О. Генри, герои принадлежат к «четырёх миллионам» нью-йоркских обывателей, чьё достоинство проявляется не в обладании вещами, а в способности одухотворять материю через жертвенность. Вещная детализация выполняет роль культурного кода, раскрывающего универсальные законы человеческих отношений поверх социальных и временных границ.

Рассмотрим, какую роль играют вещества и предметы в рассказе А.П. Чехова «Елка», 1884 года.

В рассказе «Елка» А.П. Чехова главный предмет уже вынесен в название и также описывается во вступлении рассказа: «Высокая, вечнозеленая елка судьбы увешана благами жизни... От низу до верху висят карьеры, счастливые случаи, подходящие партии, выигрыши, кукиши с маслом, щелчки по носу и проч». Она – символ божьей щедрости, жизненного разнообразия, всевозможных превратностей судьбы. Рождественская елка собирает вокруг себя «взрослых детей», которые ждут подарков, надеясь на судьбу, а не на собственные силы. Так, елка превращается в развернутый метафорический образ, становится центральным героем рассказа.

Первый подарок, который она преподносит – «богатая купчиха», у которой нет имени, а из описания внешности известно только то, что она увешана «жемчугом и бриллиантами». Т.е. купчиха в данном случае не человек, а предмет, заполучив который можно стать богатым и обеспеченным. Открывается подмена: рождественские дары не несут духовных благ. Парадокс в овеществлении желаний мечтаний современного человека, стремящегося лишь к овладению материальными благами, все последующие предметы будут лишь подтверждать это.

Второй подарок – «место на Чухломо-Пошехонской железной дороге». Его достаточно быстро забирает некий Коля и энергичные, возбужденные «торги» продолжаются. Люди толкаются, рвут и жаждут заполучить те предметы, что вырвут их из бедности, потому, когда дело доходит до бесприданницы, дочери «бедных, но благородных родителей», воцаряется тишина. Как и у купчихи, у двушки тоже есть описание, подтверждающее ее статус: «натура честная, чувствующая, поэтическая», но это не удовлетворяет «взрослых детей», жаждущих богатства. Читателю становится понятно, что в противостоянии духовного и материального победит второе, ведь на контрасте с благородной девушкой, следующим подарком становится «Носовой платок Зориной!», за обладание этой «реликвией» присутствующие борются с азартом и страстью. Пусть платок и не принесет богатства, но у его обладателя будет хотя бы чувство принадлежности к миру славы, успеха, богатства, ему недоступному.

Еще один подарок – «роскошная библиотека, содержащая в себе все сочинения Канта, Шопенгауэра, Гёте, всех русских и иностранных авторов». Казалось бы, появляется надежда на то, что данный предмет духовной ценности может попасть в добрые руки, но нет, его забирает букинист Свинопасов, который избавляется от всех великих писателей и оставляет только товары широкого потребления, продажа которых может принести доход.

И вот у Елки заканчиваются подарки, которые могли бы принести богатства. Рваные сапоги достаются художнику, показывая, что духовными

ценностями «сыт не будешь», а последнему человеку, сотруднику юмористических журналов, не достается ничего, ведь все, что осталось, никак не сможет улучшить качество его жизни.

Читатель проходит всю социальную лестницу и получает полное представление о типических ценностях сословий и классов, концентрированно отраженных в «рождественских дарах». Положение в обществе, влияние, богатство – те суррогаты, подменяющие духовный смысл праздника, в честь которого наряжается Елка. Духовные ценности сброшены со счетов – ни ожидания нового мира, ни даров волхвов, ни веры в христову жертву у современников больше нет. А.П. Чехов создает предметный мир с учетом функциональности каждой вещи, ведь она «характеристична и необходима для изображения героя, сюжета, ситуации, т.е. некоего целого» [предметный мир].

2.3 Колористическая символика рассказа «Сон в летнюю сушь» О'Генри и «Попрыгунья» А. П. Чехова

Интерпретация цветовой символики в литературных произведениях представляет собой сложную исследовательскую задачу, требующую учёта поливалентности семантических кодов. Культурно-исторический контекст, религиозные парадигмы и индивидуально-авторская картина мира создают многомерное семиотическое поле, где цветовые репрезентации приобретают динамическую природу значений. Если в архаических традициях красный однозначно ассоциировался с хтоническими силами (кровь, огонь, жертвоприношение), то в христианской иконографии он трансформировался в символ искупительной жертвы. Подобный диахронический сдвиг демонстрирует необходимость герменевтического подхода к анализу колористики.

Новелла О. Генри «Сон в летнюю сушь», 1905 года, начинается с зачина: автор обращается к читателю, представляя его вниманию картину летнего зноя в Нью-Йорке.

Главная эмблема произведения – форель в три фунта весом. Гейне, житель Нью-Йорка, утверждавший, что лето в городе – лучшее лето, что ему не нужно никаких поездок на озеро, не нужно никакой рыбалки, оказался на самом деле любителем ловли форели, но в силу обстоятельств он остается в городе и притворяется довольным. В этом небольшом рассказе мысль о форели пронизывает повествование. С этой рыбы все начинается; о том, на какую приманку поймал Хардинг целых 3 фута форели думает Гейне в середине и в конце произведения. Жена Мэри в своем письме также отмечает любовь героя к ловле этой рыбы. Таким образом – форель связывает друг с другом отдельные повествовательные элементы и запоминается читателю, ведь она выделяется на фоне воспоминаний о молодости и переживаний о настоящем.

Описание природы в начале рассказа предстает перед читателем как нечто неблагоприятное. Главный герой Гейне утверждает, что не признает «болот с москитами», и что ему крайне неприятна мысль о том, чтобы «вскакивать в четыре часа утра, оттого что на тебя напала целая туча мошкар» [11], он считает ерундой отдых за пределами города, говоря: «Если вам по душе проваливаться в трясину в резиновых сапогах и уставать до полусмерти, чтобы поймать одну несчастную рыбешку, – пожалуйста, на здоровье.» Нью-Йорк представляется герою местом куда более комфортным.

По мере перехода из города к природе, видна и смена настроения в описании: «Прохладно и сухо, как лучшее вино, было дыхание густозеленого леса» [11], отмечается, что «на Бродвее такого не увидишь». Также происходит отождествление природы с мифическими существами: «Леса звенели смехом эльфов, дриад и фей», т.е. то, что за городом, буквально граничит с чем-то иным, нереальным.

Теперь обратим внимание на проявление цвета в новелле. Первый цвет, который встречается читателю в описании – прозрачный. Т.е. буквально лишенный цвета: «Супы стали жиже, актеры и бумажники – худее, а блузки и дружеские намеки на бейсбольной площадке – совсем прозрачными» [11]. Проявляется некая натуральность. После читатель знакомится с человеком, который «ждал трамвая» и был румяным, т.е. розоватым. Естественный оттенок человека.

Естество прерывает появление белого цвета: «В тот день она была в белом платье» [11]. Белый – цвет смерти и цвет начала, очищения. Предполагалось, «что она будет в голубом», т.к. это ее любимый оттенок, но нет, девушка выбрала белый. Это может служить вектором для мысли читателя, предположением того, какой будет история героини.

Дальше читатель встречает «синее-синее» озеро, повтор указывает на глубину и яркость оттенка. Синий символизирует спокойствие, умиротворение и порядок и это вполне вписывается в описание пейзажа за городом. Заметим, что появление цвета связано с переходом от города к природе.

«Долина внизу призрачно мерцала сквозь опаловую дымку. Белый туман от невидимого водопада смазывал зеленую верхушку рощицы на половине спуска в ущелье» [11]. Опаловый – молочно-белый с желтизной или голубизной, цвет опала. После описания синего-синего озера, дымка, вероятно, голубая, что также символизирует спокойствие, безмятежность. Зеленый – цвет самой природы, цвет жизни. Встречающийся в данном описании белый цвет не вызывает тревоги, хоть это и туман, который может скрывать истинную суть и хранить в себе некую тайну, в данном контексте символика белого цвета смягчается цветами спокойствия и жизни.

Цвета продолжают встречаться параллельно друг другу: «На рукаве у него красовался белый бант. На рукаве Комтона – голубой» [11]. Они взаимодополняют друг друга, в контексте новеллы приобретают антонимичность: два героя, одна героиня (Гейне, Комтон, мисс Мари).

Дальше по сюжету читатель узнает, что Гейне и Комотон сражаются за внимание мисс Мари, их называют «соперниками».

С появлением мотива сражения за сердце девушки появляется и новый цвет: «дымка в долине медленно окрашивалась пурпуром». Пурпурный – цвет искренности, любви, творчества.

Дальше читатель понимает, что все это было сном главного героя, его воспоминаниями, тем, что осталось в прошлом, тем, что кажется таким далеким и нереальным. Гейне продолжает утверждать, что «не выезжать из города – вот это для меня». Из письма его жены становится ясно, что она та самая девушка, за которую он сражался, из-за которой в его жизни появился пурпурный цвет и за которую он продолжает сражаться, но уже в иных обстоятельствах - их дочь больна, а «денег еле хватает».

Таким образом, граничащие друг с другом цвета белый и голубой, говорили читателю одновременно и о возможной смерти, и о потерянном спокойствии. Смерть не физическая, а духовная: все прекрасное осталось в прошлом, спокойствие осталось в прошлом, в реальности тревога и духота, вокруг не осталось цвета.

Колористическая символика имеет важную организующую роль и в творчестве А.П. Чехова. Рассмотрим ее на примере рассказа «Попрыгунья».

Рассказ начинается с эпизода свадьбы, в котором невеста Ольга Ивановна объясняет, почему она вышла за Осипа Степаныча Дымова, за этого «простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека». Осип Степаныч же «был врачом и имел чин титулярного советника», пространного описания героя автор не дает, лишь указывает на вид деятельности, чин и порядок выполнения ежедневной работы.

Ольга Ивановна описывается через «друзей» и «добрых знакомых» - «не совсем обыкновенных людей». «Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен» и чему-то обучил героиню: «артист из драматического театра» научил ее читать; «певец из оперы» петь; «пейзажист Рябовский» поправлять этюды; «виолончелист» аккомпанировать. Были в компании Ольги

Ивановны и литератор, и Василий Васильич – «барин, помещик, дилетант-иллюстратор и виньетист». И все эти люди вспоминали «о существовании каких-то докторов только во время болезни и для которой имя Дымов звучало так же безразлично, как Сидоров или Тарасов».

Через описание героев автор противопоставляет их друг другу: одинокий врач Дымов и компанейская Ольга Ивановна.

Артист сравнивает Ольгу Ивановну с «стройным вишневым деревцем, когда весною оно сплошь бывает покрыто нежными белыми цветами», так мы встречаем первое упоминание цвета в рассказе: вишневый и белый. Вишневый будем рассматривать, как оттенок розового, символика которого – мечтательность, иллюзорность. Белый цвет – цвет смерти и цвет начала, очищения.

Далее по сюжету Ольга Ивановна рассказывает, как судьба связала их с Дымовым, и что он «как снег на голову» сделал ей предложение. Снова символика белого цвета; в этом контексте – это цвет зарождения чего-либо, начало нового этапа в жизни героев.

«Зажили» герои после свадьбы «превосходно». Ольга Ивановна занималась интерьером дома, в его описании конкретного упоминания цвета нет, однако есть два контрастных положения: «разноцветные тряпочки» и «темное сукно», что может говорить о двойственности всего происходящего в рассказе: с одной стороны, яркие краски, яркая жизнь, с другой – неопределенный темный цвет, возможная пустота, одиночество. Героиня любила писать что-нибудь масляными красками и рядиться в новые платья, но так как денег «было очень немного», «ее портнихе приходилось пускаться на хитрости»: из «старого перекрашенного платья» и других материалов удавалось создать что-то новое и обворожительное. Упоминания цвета вновь нет, но есть характеристика старого платья – оно было «перекрашено», т.е. смешение цветов, изменение первоначальной природы предмета, изменение. Возможна и трансформация Ольги Ивановны.

В описании разнородной деятельности Ольги Ивановны встречаем характеристику «писала красками, лепила» – это второе упоминание взаимодействия героини с реальностью за один абзац. Цвета нет, но читатель понимает, что Ольга словно сама конструирует свою реальность опираясь на жажду красивой жизни в кругу «знаменитых людей» и эту жажду она «никак не могла утолить» и из-за нее попрекала мужа, говоря, что в нем есть лишь один недостаток – он совсем не интересуется искусством, на что Дымов ей отвечает, что интересоваться искусством ему некогда, так как всю жизнь он занимается естественными науками и медициной.

Дымов не отрицал увлечений своей жены, но и не разделял их с нею, она же была всецело поглощена ими, постоянно взаимодействовала со «знаменитыми людьми», устраивала по средам вечеринки, а муж в ее жизни выступал как еще один экспонат: «Господа, посмотрите на его лоб! Дымов, повернись в профиль. Господа, посмотрите: лицо бенгальского тигра, а выражение доброе и милое, как у оленя», о котором быстро забывали и снова говорили «о театре, музыке и живописи».

«Молодые супруги были счастливы», однако «третья неделя их медового месяца» была проведена печально. Осип Степаны заболел, ему пришлось остричь догола «свои красивые черные волосы», Ольга Ивановна повязала ему белый платок. Черный – цвет неизвестности, страха, траура, в рамках рассказа эта трактовка оптимальна. Белый, как мы уже говорили, цвет смерти и нового начала. Однако, все обошлось и «опять потекла мирная счастливая жизнь без печалей и тревог».

Ольга Ивановна в связи с предстоящей поездкой художников на Волгу с июля до самой осени сшила себе новые костюмы, купила на дорогу красок, кистей, холста и новую палитру». Каждый день ее навещал Рябовский, чтобы посмотреть, «какие она сделала успехи по живописи» и оценивал ее работы.

Однажды ее решил навестить Дымов, так как не виделся с ней уже две недели. К моменту, когда он добрался до дачи, уже заходило солнце. Внутри он обнаружил «трех каких-то незнакомых мужчин» и узнал, что Ольга

Ивановна скоро придет и стал ее дожидаться. И жена пришла, а вслед за нее «вошел веселый, краснощекий Рябовский». Красный – цвет страсти, желания, как узнаем позже, Рябовский стал любовником главной героини, в таком контексте символика красного цвета оправдана.

Ольга Ивановна рассказывает мужу, что скоро здесь намечается свадьба и отправляет его обратно домой этим же вечером за ее розовым платьем, цветами и перчатками. Вновь упоминается розовый цвет, цвет мечтаний и иллюзорности. Героиня продолжает жить в ею созданном мире, она потакает своим желаниям и увлечениям, для нее жизнь – то, что никогда не закончится, эксперимент, условия которого она выставляет сама.

«В тихую лунную июльскую ночь Ольга Ивановна стояла на палубе» вместе с Рябовским, который говорил, что «черные тени на воде – не тени, а сон» и философствовал на тему жизни. Однако героиня то слушала своего спутника, то свои собственные мысли о том, что она «бессмертна и никогда не умрет», что из нее выйдет «великая художника» и что «рядом с нею, облокотившись о борт, стоит настоящий великий человек, гений, божий избранник...». Ей чудились «толпы людей, огни, торжественные звуки музыки, крики восторга, сама она в белом платье и цветы, которые сыпались на нее со всех сторон». Белый цвет вновь повторяется, предсказывая переход из одного состояния в другое. В окружившем героев пейзаже читатель видит «бирюзовый цвет воды», «небо», «берега» и «черные тени». Третье упоминание черного цвета в рассказе. Бирюзовый – цвет духовного исцеления, баланса, в отношениях этот цвет связывают с честностью и доверием, что контрастирует с происходящими событиями, ведь Рябовский признается героине в любви и она, после недолго размышления, отвечает ему поцелуем. В своих мыслях она назвала своего мужа простым и обыкновенным человеком и посчитала, что ему достаточно и того счастья, которое он уже получил.

Время шло. Наступала осень. Второго сентября был пасмурный день. «Волга уже была без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид. <...> И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения

лучей, прозрачную синюю даль и всё щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: "Голая! голая!". Цвета исчезают из пейзажа. Зеленый – цвет жизненной силы, свободы, спокойствия. Синий – цвет безмятежности, спокойствия, доверия и духовной мудрости. Черный цвет воронов – цвет тревоги, смерти. Так как вороны «дразнили» Волгу, то можно в этих строчках увидеть иронию по отношению к символике других цветов: умирает спокойствие, безмятежность и доверие, нет никакой духовной мудрости. Смена сезона несет смерть и последующее обновление.

Происходит трансформация и с героями. Рябовский больше не считает себя великим художником и думает, что «не следовало связывать себя с этой женщиной». Ольга Ивановна воображает своих «знаменитых друзей», что сезон уже начался и «пора бы подумать о вечеринках». Вспоминает она и Дымова, называя его добрым и великодушным человеком. С мыслями о муже она осознает, что путешествие ее утомило, «ей хотелось поскорее уйти от этих мужиков, от запаха речной сырости и сбросить с себя это чувство физической нечистоты, которое она испытывала все время, живя в крестьянских избах и кочуя из села в село». Она все еще желает быть с Рябовским, но тоска по «по цивилизации, по городскому шуму и известным людям защемила ее сердце».

Упоминание грязи становится частотным: «приходили художники в высоких грязных сапогах и с мокрыми от дождя лицами», «бледный, замученный, в грязных сапогах», «и грязная баба с перетянутым животом». Грязь улицы, грязь от сажи – черный цвет. Обесцвечивание пространства, яркие краски отсутствуют, и атмосфера становится более удушливой.

Происходит ссора. Рябовский уходит и возвращается с заходом солнца. В то время, пока его не было, в избе баба топила печь и готовила обед, в процессе чего пространство изменилось. «Запахло гарью, и воздух посинел от дыма». Синий – цвет духовной трансформации, это вселяет надежду читателю на возможные изменения героев, их преодоление своих пороков.

Результат ссоры – временное расставание, чтобы не поссорится от скуки. Ольга Ивановна весело собиралась домой, и «щеки у нее разгорелись от удовольствия». Налились румянцем. Снова упоминание розового цвета. Мечтательность и иллюзии никуда не исчезают.

Героиня добралась до дома «через двое с половиной суток», мужа она застала в столовой за обедом, он «точил нож о вилку; перед ним на тарелке лежал рябчик». Ольга Ивановна думала, что сможет все скрывать от мужа и у нее хватит на это сил и умений, но после того, как «она увидела широкую, кроткую, счастливую улыбку и блестящие радостные глаза, она почувствовала, что скрывать от этого человека так же подло, отвратительно и так же невозможно и не под силу ей, как оклеветать, украсть или убить, и она в одно мгновение решила рассказать ему всё, что было». Однако лицо ее было «красное от стыда», «страх и стыд помешали ей говорить правду». Муж усадил ее за стол и сказал: «Вот так... Кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка», а она жадно вдыхала в себя «родной воздух и ела рябчика».

Со временем Дымов начал догадываться об обмане со стороны жены. Ольга Ивановна же винила Рябовского, что осталась без мужа и без него самого. Она вспоминала то, как он последний раз приходил к ней в «каком-то сером сюртучке», а она отмечала его изящность и голубые глаза. Серый – цвет мудрости, голубой – цвет умиротворения и невинности, свободы. Ольга Ивановна приехала в мастерскую Рябовского, без нее он создал великолепную картину, и она стала ревновать к этой картине, начала молить любить себя, а после оставлять угрозы в письмах с шантажом, что если Рябовский не будем приезжать к ней, то она непременно отравится. И он приезжал. Всю «сложность» их отношения Дымов и его друг Коростелов поняли. Когда Ольга плакала в своей комнате, после очередного ухода Рябовского, муж жалел ее, утешал, а она, успокоившись уехала на поиски любовника. И так повторялось из раза в раз, она всегда искала Рябовского, окружающие все понимали. В кругах знакомых художников Ольга Ивановна восклицала: «Этот человек гнетет меня своим великодушием!».

Жизнь шла тем же чередом, что и год назад: вечеринки, знамениты люди, поздние возвращения жены домой. Только Осип Степаныч больше не спал, когда возвращалась Ольга Ивановна, а работал в своем кабинете. Однажды он рассказал ей о том, что защищал диссертацию, но она не проявила никакого интереса, так как боялась опоздать в театр. Дымов «посидел две минуты, виновато улыбнулся и вышел». Героиня продолжает жить в мире, образ которого она сама создала, не замечая всего остального, что происходит вокруг.

Дымов заболел. Ольга Ивановна не заметила этого, она уехала к Рябовскому, где застала его с другой женщиной. Она была безумно опечалена, после разговора с ним решила, что теперь она навсегда свободна от художника, что наконец-то заживет, что поедет с Дымовым в Крым. Дома она села писать письмо «холодное, жесткое, полное собственного достоинства», но ее потревожил муж. Она узнала, что он болен дифтеритом. От удивления Ольга Ивановна впервые назвала мужа по имени и ушла в спальню соображать, что же ей делать.

«С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке, она показалась себе страшной и гадкой». Желтый – цвет болезни, а также – разочарования. И это разочарование действительно наступает: Ольга Ивановна разочаровывается в своих мечтаниях о «великих людях», в иллюзиях романтики и великой любви с Рябовским.

На следующий день пришел врач с «черною бородою». Приходили также и другие врачи: «маленький, рыженький, с длинным носом и с еврейским акцентом, потом высокий, сутулый, лохматый, похожий на протодьякона, потом молодой, очень полный, с красным лицом и в очках. Это врачи приходили дежурить около своего товарища». Черный – тревога, страх, траур, рыжий – цвет огня, борьбы. Красный – кровь, возмездие, в христианстве – спасение, мученичество. Идет борьба за жизнь Дымова, его отношения с Ольгой Ивановной можно назвать мученическими, а возмездие действительно

свершается – столкновение героини с реальной действительностью разбивает ее ложные мечты и представления о красивой жизни.

Ольга Ивановна больше не помнила прошлой жизни, ведь она «из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься...». Снова мотив грязи, который, к тому же, связан с описанием героини. Цвета одежды пропадают под этим метафорическим слоем грязи, Ольга облачается в черный цвет – в разочарование и траур.

И дальше в рассказе повтор тех цветов, что уже встречались: «в четыре часа она обедала вместе с Коростелевым. Он ничего не ел, пил только красное вино и хмурился»; «после обеда наступили потемки»; «лицо его страшно осунулось, похудело и имело серовато-желтый цвет, какого никогда не бывает у живых». Красный, черный, серовато-желтый. Угнетение атмосферы и приход к закономерному концу – смерти Дымова.

«Он всхлипнул, сел на кровать рядом с ней и вытер слезы рукавом. Она сразу не поняла, но вся похолодела и стала медленно креститься». Первое упоминание Ольги Ивановны и религии, веры в духовное, высшее.

Таким образом, подробно рассмотрев сюжет рассказа и цвета, встречающиеся в нем, мы можем сделать несколько выводов.

Первое упоминание цвета, связанного с Дымовым, было упоминанием черного цвета, что предвещало его трагичный конец. В его жизни, однако, цвета были не главным составляющим, его характеризовали поступки. Он принимал ту реальность, которая его окружала, продолжал любить свою жену и надеется на внимание с ее стороны. Однако, самое главное, он спасал жизни людей, так что черный цвет, как цвет смерти и траура, может говорить и том, что с этим сам Дымов встречался неоднократно.

Цвета, которые окружали Ольгу Ивановну сообщали нам о ее мечтательности, пребывании в собственных иллюзиях (розовый), о возможном изменении своей первоначальной природы (перекрашивании), духовной трансформации (бирюзовый, синий), что действительно произошло.

Легкомысленная, ведомая своими желаниями Ольга сталкивается с реальностью, в которой существует не только радость и удовольствие, но также болезнь и смерть. Героиня и сама в конце метафорично облачается в черный цвет, умирает ее прошлое, но остается надежда на духовное возрождение («стала медленно креститься»).

2.4 Ольфакторно-колористическая система в рассказе «Без вымысла» О'Генри и «Спать хочется» А. П. Чехова

Ольфакторно-колористические элементы становятся ключевыми инструментами создания атмосферы и раскрытия психологии персонажей в произведениях литературы. Цвета и запахи могут не только дополнять друг друга, формируя целостный образ персонажа или ситуации, но и вступать в конфликт, подчеркивая разобщенность внутреннего и внешнего миров. Согласно концепции интермедиальной синестезии (В. Набоков, Б. Пастернак), запах и цвет формируют диегезис второго порядка - сенсорный подтекст, активирующий у читателя кросс-модальные ассоциации.

Новелла «Без вымысла» начинается с убеждения читателя в том, «что это – не газетный рассказ». В произведении ничего нельзя обнаружить: «ни энергичного, всезнающего редактора, ни вундеркинда-репортера только что из деревни, ни сенсации, ни вымысла - ничего.

«Без вымысла», рассказ о несостоявшейся из-за жизненных обстоятельств любви, эмблема которого – десятицентовая монета, разрубленная пополам. Бедный Трипп пытается поведать историю мистеру Чалмерсу, чтобы тот напечатал ее как рассказ и смог заработать. Мистер Трипп, он же Джордж Браун, хранил на кулоне половинку монеты, разрубленную зубилом, вторая половина которой была у Ады Лоури, будущей жены состоятельного Хайрэма Додда. История об отказе от любви во благо будущего возлюбленной, связанная памятной десятицентовой монетой. Хотя читатель и узнает о данной монете только в конце новеллы, ее образ все равно

хорошо запечатлется в его сознании. Так образ становится узнаваемым, а его функция – связать отдельные фрагменты повествования в единое целое.

Проанализируем текст подробнее и обратим внимание на проявление цвета и запаха в новелле.

Первый встречающийся запах доносится от Триппа: «От него пахло химикалиями, руки были вечно измазаны и обожжены кислотами». С ним же появляется и первый цвет: «Половину его лица скрывала короткая курчавая рыжая борода, похожая на коврик для вытирания ног, только без надписи "Добро пожаловать"» [8]. Рыжий – цвет огня, борьбы и храбрости, однако это никак не связывается с главным героем и его описанием. Жалкий на вид, просящий деньги, «несчастный, измученный, пришибленный и подобострастный».

Второй цвет – цвет «блестящих серебряных долларов» [8], хоть напрямую связь цвета и идет с деньгами, но его значение глубже – это цвет чистоты и мудрости.

Дальше встречается рассказ в рассказе, Трипп повествует о некой девушке, редкой красавице, которой «не страшна конкуренция всех мировых запасов перекиси». И рассказ переходит в действительность: то, что преподносилось как выдумка оказывается вполне реальным.

Внештатный сотрудник «Маяка» Чалмерс и Трипп поехали на трамвае к тетушке Мак-Гиннис. В этот момент появляется второй запах, снова связанный с Триппом – запах коллодия, клейкой жидкости.

Новые цвета – болезненные: «желтолицая» Мак-Гиннис, с «белыми глазами», которая одной рукой придерживала у горла «засаленный розовый фланелевый капот. Ее гостиница мрачная, круглые мраморные столы давно треснули, стулья поскрипывали и расшатывались. И в этой безжизненной и угнетающей обстановке сидела девушка, «сладко плача», девушка, похожая на Еву «в возрасте девятнадцати - двадцати лет» [8]. Ее волосы были золотого цвета, цвета тепла, солнца, сияния. Молодая и невинная, верящая в любовь, Ада Лоури.

Чуть после, Чалмерс дарит ей красную розу на прощанье, красный – цвет любви и радости и одновременно это цвет вражды, тревоги. Любовь, в которую верила Ада, никогда не случится, в большом городе она столкнулась с угнетающей обстановкой гостиницей и жестокой правдой жизни – любимый все время был с ней рядом, но не смог признаться, хотя это известно только читателю.

Таким образом, встретившийся в начале рыжий цвет говорил читателю, что Трипп все же борется, но по-своему, преодолевая свою любовь, он отпускает Аду в лучшую жизнь, ибо сам он так и не стал успешным человеком, способным подарить все радости жизни своей возлюбленной.

Посмотрим, как ольфакторно-колористическая система организуется у А.П. Чехова на примере рассказа «Спать хочется».

Рассказ «Спать хочется» (1888) повествует читателю о 13-летней девочке Варьке, являющейся служанкой в доме сапожника. Каждый день Варька выполняет все поручения своих хозяев, а по ночам баюкает плачущего младенца, из-за чего сама совсем не отдыхает.

«Спать хочется» – рассказ о стирании границ между разумным и неразумным, о последствиях усталости, которая травмирует человеческую психику. Эмблема произведения – зеленая лампадка, немая свидетельница всех тяжелых ночей девочки.

Проанализируем текст, выявим запахи и цвета, а также их смыслообразующую функцию.

Рассказ небольшой, в нем встречается несколько упоминаний запаха: «пахнет щами и сапожным товаром». Вероятно, дом небольшой, в нем смешиваются запахи с кухни и мастерской, запахи еды и работы. То, что изначально могло быть благоуханным, утрачивает эту способность, когда оказывается в одном пространстве с ремесленными запахами. Спертый воздух создает удушливую атмосферу. И в этом же пространстве позже появляется запах рыбы: «Варька, почисть селедку!». Интересно, что реакции героини на запах мы не наблюдаем. Ее усталость, вызванная отсутствием сна, постепенно

поглощает все ощущения и приводит к навязчивой мысли о долгожданном отдыхе, который хочется получить все сильнее.

Цветовая палитра рассказа разнообразнее, но ненамного. На протяжении всего повествования читатель видит «зеленое пятно», которое ложится на потолок от «зеленой лампадки». Это же пятно всегда сопровождают тени («пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку»; «и тени от панталон и пеленок колеблются»; «на потолке и тени от панталон и пеленок опять лезут в полуоткрытые глаза Варьки» и др.). Два контрастных цвета – зеленый и черный. Зеленый символизирует обновление, возрождение, жизненные силы. Интересно, что этот цвет может иметь и негативное значение – соблазн и коварство. Черный часто символизирует смерть, траур, опасность. Тени не единственные носители черного цвета в рассказе: «черные панталоны»; «вороны и сороки»; «в потемках»; «темнею окна» и др.

Оба цвета появляются только ночью, когда Варька вынуждена успокаивать ребенка, тогда же ей приходит и видение: «Варька видит широкое шоссе, покрытое жидкою грязью; по шоссе тянутся обозы, плетутся люди с котомками на спинах, носятся взад и вперед какие-то тени; по обе стороны сквозь холодный, суровый туман видны леса. Вдруг люди с котомками и тени падают на землю в жидкую грязь. «Зачем это?» - спрашивает Варька. «Спать, спать!» - отвечают ей. И они засыпают крепко, спят сладко, а на телеграфных проволоках сидят вороны и сороки, кричат, как ребенок, и стараются разбудить их». Тени поглощают сознание девочки, рисуют причудливые формы на стенах и стирают грань между реальностью и бессознательным. Варька находится в полудреме и спасение от наваждения – ясное утро.

Другое упоминание цвета появляется в рассказе вместе с доктором, который пришел осмотреть больного отца Варьки – Ефима, щеки которого «розовые», а «глаза блестят и взгляд как-то особенно остр», точно он «видит насквозь и избу и доктора». Розовый – цвет иллюзорности, мечтаний. С доктором появляется и мотив света, как надежды на спасения. Никто в доме не мог найти, чем поджечь свечу, тогда доктор достал свои спички и осветил

комнату. Он же вселяет надежду в семью Варьки на то, что их отца еще можно спасти. Но эта надежда оказалась ложной: к утру Ефим испустил дух. Острый взгляд отца Варьки зрел в самую суть – спасения не будет.

Встречается в рассказе и синий цвет: «а за окнами уже синеет воздух, тени и зеленое пятно на потолке заметно бледнеют. Скоро утро». Цвет спокойствия, духовности и мудрости. Символично, так как именно синева воздуха предвещает скорый уход зеленого пятна и теней, уход ночи, которая каждый раз поглощает разум девочки. Спасение есть только при свете солнца, лишь дневные дела помогают Варьке отвлечься от своей усталости. Однако, когда день позади, «вечерняя мгла ласкает» слипающиеся глаза героини и «обещает ей скорый, крепкий сон». И в последнюю ночь происходит трагедия – Варька убивает кричащего младенца, чтобы наконец отдохнуть.

Осознание того, что враг, который мешает жить девочке – ребенок, а также накопившаяся усталость, доводят героиню до безумия: «Она смеется. Ей удивительно: как это раньше она не могла понять такого пустяка? Зеленое пятно, тени и сверчок тоже, кажется, смеются и удивляются»; «ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребенка, сковывающего ее по рукам и ногам... Убить ребенка, а потом спать, спать, спать...». Перед убийством Варька подмигивает зеленому пятну и теням, которые преследовали ее каждую ночь, вызывали наваждение. В сознании девочки, они, вероятнее всего, ее соучастники, тогда зеленый цвет, как цвет жизненной силы, обновления и возрождения, действительно превращается в цвет соблазна, соблазна на спокойствие, которое может прийти после убийства. «Таким образом, зеленое пятно и тени становятся частью концепта «свобода». Сознание Варьки отождествляет образ ребенка с врагом – избавление от него принесет ей желанную свободу» [37].

Частичный онтологический анализ позволил нам выявить смыслообразующие функции запаха и цвета в рассказе: запах создавал душливую атмосферу, а цвета создали поле для читательской интерпретации: воцарится ли траур, или есть надежда на спасение и духовное освобождение.

Таким образом, ольфакторно-колористическая система работает как полифонический инструмент: она может гармонизировать образ, углубляя психологизм, или дробить его, обнажая социальные и экзистенциальные противоречия. У Чехова это орудие критики дегуманизации, у О'Генри - способ показать трагикомический разрыв между мечтой и реальностью.

2.5. Звуковая система в рассказах «Голос Большого Города», «Дороги, которые мы выбираем» О. Генри и «Смерть чиновника», «На магнетическом сеансе» А.П. Чехова

Пути взаимодействия литературы и музыки разнообразны. Звук может быть представлен в литературном тексте своими интермедийными свойствами (на уровне музыкального построения композиции, ритма [40]), становиться темой литературного произведения [35], составлять основу экфрасиса [27]. Анализ онтологической природы звука предполагает рассмотрение его ключевых характеристик как структурного элемента поэтики, а также изучение того, как акустические компоненты участвуют в создании смысловой нагрузки художественного произведения.

Согласно исследованиям, звук – одно из «предельных оснований человеческого бытия» [23, с. 13] – изначально обладает реляционной онтологией, выступая связующим звеном между субъектом и миром. В литературе это проявляется через: диалогичность (звуки становятся метафорами коммуникации; пространственные отношения (в рассказе Лавкрафта «Изгой» «нездешние звуки» создают топографию ужаса, связывая героя с иномирным [44]).

При анализе звуковой материи художественных произведений особое внимание уделяется феномену звукосимволизма – способности фонетических элементов в специфическом звуковом окружении вызывать устойчивые эмоционально-смысловые ассоциации, формируя дополнительные пласты интерпретации.

Онтология звука в литературе – это динамическая система, где физические свойства, культурные коды и философские концепты взаимодействуют, создавая полифоническую структуру смыслов. Звук становится не просто элементом текста, но способом конструирования реальности, отражающим диалектику материального и идеального.

Задача нашего исследования – проанализировать рассказы А. Чехова и О. Генри, вычленить из них звуковую структуру и попытаться выстроить аудиальные эмблемы рассказа таким образом, чтобы рассказ можно было узнать только по звукам.

Возьмем для начала один из широко известных рассказов А. Чехова «Смерть чиновника» [47] (1883). Первая звуковая ассоциация – звучание оперы в театре, об этом нам сообщает пространство рассказа: «сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на “Корневильские колокола”». Характерно, что Чехов здесь вовлекает читателя в лукавую игру: его герой оперу не слушает, а смотрит. Он слишком убог и ограничен, чтобы воспринимать искусство во всем его объеме и читатель попадает в мир, страдающий неполнотой. «Примечателен здесь и выбор пьесы, на которую “глядел” Червяков. Сюжет комической оперы Р. Планкета связан с темой социального возвышения ... Так Чехов намекает на тайные мечты своего героя. А для исследователя это еще один аргумент в пользу того, что в литературном произведении, особенно чеховском, нет ничего случайного, всякая деталь функциональна» [33]. Второй звук, становящийся эмблемой рассказа, чихание: «апчхи». Временное неудобство, разрушение значительности тщеславного экикутора могли бы стать почти незаметны, если бы не амбиции героя. Следующим читатель слышит нарастающий поток звуков: «бормотание» генерала Брижалова, кашель Червякова, шепот («зашептал генералу на ухо»), причитания («Извините, ваше – ство, я вас обрызгал... я нечаянно...»). Далее множество диалогов, в том числе восклицательных, громких, и крик («пошел вон!!!»). Заканчивается звуковой ряд шепотом, вновь

криком, на этот раз сопровождаемым топотом ног и «вакуумной» тишиной («Ничего не видя, ничего не слыша»).

Теперь соберем все звуки в один ряд: опера – чих – бормотание – кашель – шепот – причитания – разговоры – крик – тишина (пауза) – шепот – крик, сопровождаемый топотом ног – «вакуумная» тишина.

Рассмотрев звуковой ряд рассказа «Смерть чиновника», мы устанавливаем, что автор использовал принцип звукового контраста: сначала звук идет по возрастающей, а в конце обрывается, воцаряется тишина.

Схожий принцип мы видим в рассказе А. П. Чехова «На магнетическом сеансе» [45] (1883), действие которого разворачивается в большой зале, полной людей. Некий магнетизер свершал «чудеса»: усыплял людей, заставлял окоченеть их части тела, проводил с ними различные манипуляции. И вот к нему на сеанс попадает главный герой рассказа, который никак не поддается гипнозу и не может уснуть. Когда попытки оказываются тщетными, в руках героя оказывается пятирублевая бумажка и он «засыпает», по такому же принципу у него «окоченела» рука. Публика в восторге, магнетизер не разоблачен, а герой довольствуется двумя пятирублевыми бумажками. Однако рассказ на этом не заканчивается. Автор ставит постскрипtum, в котором читатель узнает, что деньги в руки главного героя клал не магнетизер, а его начальник. «Чехов выразительно точно рисует картины гипноза... однако при этом довольно ясно показывает, что склонны к гипнотизации..., по его мнению, люди внушаемые, с детски-истерической душой» [6, с. 4].

Казалось бы, главным органом чувств в рассказе является осязание: герой-рассказчик делает акцент на своем таланте распознавать купюры на ощупь. Весь комизм ситуации построен на том, что из широкого арсенала науки он усвоил только ту часть дарвиновской теории, которая оправдывает его мошенничество. Однако нельзя не обратить внимание, что звуковой ряд рассказа выстроен градационно: шум в начале сменяется шепотом к середине, а в конце исчезает совсем. Рассмотрим, как это происходит и составим партитуру произведения.

Большая зала «кишела народом» – звуки толпы. С первой строки автор погружает нас в белый шум, звук существует сразу, дополнительно наполняясь аплодисментами. Далее начинается диалог – приглашение магнетизера заснуть главного героя, а также просьба ко зрителям быть тише («Тссс... Господа! Тссс... Тише!>). Свистящее «тссс», призывающие замолчать, чередуется с восклицаниями «Господа!» и «Тише!», что создает контрастную картину: чтобы создать тишину, необходимо сначала покричать.

И после крика все «утихомирились», «сердце застучало». И снова восклицания, но уже со стороны зрителей: «Он не поддается! <...> Bravo! Молодец мужчина!». Время тянется, раздаются шепот и смех («Публика начинает шептаться, хихикать...»), и снова восклицания, сродни крику: «Довольно, бросьте! Говорил же я, что всё это фокусы!». После звуки сменяются тактильными ощущениями («Пустив в ход осязание, я узнал в этом предмете бумажку») и очередными возгласами, на этот раз положительного характера: «Bravo, магнетизер!»).

Далее по тексту в диалогах прослеживается такая картина: восклицания сменяются умолчанием, создавая определённый ритм громко/тихо/громко/тихо и т.д. Заканчивается фрагмент риторическим вопросом.

Постскриптум начинается также, как заканчивается основной фрагмент текста – диалогом с самим собой, риторическими вопросами. И так как раскрасчик не меняется, сохраняется ритм громко/тихо и последним оказывается умолчание. Звук исчезает.

Теперь соберем все звуки в один ряд: шум толпы – аплодисменты – свистящие «тссс» - восклицания – тишина – стук сердца – восклицания – шепот – смех – крик – восклицания – умолчания – восклицания – вопросы – восклицания – молчание.

Особенностью этого звукового ряда является ритм, созданный сменной громкости. Звуки одни и те же, но они создают динамику и накаливание ситуации.

Сведение звуков к минимуму к концу повествования характерно и для рассказов О. Генри.

Рассмотрим рассказ «Голос большого города» [12] (1908). Уже название предполагает какое-то звучание, неопределённый звук, но наверняка слышимый. Не зная еще сюжета, читатель может предположить, что «голос большого города» – это шум машин, сигнализаций, реклам и постоянного движения, это шум. Однако то лишь предположение читателя, основанное на его личном опыте.

Главный герой рассказа – редактор газеты, собирает материал для написания статьи о голосе Нью-Йорка и «каждый сегмент топоса имеет свою акустическую партитуру» [36, с. 134]. Отследим проявления звука по ходу исследований главного героя.

Начинает герой поиски со своих школьных воспоминаний, когда ученики «имели обыкновение учить уроки нараспев», а пение их напоминало «нечто среднее между звучным речитативом епископального священника и зудением утомленной лесопильни». Однако то было индивидуальное пение каждого и «не трактовало о совокупном голосе человечества».

Чтобы узнать о «Голосе Большого Города» герой отправляется к Аврелии, девушки в «легком платье из белого муслина» и «шляпе с васильками». Она считает, что все города «говорят одно и то же», а когда они умолкают, «доносится эхо из Филадельфии». Диалог героев сопровождают фигуры умолчания и восклицания.

Не получив нужного ответа от девушки, герой отправляется в «питейный дворец», где беседует с лучшим «барменом епархии», спрашивает его, не собирается ли «в один комок» Нью-Йоркский «гомон» и не катится ли он к нему по стойке. Однако бармену, не до этого, так как раздаётся двойной звонок в дверь у черного входа.

Далее рассказчик отправляется на Бродвей, где «тишина и порядок» и расспрашивает полицейских о «самых звучных» часах города. Посмотрим внимательно на его обращение к полицейским: «Вы и ваши собратья по

мундиру существуете, в частности, для того, чтобы оберегать его акустику. И значит, имеется некий внятный вам городской глас. Вы, конечно, слышали его во время ночных обходов по пустым улицам. Какова же субстанция его шумного бурления и гвалта? Что говорит вам город?». Видим, что звуки в реплике сменяются контрастно: городской глас, тишина ночных пустых улиц – шумное бурление и гвалт. Но ничего из этого полицейский не слышит, ибо внимлет он только голосу начальства. Однако он способен замечать жизнь вокруг и рассказывает герою о паре молодоженов, которые каждый день встречаются в одно и то же время.

В тенистом парке около «Позолоченной Дианы» герой встречает поэта, который благоухает «дактилями» и спондеями», и спрашивает у него, что же такое Голос Большого Города. «Нам требуется широчайшая, поэтическая, мистическая вокализация души города, его сути», - заявляет герой. Видим, что единого представления о «Голосе» нет, это некое собрание звуков разной природы, это «душа». Далее в реплике видим информацию о человеке, который побывал на Ниагарском водопаде, следовательно, слышим звук падающей с большой высоты воды, ее бурление, ее нота – «на два фута ниже самого нижнего «соль» у рояля». Но герой убежден, что Голос Нью-Йорка должен быть чем-то «колоссальным» и «оглушающим», что должны быть «грохочущие аккорды дневного уличного движения», «смех», «музыка ночи», «рэгтайм, рыдания, вкрадчивый шорох колес, крики газетчиков, журчание фонтанов в садах на крышах, зазывные вопли лоточников» и еще «шепот влюбленных в парках». Однако поэту до этого нет дела, всем своим существом и мыслями он отдан возлюбленной, которая наизусть читает все его стихи.

После поэта герой встречает мальчика-газетчика, который бурчит на вопросы героя о Голосе Большого Города, и просит скорее решить, берет тот газету или нет, ибо мальчишке нужно собрать «тридцать центов» на подарок Мэгги, которая, вероятно, является его возлюбленной. Герой покупает газету и уходит.

Спустя время, рассказчик оказывается один в парке «под лунной сенью». Изнеможенный своими поисками, он сидел «и думал, думал и ломал голову», но вдруг вскочил и побежал назад через все те места, где бывал днем. Он нашел «отгадку, и бережно скрыл ее в сердце, и бежал во всю прыть, опасаясь, что меня остановят и отнимут мою тайну». Он вернулся к Аврелии, которая «все еще сидела на веранде», и сел рядом с ней. Их «пальцы сплелись и остались сплетенными». Лишь «полчаса спустя Аврелия произнесла», что с той минуты, как рассказчик вернулся, он не произнес не одного слова, на что тот ответил: «Это и есть <...> Голос Большого Города».

Каждый раз задаваясь вопросом о Голосе Большого Города, герой упускал из вида то, что слышат все остальные герои – звуки любви. Будь то двойной звонок в дверь, которого так ждет бармен, или встреча молодоженов, которых видит полицейский, или поэт, который слышит только голос возлюбленной, читающей его стихи наизусть, или мальчик-газетчик, стремящийся заработать денег на подарок Мэгги. Всем героям не относились серьезно к вопросу героя, кроме Аврелии, у которой была своя теория относительно Голоса.

Только проанализировав все встречи, герой нашел ответ. Его предположение о том, что Голос Большого Города это обязательно что-то бурлящее, кипящее, оглушающее и колоссальное, резко контрастирует с конечным ответом на вопрос, ибо Голос Большого Города – это комфортная тишина, которая возникает между влюбленными.

Составим звуковой ряд: пение – звуки лесопилки – эхо – гомон – двойной звонок в дверь – городской шум – тишина ночи – шумное бурление улиц – звук водопада – смех – музыка ночи – рэгтайм – рыдания – шорох колес – крики – журчание фонтанов – шепот – бурчание – тишина.

В звуковой ряд вошли не все упомянутые в произведении звуки, но их достаточно, чтобы узнать его.

Еще одним рассказом О. Генри с «тихим финалом» является рассказ «Дороги, которые мы выбираем» [13] (1904). Сюжет разворачивается в

Америке времен Дикого Запада. Трое бандитов решают напасть на поезд и ограбит почтовый вагон. Как и в случае с предыдущем рассказом, рассмотрим проявления звука в тексте по ходу сюжета.

«В двадцати милях к западу от Таксона «Вечерний экспресс» остановился у водокачки набрать воды», – в начале рассказа мы «слышим» останавливающийся паровоз, а также узнаем, что «паровоз этого знаменитого экспресса захватил и еще кое-что, не столь для него полезное», а именно бандитов Боба Тидола, «Акулу» Додсона и индейца-метиса из племени криков, по прозвищу Джон Большая Собака. По их приказу машинисту пришлось отцепить «паровоз и тендер» и «отвести паровоз на пятьдесят ярдов от состава», в следствии этих действий раздался грохот, сквозь который Акула Додсон и Боб Тидбол пробирались «к богатым россыпям почтового вагона». Дальше читатель «слышит» удары «ручкой шестизарядного кольта» по голове проводника и взрыв, похожий на гром («Пассажиры то там то здесь высовывались из окон поглядеть, где это гремит гром»). Бандиты забирают добычу и бегут обратно к паровозу. «Очнувшись от гипноза» проводник «принял активное участие в игре» с винчестером в руках, от чего раздался выстрел, а чуть позже этого паровоз тронулся с места.

Через две мили движения паровоз снова останавливается, бандиты сходят наземь и скрываются в густых зарослях. «Через пять минут, с треском проломившись сквозь кусты чапарраля, они очутились на поляне», – «слышим» треск, а после – топот копыт от лошадиного бега. По стечению обстоятельств одна лошадь ломает ногу и раздаётся выстрел, Акула Додсон и Боб Тидбол останавливаются на привал. Второй, «смеясь», рассматривал их улов с ограбления. Завязывается диалог, в котором Додсона сравнивают с министром финансов, говоря о его уме. Интонация Боба Тидбола в разговоре простодушная, жизнерадостная, в то время как Акула Додсон хладнокровен и сдержан, это видно по тому, как автор описывает своих героев и по тому, о чем говорит каждый. Боб радуется улову, сохраняет оптимизм и верит, что все еще

впереди, что они обязательно скроются от погони. Акула расчетливо говорит о потере одной лошади и о том, что его Боливар выдохся.

Кульминацией разговора становятся размышления о том, как бы сложилась жизнь Акула Додсона, если бы однажды он выбрал другую дорогу, на что его товарищ ответил: «По-моему, было бы то же самое. <...> Дело не в дороге, которую мы выбираем; то, что внутри нас, заставляет нас выбирать дорогу». И в этой фразе заложен смысл всего произведения: человек делает выбор исходя из своего опыта и характера, их того, что в нем заложено. Додсон, хладнокровный, сдержанный и расчетливый убивает Боба Тидбола, ибо Боливар может удержать на себе только одного наездника. За выстрелом последовало эхо от каменных стен ущелья, и стук копыт удаляющейся от места вместе со своим хозяином лошади.

Додсон просыпается. Все это было лишь сном, герой оказался не бандитом, а главой маклерской конторы «Додсон и Деккер». «Под окном глухо грохотали колеса, усыпительно жужжал электрический вентилятор», начальник говорил со своим служащим о Мистере Уильямсе, который «пришел рассчитаться за Икс, Игрек, Зет». И этот Мистер Уильямс – старый друг Додсона, который сейчас нуждается в его поддержке, ибо «если он будет рассчитываться по теперешней цене, он должен будет лишиться всего капитала и продать свой дом». Но также, как и в своем сне, Додсон остался с лицом, которое «выражало холодную жестокость и неумолимую алчность», отказался от того, чтобы финансово поддержать друга, ибо «Боливару не снести двоих». И воцаряется тишина.

Тишина в финале символизирует внутреннюю суть человеческого выбора, лишённого внешних оправданий. Эта тишина становится метафорой момента истины, когда обнажаются подлинные мотивы персонажей, а внешний шум мира теряет значение. Как во сне, так и в реальности Додсон сохраняет жадность и жестокость, что доказывает: «Дело не в дороге <...> то, что внутри нас, заставляет нас выбирать дорогу».

Составим звуковой ряд произведения: звук останавливающегося паровоза – грохот – звук удара по голове – взрыв – выстрел – движущийся паровоз – звук останавливающегося паровоза – треск кустарника – лошадиный топот – выстрел – смех – диалог - выстрел – эхо – лошадиный топот – глухой грохот колес – жужжание вентилятора – диалог – тишина.

Проанализировав четыре рассказа А.П. Чехова и О. Генри и вычленив в ходе анализа их звуковую структуры, мы пришли к выводу о том, что один из важных принципов создания звуковой структуры текста у авторов, является принцип контраста: тишина, воцаряющаяся в конце каждого рассказа, ставит смысловую и интонационную точку. Обращение к разным звукам само по себе носит ритмический характер.

В контексте онтологического анализа нам было важно увидеть, способны ли текст существовать вне своей формы, а посредством своего звукового ряда. Вычленив звуки и собирая их в единый ряд, мы словно создаем обрамление произведения. Те звуки, что наполняют текст, позволяют узнать его, ведь в каждом рассказе своя неповторимая картина этих звуков. Звуков существует безмерное множество, они естественным образом будут повторяться в каждом произведении, но именно то, в какой последовательности автор использует их и создает индивидуальную картину.

Вывод по главе

Сравнительный анализ художественных методов А. П. Чехова и О'Генри демонстрирует, что оба автора, несмотря на различия в стилистике и культурном контексте, используют формы, фактуры и эмблемы как инструменты для создания многомерных смысловых структур. Их подходы к символике, колористике и звуковым системам раскрывают уникальные черты поэтики, отражающие как индивидуальные творческие установки, так и общие закономерности литературы рубежа XIX–XX веков.

В параграфе 2.1 рассмотрение эмблемы в «Последнем листе» О'Генри и «Беззаконье» Чехова выявило контраст между внешней яркостью символов и их внутренней психологической нагрузкой. У О'Генри лист плюща становится метафорой надежды, трансформирующейся в акт жертвенности, тогда как у А.П. Чехова «беззаконие» обретает статус этической эмблемы, подчеркивающей конфликт между совестью и социальными условностями. Если первый акцентирует визуальную выразительность символа, то второй погружает его в область нравственных рефлексий, что отражает различие в жанровых установках: новеллистическая острота О'Генри и психологическая глубина Чехова.

Анализ параграфа 2.2 показал, что материальные объекты у обоих авторов служат для раскрытия тем жертвенности и социального неравенства. Однако если у О'Генри гребни и часы становятся элементами ироничного сюжетного поворота, подчеркивающего парадоксальность человеческих поступков, то у Чехова ёлка превращается в многозначный символ, соединяющий детскую наивность и взрослое разочарование.

Исследование колористической символики выявило, что цвет у О'Генри («Сон в летнюю сушь») часто выполняет декоративную функцию, создавая атмосферу экзотики или драматизма, тогда как у Чехова («Попрыгунья») он становится частью психологического портрета, маркируя внутренние трансформации героев.

Анализ ольфакторно-колористических систем («Без вымысла» и «Спать хочется») демонстрирует, как запахи и цвета усиливают реализм повествования: у О'Генри через гиперболизацию бытовых деталей, у Чехова - через слияние физиологических и эмоциональных состояний.

Параграф, посвященный звуковым системам, позволил установить, что у О'Генри («Голос Большого Города») шумы мегаполиса символизируют хаос современной жизни, выступая фоном для ироничных коллизий. У Чехова («Смерть чиновника») звуки (чих, молчание) становятся элементами социальной сатиры, обнажающими абсурдность иерархических отношений.

Звук здесь - не просто фон, а активный участник конфликта, что подчеркивает различия в авторских задачах: О'Генри исследует столкновение человека со средой, Чехов - человека с системой. У О.Генри частотны звуки внешней среды, а у А.П. Чехова частотны звуки, издаваемые человеком.

Проведенный анализ подтверждает, что сравнение художественных методов А.П. Чехова и О'Генри позволяет выявить не только их индивидуальные поэтические системы, но и общие тенденции в развитии малой прозы эпохи. Работа с формами, фактурами и эмблемами становится для обоих авторов способом исследования границ человеческого опыта - от бытового до экзистенциального.

ГЛАВА 3 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИГРА ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ О'ГЕНРИ И А. П. ЧЕХОВА

Итогом нашей работы является разработка игры, на примере которой мы продемонстрируем, как практически можно применить знания, полученные при анализе текста с опорой на онтологический подход.

Как мы уже выяснили, в основу онтологического подхода входит выявление «сильных» участков текста, эмблем, которые способны существовать вне текста. Именно они и будут служить материалом для создания игры.

Суть игры – опознать произведения по трем изображениям, разберем это на примерах проанализированных текстов О. Генри и А.П. Чехова.

Первый набор картинок (рис. 1) связан с произведением «Последний лист». Первое изображение – плющ, центральный образ новеллы, связывающий между собой Джонси и Бекмана и воплощающий дихотомию увядания и жизни. Второе изображение – каменная стена, на которой располагался тот самый плющ и которая послужила холстом для художника, создавшего свое последнее произведение искусства, искусства жизни, обретенной ценой другой жизни. Третье изображение – воспаленные легкие, указывающие на пневмонию, которой была больна Джонси. По этому набору картинок произведение легко угадывается.



Рис. 1 «Последний лист»

Второй набор картинок (рис. 2) иллюстрирует произведение «Дары волхвов». Первое изображение - карманные часы с золотой цепочкой, именно такую цепочку Делла приобрела в подарок м-р Джеймсу ценной своих шикарных волос. Второе изображение – черепаший гребень для волос – подарок м-р Джеймса Делле, который тот приобрел на средства, вырученные с продажи своих карманных часов. Третье изображение – деньги, связующий элемент всего рассказа. Жизнь героев в бедности, поиск средств на подарок, победа духовных ценностей над материальными, именно деньги способствуют реализации идеи независимости от средств двух главных героев и их самопожертвование самым дорогим, что у них есть. Дорогим, опять же, в духовном плане.



Рис. 2 «Дары волхвов»

Третий набор картинок (рис. 3) отсылает нас к произведению «Сон в летнюю сушь». Первое изображение – белое платье, на котором несколько раз был поставлен акцент в новелле, это платье, в котором Мэри предстает в воспоминаниях Гейне. Второе изображение – палящее солнце, которое присутствует на протяжении всего рассказа и создает условия зноя, в которых раскрывается герой. Третье изображение – форель, основная эмблема произведения, любимая рыба, которую любил ловить Гейне. Вокруг этого образа строится композиция новеллы.



Рис. 3 «Сон в летнюю сушь»

Четвертый набор картинок демонстрирует произведение «Без вымысла». Первое изображение – разрубленная пополам монета, каждая часть которой хранилась у главных героев Триппа и Ады и связывала их общие воспоминания о прошлом. Второе изображение – стакан виски, атрибут главного героя, на который Чалмерс не хотел давать доллар. Третье изображение – деньги, мелочь, те единственные средства, на которые выживал Трипп, которые просил за написание рассказа, которыми платил за гостиницу. Здесь деньги указывают на материальную бедность и неспособность обеспечить будущее девушки.



Рис. 4 «Без вымысла»

Эти наборы изображений относились к произведениям О. Генри, рассмотрим, как будут выглядеть эти наборы по произведениям А.П. Чехова.

Первый набор картинок (рис. 5) иллюстрирует произведение «Беззаконье». Первое изображение – сверток с ребенком, центральная эмблема произведения, вокруг которой строится сюжет. Второе изображение

– телеграфный столб, воплощающий в себе метафоричное значение тайны, шифра; именно под этим столбом начинается движение в рассказе. Третье изображение – балалайка, «жалобный» звук который доносился до Мигуева вначале его пути, и которая «встречает» его молча в конце пути.



Рис. 5 «Беззаконье»

Второй набор картинок (рис. 6) связан с рассказом «Ёлка». Первое изображение – новогодняя елка, центральная эмблема произведения, вынесенная в название, с которой раздаются подарки. Второе изображение – купчиха, которая становится первым подарком, олицетворяя собой богатство. Третье изображение – рваные сапоги, последний подарок, который достается бедному художнику, воплощая в себе идею отсутствия благосостоятельности и сытости.



Рис. 6 «Ёлка»

Третий набор картинок (рис. 7) отсылает к произведению «Попрыгунья». Первое изображение – молодожены, так как рассказ начинается с эпизода свадьбы. Второе изображение – розовое платье, за

которым Ольга Ивановна отправила Дымова домой с дачи, а также розовый цвет окружал главную героиню на протяжении всего рассказа и воплощал в себе иллюзорность мечтаний и наивность. Третье изображение – холст на мольберте, именно живописью увлеклась главная героиня, а ее любовником стал художник Рябовский.



Рис. 7 «Попрыгунья»

Последний набор картинок (рис. 8) демонстрирует рассказ «Спать хочется». Первое изображение – зеленая лампадка, центральная эмблема произведения, которая была немым наблюдателем бессонных ночей героини. Второе изображение – тени, которые каждую ночь погружали Варьку в иллюзорное пространство, видения. Третье изображение – детская кроватка, именно та, возле которой приходилось сидеть героине, в которой каждую ночь плакал младенец.



Рис. 8 «Спать хочется»

Таким образом у нас получился набор картинок, которые иллюстрируют каждое произведение. Помимо простого угадывания по ним произведения,

необходимо также спрашивать у школьников о значении каждой эмблемы, как она соотносится с текстом, какую мысль сосредотачивает в себе, как организует текст.

Игру также можно расширить: к каждому рассказу составить вопросы, соотносящиеся с тем анализом, который был произведен со школьниками.

Методика была апробирована на студентах ЮУрГГПУ, а также на учащихся 11 класса МОУ «Козыревской СОШ», которым предлагалось актуализировать свои знания по произведениям И.С. Тургенева, где каждое было представлено набором изображений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Онтологический метод анализа литературы, оставаясь относительно новым и недостаточно изученным направлением в филологии, открывает значительные перспективы для углублённого понимания художественных текстов. Как отмечал Леонид Владимирович Карасев, один из основоположников этого подхода: «Уже теперь становится ясно, что текст устроен сложнее, чем принято думать, что он несводим не только к сюжету, замыслу или форме своей фиксации, но и – как бы это парадоксально ни прозвучало – к слову, как таковому» [18]. Это изречение подчёркивает принципиальное отличие онтологической поэтики от традиционных методов: её фокус смещён с поверхностных структур текста на выявление глубинных смысловых конфигураций, существующих вне прямой зависимости от авторского замысла или жанровых условностей

Цель дипломной работы была достигнута – выявлены особенности художественной онтологии в рассказах О. Генри и А.П. Чехова. Для анализа было взято 12 произведений авторов. Достижение цели шло через выполнение следующих задач:

1. Изучено понятие «онтологическая поэтика», определены границы онтологической интерпретации текста, подробно описана используемая в работе методология исследования.

2. Выявлена онтологическая поэтика в рассказах О'Генри и А.П. Чехова на уровнях сюжетов, образов, картины мира.

3. Создана методическая разработка «Онтологическая поэтика в рассказах О'Генри и А.П. Чехова».

Разработанные методические рекомендации, включая интеллектуальную игру, демонстрируют возможность интеграции сравнительного анализа в школьную программу для развития навыков интертекстуального чтения.

Научная новизна исследования заключается в системном сопоставлении поэтик А.П. Чехова и О'Генри через призму онтологических категорий; выявлении роли сенсорных образов (цвет, звук, запах) как структурных элементов художественного мира; адаптации теоретических моделей для образовательных практик.

Таким образом, исследование показало продуктивность онтологического подхода к анализу малой прозы, а также продемонстрировала, что юмористические рассказы А.П. Чехова и О'Генри, при кажущейся стилистической и тематической разнице, объединены глубинным единством онтологической поэтики. Это единство проявляется в способности авторов трансформировать бытовые сюжеты в притчи о вечных вопросах человеческого существования, где смех становится языком экзистенциальной рефлексии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Балдицын П. В. Развитие американской новеллы. О. Генри / П. В. Балдицын // История литературы США. Литература начала XX в. – Т. V. – Москва: ИМЛИ РАН. – С. 544–598.
2. Бахтин. М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – С. 336.
3. Бердников Г. А. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. – Л.: Художественная литература, 1970 – С. 228 - 246
4. Боровинский В. С. Горестная судьба веселого рассказчика / В. С. Боровинский // О. Генри. Сочинения. – Москва : Книжная палата, 2000. – С. 5–12.
5. Борухов, Б. Л. Онтология художественного текста / Б. Л. Борухов // Художественный текст: онтология и интерпретация / Саратовский межрегиональный центр по изучению художественного текста Саратовский государственный педагогический институт им.К.А.Федина. – Саратов : Саратовский педагогический институт им. К.А.Федина, 1992. – С. 4-15. – EDN VQSMIF.
6. Бурно М. Е. А.П. Чехов и гипноз // Культура и психотерапия. – 2007. – № 4 (52). – С. 3–5.
7. Вахаева, И. С. Э. Смех сквозь слезы в новеллах О. Генри / И. С. Э. Вахаева, Х. Х. Абдулхаликова // Взгляд современной молодежи на актуальные проблемы гуманитарного знания : Материалы ежегодной межрегиональной студенческой научно-практической конференции, Грозный, 08 апреля 2017 года. – Грозный: Чеченский государственный университет, 2017. – С. 48-51. – EDN YTLLMQ.

8. Генри О. Без вымысла / О.Генри / «Стихи и проза» (poesias.ru) : [сайт]. – 2025 – URL: <https://poesias.ru/proza/ogenri/ogenri10001.shtml> (дата обращения 09.06.24)
9. Генри О. Дары волхвов / О.Генри / Интернет-библиотека Алексея Комарова: [сайт]. – 2025 - URL: <https://ilibrary.ru/text/4317/p.1/index.html> (дата обращения 9.06.24)
10. Генри О. Последний лист / О'Генри / Интернет-библиотека Алексея Комарова : [сайт]. – 2025. - URL: – <https://ilibrary.ru/text/4319/p.1/index.html> (дата обращения 09.06.24)
11. Генри О. Сон в летнюю сушь / О.Генри / «Электронная библиотека» (booksafe.net) : [сайт]. – 2025 – URL: https://booksafe.net/read/genri_o-son_v_letnyuyu_sush-258424.html#p2 (дата обращения 09.06.24)
12. Генри. О Голос Большого Города / О. Генри / RuLit : [сайт]. – 2025 - URL: <https://www.rulit.me/books/golos-bolshogo-goroda-sbornik-read-367843-1.html> (дата обращения 25.03.25)
13. Генри. О. Дороги, которые мы выбираем / О. Генри / Интернет-библиотека Алексея Комарова : [сайт]. – 2025. - URL: <https://ilibrary.ru/text/4561/p.1/index.html> (дата обращения 25.03.25)
14. Голякова, Л. А. Онтология подтекста и его объективация в художественном произведении : специальность 10.02.19 "Теория языка" : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Голякова Любовь Алексеевна. – Пермь, 2006. – 364 с. – EDN QDXOSF.
15. Денисов, Д. В. Художественно-литературное повествование как предмет онтологии / Д. В. Денисов // Наука и образование транспорту. – 2014. – № 1. – С. 361-366. – EDN TGLXTV.
16. Егорова Ю. Трагизм обыденного в творчестве А. П. Чехова / Ю. Егорова / «Бельские просторы» : [сайт]. – 2025. - URL: <https://belprost.ru/articles/literaturovedenie/2023-02-06/yuliya-egorova-tragizm-obydenного-v-tvorchestve-a-p-chehova-3131535> (дата обращения: 13.05.2025)

17. Жданова, Д. А. Язык, жизнь и игра в новеллах О. Генри / Д. А. Жданова // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. – 2012. – № 1. – С. 113-129. – EDN OXUXQD.
18. Карасев Л. В. Онтологическая поэтика / Л. В. Карасев // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 1 – Москва.: ИФ РАН, 2005. – С. 91–114.
19. Крайчик Л. Е. Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова: монография / Л. Е. Крайчик; научн.ред.Б. Т. Удодов, 1986 / С. 56
20. Леви-Стросс К. Мифологии / К. Леви-Стросс ; пер. с франц. З. А. Сокулер, К. З. Акопян ; под. Ред. Е. О. Пучкова. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – С. 406.
21. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман ; под ред. Т. Д. Кузовкина. – Москва : «Языки русской культуры», 1996. – С. 464.
22. Лурье С. Тень на дороге. 11 сентября исполнилось 140 лет со дня рождения О. Генри / С. Лурье // Чайка. – 16.09 2002 г. – URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/articles/lure-ten-na-doroge.htm> (Дата обращения 09.26.24)
23. М. Логинова Выразительность молчания в культуре: онтологический подход / М. Логинова. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 208 с. ; С. 13
24. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – Москва : «Ювента», «Наука», 1999. – С. 608.
25. Минченоч Д. О, счастливчик! / Д. Минченоч / [сайт]. - 2025 – URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/articles/minchenok-schastlivchik.htm> (дата обращения 09.06.24)
26. Морозов П. Кто скрывался под псевдонимом О'Генри / П. Морозов – URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/articles/morozov-kto-skryvalsya.htm> (дата обращения 09.06.24)

27. Николаева Е.Г. О феномене музыкального экфрасиса в русской поэзии (Тургенев, Фет, Ахматова) // Культура и образование. 2019. № 2 (33). С. 46–57

28. О. Г. Из любви к искусству. Рассказы : Книга для чтения на английском языке / Г. О. – Санкт-Петербург : КАРО, 2009. – 288 с. – ISBN 978-5-9925-0351-7. – EDN QCTHWC.

29. Павловская, Г. В. Юмор в произведениях А.П. Чехова / Г. В. Павловская // Язык. Общество. Медицина : Материалы X Республиканской научно-практической студенческой конференции, посвящённой 150-летию со дня рождения А.П. Чехова; материалы VII научно-практического семинара для преподавателей «Технологии обучения языкам и проблемы преподавания в иноязычной аудитории», Гродно, 06 декабря 2011 года / ответственный редактор А.А. Мельникова. – Гродно: Гродненский государственный медицинский университет, 2011. – С. 3-6. – EDN GSSOIR.

30. Пикалов Д. В., Гончаров А. С. Деталь как средство актуализации экзистенциальной проблемы в творчестве О. Генри (на примере новелл «Дары волхвов» и «Последний лист») / Д. В. Пикалов, А. С. Гончаров // Поколение будущего : сборник избранных статей Международной студенческой научной конференции. Санкт-Петербург. – Санкт-Петербург : Нацразвитие, 2021. – С. 83–86.

31. Саенко Н. Р. Онтологическая поэтика пустоты : монография / Н. Р. Саенко. – Москва : Академия Естествознания, 2010 – С. 161.

32. Сафонова, Е. В. Особенности поэтики комического в произведениях А. П. Чехова / Е. В. Сафонова. - Текст : непосредственный // Молодой ученый. - 2013. - № 5 (52). - С. 471-474. - URL: <https://moluch.ru/archive/52/6969/> (дата обращения: 05.05.2025)

33. Северина Е.М., Ларионова М.Ч. - Проект Chekhov Digital: задачи и проблемы реализации семантической разметки текстов (на примере рассказа А. П. Чехова «Смерть чиновника») // Litera. – 2023. – № 10. – С. 211–220

34. Сейбель Н. Э. Вода как смыслопорождающее образ в романе Фр. Верфеля / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – № 3 (57). – 2019. – С. 149 – 155.
35. Сейбель Н. Э. Музыка как путь постижения смыслов в малой прозе Франца Верфеля // Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология. Сборник научных статей. Нижний Новгород, 2024. С. 135–142
36. Сейбель Н. Э., Шастина Е. М. Акустика чужого пространства в восточных заметках Ф. Верфеля и Э. Канетти // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2023. Т. 15, вып. 3. С. 134–144.
37. Секретова, М. А. Когнитивное восприятие концепта "свобода" в произведении А.П. Чехова "Спать хочется" / М. А. Секретова // Globus. – 2021. – Т. 7, № 1(58). – С. 20-22. – EDN YQFCVU.
38. Сивков, Я. А. О. Генри: "жизнь - не трагедия и не комедия. В ней смешалось и то и другое" / Я. А. Сивков // Приложение к журналу "Среднее профессиональное образование". – 2022. – № 4. – С. 146-153. – EDN CPQBCA.
39. Скареднова Е. С. Художественная символика в новелле О. Генри «Последний лист» / Е. С. Скареднова // Студенческая наука: Актуальные вопросы, достижения и инновации: Сб. статей V Международной научно-практической конференции. Пенза, 2021. – Пенза : Наука и Просвещение, 2021. – С. 165 – 168.
40. Соковиков С. С. Мотивы джаза в литературе: интермедиальные взаимодействия звука и слова / С. С. Соковиков // Верхневолжский филологический вестник – 2022 – № 4 (31). – С. С. 162–171
41. Танасейчук, А. Б. О. Генри: Две жизни Уильяма Сидни Портера / А. Б. Танасейчук. – Москва : Молодая гвардия, 2013. – 270 с. – (Жизнь замечательных людей). – ISBN 978-5-235-03591-1. – EDN XOKGWL.
42. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В. Е. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. – Т. II. – Москва, 1980. – С. 161 – 166.

43. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа // М.: ФЛИНТА, 2018. - 196 с.
44. Чертовских, М. Г. «Нездешний звук»: поэтика звука Г.Ф. Лавкрафта на примере рассказа «Изгой» / М. Г. Чертовских, Д. В. Чертовских // Концепт: философия, религия, культура. – 2023. – Т. 7, № 1(25). – С. 135–148.
45. Чехов А.П. На магнетическом сеансе / А.П. Чехов / «Стихи и проза» (poesias.ru) : [сайт]. – 2025 - URL:<https://poesias.ru/proza/chehov-anton-pavlovich/chehov10308.shtml> (дата обращения 25.03.25)
46. Чехов А.П. Попрыгунья / А.П. Чехов / Интернет-библиотека Алексея Комарова : [сайт]. – 2025. - URL: <https://ilibrary.ru/text/706/p.1/index.html> (дата обращения: 13.05.2025)
47. Чехов А.П. Смерть чиновника / А.П. Чехов / Интернет-библиотека Алексея Комарова : [сайт]. – 2025. - URL: <https://ilibrary.ru/text/987/p.1/I/index.html> (дата обращения 25.03.25)
48. Чуковский К. Жизнь О. Генри/ К. Чуковский // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3: Высокое искусство; из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. – Москва : Агенство ФТМ, Лтд, 2012. – С. 518–523.
49. Шогенцукова Н. А. Опыт онтологической поэтики : монография / Н. А. Шогенцукова – Москва : Наследие, 1995. – С. 231.
50. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы / Б. М. Эйхенбаум. – URL: https://www.oprojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html (дата обращения 09.06.24)
51. Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. - Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. - С. 357-370