

# ӘДЕБИЕТТАНУ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

---

УДК 82:801.6;82-1/-9

Б. К. Базылова

к. ф. н. доцент Казахского государственного женского педагогического университета,  
г. Алматы, Казахстан  
e-mail: [baglan\\_5\\_3@mail.ru](mailto:baglan_5_3@mail.ru)

## Портрет и тип художественного конструирования

В статье рассматривается структура литературного портрета. Структура портрета здесь соотносится с его основной функцией - воплощением зрительного впечатления.

Первым из классифицирующих признаков литературного портрета является принципиальное для него несовпадение героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью. В литературном портрете мы всегда сталкиваемся с созданной авторской концепцией характера портретируемого. Вторым признаком литературного портрета - способ создания «концепта мира». Исследование произведения всегда начинается с интерпретации текста через его жанровое прочтение, через поиск его интерпретационной модели. Третий важный классифицирующий признак литературного портрета – особенность повествовательной структуры, он отражает типологически общий для всех произведений мемуарно-биографического жанра конфликт между точкой зрения автора и «других» на предмет изображения. Одной из важнейших особенностей повествования в литературном портрете является то, что внутренний мир автора-повествователя также становится предметом изображения.

Структура описания внешности персонажа в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» выстраивается таким образом, что его нельзя изолировать от авторского комментария к нему, так как они выполняют одну и ту же функцию: представить читателю образ внутреннего мира героя. Портрет Базарова может быть признан «статичным» только потому, что он, как центр, «притягивает» все последующие зарисовки внешности персонажа, заставляет читателя увидеть в индивидуальном проявлении характера типичное. Автор постоянно отсылает читателя к этому первому описанию внешности героя, объясняя тем самым все последующие «факты» его биографии. В этом портрете персонажа содержится мотивация будущих взаимоотношений героев романа.

**Ключевые слова:** портретное сходство, структура портрета, конфликт, субъект изображения.

B. K. Bazylova

## Portrait and type of artistic design

The article describes the structure of the literary portrait. Structure portrait here is related to its main function - the epitome of visual impressions. The first of classifying signs of a literary portrait is basic for it discrepancy of the hero as subject of the image with its subject role. In a literary portrait we always face the created author's concept of character of the shown. The second sign of a literary portrait – is a way of creation of "a world concept". Work research always begins with text interpretation through its genre reading, through search of its interpretative model. The third important classifying sign of a literary portrait – is a feature of its narrative structure, it reflects typologically the general for all works of a memoirs and biographic genre the conflict between the point of view of the author and "others" regarding the image. One of the most important features of a narration in a literary portrait is that the inner world of the author storyteller also becomes an image subject.

The structure of the description of appearance of the character in I.S. Turgenev's novel "Fathers and children" is built in such a way that it can't be isolated from the author's comment to it as they carry out the same function: to present to the reader an image of an inner world of the hero. Bazarov's portrait can be recognized "static" only because it as the center "attracts" all subsequent sketches of appearance of the character, forces the reader to see the typical in individual manifestation of character. The author constantly sends the reader to this first description of appearance of the hero, explaining all subsequent "facts" of his biography. This portrait of the character contains motivation of future relationship of heroes of the novel.

**Key words:** portrait similarity, portrait structure, conflict, subject of the image.

Б. Қ. Базылова

**Портрет және көркем әдебиеттегі құрастыру түрі**

Мақалада әдеби портреттеудің құрылымы қарастырылады. Портрет құрылымы бұл жағдайда оның басты қызметі – көзбен көру әсерін бейнелеумен байланысады.

Әдеби портреттеуді топтастырудағы ерекшеліктің бірі, ондағы басты ұстанымы болып табылатын кейіпкердің бейнелеу субъектісі ретінде оның сюжеттік рөлімен сай келмеуі қарастырылады. Әдеби портреттеуде біз ұдайы кейіпкер портреті бойындағы мінез-құлқының автор жасаған тұжырымдамасын көреміз. Әдеби портреттеудің екінші белгісі ондағы «әлем концептісінің» жасалу жолы болып табылады. Шығарманы зерттеу мәтінді жанрлық оқу арқылы интерпретациялау мен оның интерпретациялық үлгісін іздеу бойынша іске асады. Әдеби портреттеудің үшінші басты белгісі ретінде оның баяндау құрылымының ерекшелігі, яғни ол мемуарлық-өмірбаяндық жанрдағы шығармаларға тән типологиялық автор және «басқалар» көзқарасы арасындағы конфликтіні бейнелейді. Сонымен қатар әдеби портреттеудің басты ерекшелігінің бірі – баяндаушы-автордың ішкі дүниесі де әдеби бейнелеудің бір бөлігін құрайтындығы.

И.С. Тургеневтің «Отцы и дети» романындағы персонаждың сыртқы келбетін бейнелеу құрылымын авторлық түсіндірмеден бөліп алып қарастыру мүмкін емес, себебі орындап тұрған қызметтері ортақ: оқырманға кейіпкердің ішкі дүниесін ашып көрсету. Базаров портреті басты ретінде персонаждың сырт келбетінің әрі қарай бейнеленулеріне «ортақ болып» оқырманға жеке мінез-құлықтың көрінуінен типтілікті байқауға жетелейтіндіктен, «статикалық» болып қабылданады. Автор оқырманына ұдайы кейіпкерінің осы ең алғашқы көрсетілген мінез-құлқын сипаттауын нұсқап отырады, ол арқылы оның өмірбаянындағы кейінгі «деректерді» түсіндіріп отырады. Персонаждың бұл портретінде роман кейіпкерлерінің болашақтағы қарым-қатынасына автор тарапынан уәждеме жинақталған.

**Түйін сөздер:** портреттің ұқсастық, портрет құрылымы, конфликт, бейнелеу субъектісі.

При создании литературного портрета писатель опирается на образ героя, взятого из самой реальной действительности. Важное значение здесь имеет портретное сходство. Реальная личность познается автором как художественное целое, как самостоятельный и завершенный «сюжет» для словесного живописания. Именно в художественно-целостном изображении живой индивидуальности человека – неповторимости его «лица», мышления, языка, проявляющейся в его характере, манере поведения и в биографии, творчестве – заключена эстетическая суть жанра литературного портрета.

Первым из классифицирующих признаков литературного портрета следует назвать такую общую с романом структурную особенность, которую литературный портрет использовал как инвариант собственной структуры, как принципиальное для него несовпадение героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью [1, 371]. В литературном портрете, посвященном созданию образа писателя, мы всегда сталкиваемся с созданной автором концепцией характера портретируемого: на основе известных фактов биографии человека выстраивается сюжет мемуарного повествования, в котором герой оказывается «больше» или «меньше» своей судьбы.

Второй признак – способ создания «концепта мира» [2], то есть поиск особенностей жанрового типа в жанровых и стилевых предпочтениях автора литературного портрета. Исследование произведения практически всегда

начинается с интерпретации текста через его жанровое прочтение, через поиск его «архитипической модели или константы, некоей интерпретационной модели. «Внутренняя мера» жанра в отличие от канона, не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь логически реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений.

Третий важный классифицирующий признак литературного портрета – особенность его повествовательной структуры, отражающей типологически общий для всех произведений мемуарно-биографического жанра конфликт между точкой зрения автора и «других» на предмет изображения. Одной из важнейших особенностей повествования в литературном портрете является то, что внутренний мир автора-повествователя также становится предметом изображения, который «прочитывается» исследователем с учетом поэтических приемов, выражающих творческую индивидуальность писателя.

Изображение внешности персонажа всегда связано с проявлением авторского отношения к герою. Оно может быть выражено прямо и опосредованно – через восприятие визуального образа другими действующими лицами, что в итоге свидетельствует о своеобразии построения системы персонажей произведения.

Содержание портрета необходимо включает в себя и формы поведения человека, так назы-

ваемый «мимический» портрет. Через изображение героя в действии, поступке читатель получает возможность создать в своем воображении зрительный образ, что пробуждает работу его ассоциативного мышления.

За рамками текста находится еще один содержательный ракурс портретного изображения. Это апелляция к воссоздающему воображению читателя, характеризующая горизонт его ожидания и связанная с портретным искусством в живописи.

Структура портрета соотносится с его основной функцией - воплощением зрительного впечатления. Визуальный образ создается в произведении прежде всего на уровне повествования, организующего различные дискурсы, которые определяют ритм и темп повествования, а также особенности его восприятия. Зрительный образ, запечатленный в структуре портрета, создается в двух основных направлениях: на уровне системы образов-персонажей и общей композиции произведения.

Рассмотрим один из наиболее характерных случаев проявления авторской воли в создании портрета героя, который несет в себе черты его биографии. Таков портрет Базарова в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети», благодаря которому герой оказывается «шире» того социально-психологического типа, в рамках которого его воспринимала и современная Тургеневу, и последующая критика. Это расширение обусловлено прежде всего исключительно важной функцией и статусом повествующего лица в романах Тургенева, о котором писали А.Г. Цейтлин, С.М. Петров, В.Г. Одинокоев и др.

В письме к К.Случевскому (апрель 1862 года) Тургенев так объясняет свое понимание фигуры Базарова: «...Базаров все-таки подавляет все остальные лица романа <...> Приданные ему качества не случайны. Я хотел сделать из него лицо трагическое – тут было не до нежностей. Он честен, правдив и демократ до конца ногтей, а вы не находите в нем хороших сторон?» [3, с.401]. В приведенном в защиту героя высказывании кажется нам особенно важным то, что автор подчеркивал, как Базаров подавляет всех остальных героев. Функция рассказа о нем выступает в роли важнейшей функции автора-повествователя. Тургенев воспроизводит судьбу Базарова в последние месяцы его жизни, представляя это время как наиболее значительный период бытия героя.

Ритм авторского повествования о Базарове намечен уже во второй главе романа. Внешний

облик героя передается автором в три приема. Сначала это описание общего впечатления Николая Петровича от фигуры приезжего («человек высокого роста в длинном балахоне с кистями» с «обнаженной красной рукой»). Смена субъекта высказывания мотивируется поступком Базарова, который, «отвернув воротник балахона, показал Николаю Петровичу все свое лицо». Затем следует уточнение – собственно портрет героя, данный повествователем: в описание лица включается оценочный момент: «оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум». Третья часть портрета – передача реакции героя на слова Николая Петровича – мотивация тезиса повествователя об уме Базарова замечанием о «темно-белокурых волосах, длинных и густых, которые не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа» [4, 171].

Структура описания внешности персонажа выстраивается таким образом, что его нельзя изолировать от авторского комментария к нему, поскольку они выполняют одну и ту же функцию: представить читателю образ внутреннего мира героя. Если же рассматривать авторский комментарий как дополнение описания, как это делает П.Г. Пустовойт, то получится, что «обособление портрета от психологической характеристики приводит к тому, что он воспринимается как статичный» [5, 127]. «Статичным» этот портрет Базарова может быть признан только потому, что он как центр «притягивает» все последующие зарисовки внешности персонажа, заставляя читателя увидеть в индивидуальном проявлении характера типичное. Автор постоянно отсылает читателя к этому первому описанию внешности героя, объясняя тем самым все последующие «факты» его биографии. В этом портрете персонажа сосредоточена энергия исходной сюжетной ситуации, содержится мотивация будущих взаимоотношений героев романа.

Объяснение данного этапа жизни героя дано в XII главе Аркадием: «Ты хотел людей смотреть, ступай» [4, 228], а в XXI главе Базаров признается: «Хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними» [4, 292]. Очерк – портрет Базарова выстраивается как рассказ о том, что и как он видит и как видят его повествователь и другие герои. Об этом типе реалистического портрета убедительно пишет С.Шаталов. Стремление «расковать» статику описания, «воспроизводя с его помощью как отдельные моменты – состояния эмоционально-

психологической жизни, так и самое течение её», - правомерно замечает исследователь, - характерно уже для Пушкина. В его произведениях «цепь статичных портретов в виде своеобразной смены кадров – уже воспроизводила существенные моменты в судьбе <...> «опредмечивая» внутренние сдвиги в изменениях внешнего вида» [6, 70].

Герой Тургенева действительно внутренне неизменен, поэтому автор выстраивает определенную последовательность визуальных образов, ведущих к уточнению знания о нем читателя. На эту особенность структуры образов в романах Тургенева указывает В.Маркович, замечая, что автор таким образом демонстрирует логику «взаимоперехода особенного, индивидуального, неповторимо - человеческого и общего, исторического, социального» [7, 31].

Перед дуэлью Базаров видит сон, в котором появляются лица, сыгравшие важную роль в его судьбе: «Одинцова кружилась перед ним, она же была его мать, за ней ходила кошечка с темными усиками, и эта кошечка была Фенечка; а Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все-таки должен был драться» [4, 319]. Сон подводит итог определенному отрезку жизненного пути Базарова и возвращает его к тем впечатлениям, которые он пережил. Предмет изображения - переживания Базарова, но представлены они в несвойственной герою стилистической манере автора-повествователя. Точка зрения повествователя преобладает над точкой зрения героя даже тогда, когда персонаж мог бы проявить свою волю и продемонстрировать умение видеть другого. Поэтому портрет, визуальный образ и собственно характеристика Базарова складываются в систему, функция которой зависит не от движения событий романа, а от позиции повествователя, объективирующего наше знание о герое. Сон Базарова – важная во всех отношениях «свернутая» сюжетная ситуация романа, построенного по объектному типу [8, 15].

Первой во сне появляется Анна Сергеевна. Заметим, что Тургенев не доверяет Базарову описать внешний облик Одинцовой. Портрет её создается повествователем, соединяющим несколько точек зрения: Ситникова («Вдруг лицо его изменилось и, обернувшись к Аркадию, он, как бы с смущением, есть теми «пределами, между которыми происходит варьирование и историческое движение форм» [9].

Не «видят» друг друга Одинцова и Базаров в сцене утреннего объяснения: и эту роль берет на себя повествователь. Именно он отмечает реакцию героини на слова признания: «протянула вперед обе руки», в то время, как Базаров «уперся лбом в стекло окна». Внешний облик героя в этой сцене служит автору мотивацией поведения Одинцовой. Она смотрит на себя в зеркало и видит там то, что смутило её саму, то, что объяснило ей «пожирающий взор» Базарова и его «почти зверское лицо». Так, используя метафору лицо-зеркало души, Тургенев показывает бесперспективность этой биографической линии героя. Образ «...бездны, пустоты ...или безобразия» - ассоциативный образ, передающий авторскую оценку обоих персонажей, без детальной проработки внешнего проявления душевных движений героев. Таков первый аспект портрета-биографии Базарова, в котором герой не только «увиден» повествователем и «другим» - Одинцовой, но и в определенном смысле «интерпретирован» автором с помощью визуального образа в один из наиболее значительных эпизодов его биографии.

Другая героиня сна – мать Базарова, которая смотрит на него и «не видит», то есть не понимает, что такое её сын. В портрете Арины Власьевны автор концентрирует скорее общие черты типа матери - провинциальной дворянки начала века, чем стремится передать индивидуальное в характере героини. Не только Арина Власьевна, но и повествователь «не видит» Базарова в тех ситуациях, где он находится рядом с матерью.

Портрета Базарова как такового здесь нет, дана характеристика эмоционального состояния героя, возникающего каждый раз, когда он видит Фенечку. Но и тот визуальный образ Фенечки, который дан с точки зрения повествователя, представлен как описание впечатления, производимого героиней на окружающих в определенный период её существования: «Бывает эпоха в жизни молодых женщин, - замечает автор, - когда они вдруг начинают распускаться, как летние розы». Конкретизация этого впечатления объясняет обостренную реакцию Базарова на проявление в Фенечке природного женского начала, что, с одной стороны, вписывается в авторскую характеристику героя как естествознателя-физиолога, а с другой, свидетельствует о присущем ему чувстве красоты. На контрастном сопоставлении холодной, «замороженной» красоты Одинцовой и горячей,

живой привлекательности Фенечки выстроена сцена в беседе.

Появление Базарова в комнате Одинцовой мотивировано тем, что Анна Сергеевна просит его дать совет о книге, которую следует прочесть. В сцене с Фенечкой в беседе возникает мотив книги, из которой Базаров просит её прочитать немного. Ему хочется, признается Базаров, посмотреть, как она который использует повествователь, таким образом утверждая «отрыв» Базарова от взрастившей его почвы. Настоящая биография героя складывается вне её пределов, поэтому так важно замечание о том, что происходило с Базаровым в первую ночь, проведенную дома: «Широко раскрыв глаза, он злобно глядел в темноту: воспоминания детства не имели власти над ним...» [4, 285].

Не менее важную роль в биографии героя автор отводит Фенечке (она и во сне Базарова видится ему черной кошечкой, что, согласно русским поверьям, является символом неожиданного раздора). Повествователь сообщает о том, что лицо его «изменялось, когда он с ней разговаривал: оно принимало выражение ясное, почти доброе, и к обычной его небрежности примешивалась какая-то шутивная внимательность» [4, 310]. Портрета Базарова как такового здесь нет, дана характеристика эмоционального состояния героя, возникающего каждый раз, когда он видит Фенечку. Но и тот визуальный образ Фенечки, который дан с точки зрения повествователя, представлен как описание впечатления, производимого героиней на окружающих в определенный период её существования: «Бывает эпоха в жизни молодых женщин, - замечает автор, - когда они вдруг начинают распускаться, как летние розы». Конкретизация этого впечатления объясняет обостренную реакцию Базарова на проявление в Фенечке природного женского начала, что, с одной стороны, вписывается в авторскую характеристику героя как естественника-физиолога, а с другой, свидетельствует о присутствии ему чувстве красоты. На контрастном сопоставлении холодной, «замороженной» красоты Одинцовой и горячей, живой привлекательности Фенечки выстроена сцена в беседе.

Появление Базарова в комнате Одинцовой мотивировано тем, что Анна Сергеевна просит его дать совет о книге, которую следует прочесть. В сцене с Фенечкой в беседе возникает мотив книги, из которой Базаров просит её прочитать немного. Ему хочется, признается

Базаров, посмотреть, как она будет читать. «У вас,- признается он,- когда вы читаете, кончик носа очень мило двигается» [4, 312].

Сцена в беседе начинается с просьбы Базарова дать ему одну из роз, а завершается сообщением о том, что Фенечка «тотчас подобрала все розы и вышла вон из беседки [4, с.314]). Как и с Одинцовой, в сцене объяснения с Фенечкой повествователь обращает внимание на положение её рук, «выражению» которых внимает Базаров. Диалог героев в беседе также выстраивается вокруг темы «руки», приобретающей почти символический смысл и выступающей в роли связывающего героев звена. Именно такую функцию выполняет «образ руки» в словах Базарова: «...поверьте мне: все умные дамы на свете не стоят вашего локотка», «А я знаю руку, которая захочет, и пальцем меня сшибет». Повествователь, постоянно фиксирующий движения рук Фенечки, простой и естественной в проявлении чувств, солидарен с героем, о чем свидетельствует переданная в авторском повествовании реакция Фенечки на комплимент Базарова: «Какой вы! - промолвила она, перебирая пальцами по цветам», «Ну, вот еще что выдумали! - шепнула Фенечка и поджала руки», «...опять засмеялась и даже руками всплеснула...», «отдернула протянутую руку...», «Фенечка показала руками как, по её мнению, Базаров вертел Павла Петровича». Богатая мимическая палитра этих движений внутренне противопоставлена устойчивому однообразию положения рук Одинцовой, что дает основание видеть в такой конструкции визуального образа мотивацию согласия Базарова на дуэль с Павлом Петровичем. «Вспомнив другую недавнюю сцену,- пишет Тургенев,- и совестно ему стало, и презрительно досадно» [4, 314]. Фенечка оказалась перед «бездной», образ которой теперь возникает уже в сознании не Одинцовой, а Базарова, который, как в момент любовного признания Анне Сергеевне, не смог сдержать своего порыва. Так визуальный образ, построенный на повторении одной и той же портретной детали-«руки», начинает играть роль конструктивного элемента, будет читать. «У вас,- признается он, - когда вы читаете, кончик носа очень мило двигается» [4, 312].

Последним в сне появляется Павел Петрович, портрет которого дан в самом начале романа вслед за представлением читателю портрета Базарова. По ходу действия повествователь больше не прибегает к сравнению их

внешнего облика и даже не знакомит с визуальным впечатлением, которое возникало у обоих героев при встречах за исключением двух моментов: замечания Павла Петровича о Базарове: «Этот волосатый?» (3, 180) и Базарова о нем: «Ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай!» [4, 181]. В этих лаконичных фразах определяется критерий оценки одного героя другим, который останется неизменным на протяжении всего романа: это отношение аристократа к «демократу» и демократа к «аристократу». Типичность этой формы высказывания одного персонажа о другом отсылает читателя к начальному портрету каждого, данному с точки зрения автора [7, 23]. Так, брошенная Базаровым фраза о ногтях проецируется на высказывание повествователя о «стремлении вверх, прочь от земли» в облике Павла Петровича, которое, по мнению Н.Д.Тамарченко, не могло принадлежать никому из персонажей [10, 291]. Самым ярким в оценочном плане образом, характеризующим Базарова, оказывается образ леса, который ассоциируется у него с Павлом Петровичем. Согласно концепции пространственной формы, в литературном произведении смысловое единство изображенных событий может быть постигнуто не только в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий. Большую роль в оформлении авторской идеи играет внутренняя, рефлексивная логика образа, способного передать одномоментность восприятия прошлого и настоящего, что в свою очередь будет читать. «У вас,- признается он,- когда вы читаете, кончик носа очень мило двигается» [4, 312].

Настоящая биография героя складывается вне её пределов, поэтому так важно замечание о том, что происходило с Базаровым в первую ночь, проведенную дома: «Широко раскрыв глаза, он злобно глядел в темноту: воспоминания детства не имели власти над ним...» [4, 285].

Повествование о героях в четвертой части практически исключает обращение писателя к их портретированию. И это не случайно. В первом портрете Обломова, и в первом портретном описании Ольги дается намек на тот

предел, к которому придут оба, и на то доминировавшее в них обоим чувство внутренней сосредоточенности, которое и послужило мотивом их сближения. Оба героя достигли пределов своего внутреннего развития, только «остановка» Обломова произошла гораздо раньше, чем «остановка» Ольги.

«Общим» литературным признаком, характеризующим все произведения словесного искусства, является его структура. Конфликт же лежит в основе структуры художественного целого, поэтому, рассматривая жанровую специфику произведения, мы постигаем его жанровое своеобразие.

Другим важным аспектом построения жанровой типологии является опора его на своеобразие системы, «внутри которой функционирует данное произведение, так как взятое изолированно, оно может получить совершенно иную оценку [2, 54]. При этом немаловажным оказывается то, каким представляется исследователю «расстояние», существующее между изучаемым произведением и другими составляющими этой системы. Так, Ю.М. Лотман считает, что, чем «более далекие варианты одних и тех же структурных функций мы будем рассматривать, тем легче определятся инвариантные – типологические закономерности» [11, 126].

В основе структуры художественного целого лежит конфликт, поэтому, рассматривая способ формирования, организации произведения, то есть его жанровую специфику, мы тем самым движемся к постижению жанрового своеобразия. Художественное воплощение конфликта, взятое в аспекте выразительных и образительных средств, вводит нас в сферу стиля.

Механизм портретирования, как функция повествования, содержит в себе не только источник объяснения характеров героев, но и в известной степени «направлял» реализацию замысла романа в целом. «Тематические» блоки портретных описаний разворачивались в сюжетные ситуации, в которых эскизные наброски зрительных впечатлений выполняли функцию «узлов», связывающих сюжет в единое целое.

#### Литература

- 1 Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969.
- 2 Одинокое В.Г. Поэтика русских писателей XIX века и литературный прогресс. – Новосибирск, 1987.
- 3 Тургенев И.С. Центральный архив. – М., 1927.
- 4 Тургенев И.С. Собрание сочинений: 12 т. – М., 1987.
- 5 Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев-художник слова. – М., 1980.

- 6 Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. – М., 1979.
- 7 Маркович В.М. Тургенев и русский роман XIX века. – Л., 1980.
- 8 Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск, 1974.
- 9 Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Теория литературы: Учеб. пособие: В 2-т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 2. – М., 2004.
- 10 Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. – М., 1997.
- 11 Лотман Ю.М. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969.

#### References

- 1 Hrapchenko M.B. Tipologicheskoe izuchenie literatury i ego printsipy // Problemy tipologii russkogo realizma. – М., 1969.
- 2 Odinson V.G. Poetika russkih pisateley XIX veka i literaturnyj progress. – Novosibirsk, 1987.
- 3 Turgenev I.S. Tsentral'nyj arhiv. – М., 1927.
- 4 Turgenev I.S. Sobranie sochineniy: 12 t. – М., 1987.
- 5 Pustovoyt P.G. I.S. Turgenev-hudozhnik slova. – М., 1980.
- 6 Shatalov S.E. Hudozhestvennyj mir I.S. Turgeneva. – М., 1979.
- 7 Markovich V.M. Turgenev i russkiy roman XIX veka. – Л., 1980.
- 8 Korman B.O. Opyt opisaniya literaturnyh rodov v terminah teorii avtora (subektnyj uroven') // Problema avtora v hudozhestvennoy literature. – Izhevsk, 1974.
- 9 Broymtan S.N. Istoricheskaya poetika: Teoriya literatury: Ucheb. posobie: V 2-t. / Pod red. N.D. Tamarchenko. – Т. 2. – М., 2004.
- 10 Tamarchenko N.D. Russkiy klassicheskiy roman XIX veka: Problemy poetiki i tipologii zhanra. – М., 1997.
- 11 Lotman Yu.M. O tipologicheskome izuchenii literatury // Problemy tipologii russkogo realizma. – М., 1969.