

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЛЕГЕНДА: ЖАНРОВЫЕ ИДЕНТИФИКАТОРЫ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИЗНАКИ

В статье анализируется корпус текстов, имеющих тавтологический жанровый идентификатор «легенда» в заголовочном комплексе. Данные тексты рассматриваются как «ядро» жанра литературной легенды благодаря эксплицированной авторской интенции. Определяются стабильные признаки жанра, характерные для всех текстов корпуса, и вариативные, не имеющие формообразующего значения.

Ключевые слова: жанровый идентификатор, заголовочный комплекс, литературная легенда, стабильный признак, вариативный признак.

В настоящее время отсутствует общепринятый способ жанровой атрибуции художественных текстов, отчасти потому, что данная проблема мало освещена. Для определения жанра произведения исследователи в основном пользуются собственной интуицией или сложившейся практикой. Показателен пример традиции называть «Поэму о великом инквизиторе» легендой после выхода в свет статьи В.В. Розанова.

Один из наиболее обоснованных способов атрибутировать жанр произведения – анализ его авторской номинации, которая может присутствовать в разных позициях текста – в названии, подзаголовке, предисловии, в самом тексте, а также вне его. Так, создатели Поэтического корпуса в рамках Национального корпуса русского языка выбирают авторскую экспликацию как решающий фактор при жанровой разметке: «Чтобы избежать многочисленных проблем, связанных с размытостью жанровых критериев, приписывание жанра тому или иному произведению осуществляется, главным образом, на основе авторской экспликации его жанровой природы – например, как элегии помечаются преимущественно те стихотворения XVIII-XIX вв., которые имеют авторский подзаголовок “элегия”»¹.

Интерес исследователей к названию произведения в широком смысле слова в последнее время возрос. Терминологический аппарат данной области нельзя назвать устоявшимся, так как для обозначения одного и того же понятия часто используются разные термины («номинативный комплекс», «заголовочный комплекс») или, наоборот, термин является многозначным. М.С. Крутова рассматривает отношения между терминами «номинация», «наименование», «название», «заглавие» в

древнерусской литературе. Под «заглавием» исследовательница подразумевает «самоназвание», а под «названием» – все остальные способы наименования произведения². На материале прежде всего нехудожественных текстов пытается решить проблему соотношения текста и заголовка Ю.В. Трубникова³; исследовательница, однако, говорит и о художественных текстах, определяя заголовок как вторичную языковую единицу. Наиболее общим является термин «затекстовые структуры», к которым относят предисловие, имя автора, заглавие произведения, подзаголовок, посвящение, эпиграф, дату и место написания/публикации текста, его полиграфическое оформление. Данные элементы «в своем системном отношении становятся основой смыслообразования»⁴, «значит, могут считаться “заглавием” произведения»⁵.

Среди разных типов затекстовых структур выделяются комплексы, включающие в себя жанровые определения; к ним Ю.С. Подлубнова применяет термин «жанровый идентификатор»⁶, О.В. Зырянов – «жанровый рефлексив»⁷. Данные структуры типичны для разных этапов развития различных национальных литератур – от более ранних⁸ до современности: «Эксплицируя интенции авторского сознания, жанровые номинации (как традиционные, так и окказиональные) свидетельствуют об актуальности жанра и в новейшую эпоху индивидуально-авторского творчества»⁹. Наличие затекстовых структур облегчает задачу атрибуции литературных текстов по сравнению с фольклорными, так как в сборниках народных сказок, например, рубрикация и заголовки текстов принадлежат собирателям и издателям, а в авторских текстах – автору¹⁰.

В.Н. Крылов, развивая идеи С. Скварчинской, рассматривают подобный тип номинации как один из способов жанровой референции. «Авторские обозначения, включенные в подзаголовок, – часть так называемой композиционной “рамы” произведения, его заголовочного комплекса и, следовательно, непременно должны учитываться в его интерпретации»¹¹.

У жанровых идентификаторов несколько функций: во-первых, заглавие является «жанровой саморефлексией, интуитивным исследованием»¹², во-вторых, с помощью заглавия автор моделирует восприятие текста читателем, в-третьих, заглавие – способ для автора реферировать самого себя, идентифицировать какие-либо признаки текста¹³.

Возможное разнообразие жанровых номинаций было продемонстрировано Е.М. Васильевым на примере драматических жанров¹⁴. Попытку типологизировать

жанровые номинации во второй половине XX в. предпринимают М.Ю. Звягина¹⁵, Е.В. Пономарева¹⁶. О.В. Зырянов делит жанровые идентификаторы на четыре группы в зависимости от их позиции в тексте: входящие в заголовочный комплекс; внутритекстовые; содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст; присутствующие в контекстных комментариях¹⁷. Таким образом, при анализе жанра должны учитываться все жанровые определения, находимые в данном тексте. Естественно, что рамочные компоненты следует рассматривать «в их связи друг с другом и с основным текстом произведения, так как в художественном целом выполняемые ими функции могут перераспределяться»¹⁸. Также нельзя упускать из виду достаточно распространенные трансформации жанровых идентификаторов, принадлежащие переводчикам и издателям, так как они отражают читательское восприятия отношения между жанром текста и его заголовком.

Поскольку «процесс определения жанра предстает в качестве этапа творческого акта создания произведения и нередко становится частью заголовочного комплекса, как бы приобретая его конститутивные признаки и характерные для него способы смыслового взаимодействия с произведением»¹⁹, то и процесс жанровой атрибуции должен включать в себя анализ названия. В то же время названия могут привлекаться как источник сведений о жанрах или служить критерием отбора текстов для их последующего сопоставления.

Используем экспликацию жанровых интенций авторов для отбора текстов, принадлежащих к жанру литературной легенды, и выделения их доминантных и вариативных признаков. Самая сильная позиция для жанрового идентификатора – позиция заглавия или подзаголовка, поэтому рассмотрим тексты, содержащие идентификатор «легенда» в заглавии/подзаголовке. Поскольку в случае с произведениями, имеющими жанровый идентификатор «легенда», речь идет прежде всего о текстах небольшого объема, для них характерна тенденция к включенности в сверхтекстовое единство – сборник, цикл, у которого обычно есть собственное название (часто содержащее жанровый рефлексив). Естественно, есть некоторая доля вероятности появления тавтологических названий, в которых отнесенность текста к тому или иному жанру выражена с наибольшей полнотой, так как авторская интенция эксплицирована дважды. В том случае, когда цикл создается автором как единое произведение или когда автор намеренно объединяет тексты в один цикл, дублирование жанрового определения может считаться наиболее ярко выраженным способом жанровой атрибуции.

Что касается легенд, то подобных случаев довольно немного. Не всегда можно назвать авторское объединение в сборник интенциональным, отграничить его от редакторского и т.д., поэтому мы рассмотрим несколько случаев, не вызывающих никакого сомнения относительно авторского намерения. Мы рассмотрим следующие тексты: «Маленькая легенда о танце» из цикла «Семь легенд» Готфрида Келлера, «Зеленые глаза. Сорийская легенда» и «Золотой браслет. Толедская легенда» из цикла «Легенды» Густаво Беккера, «Легенда о горе Дьявола» и «Легенда дьявольского места» из цикла «Испанские и американские легенды» Брета Гарта. Все отобранные тексты – прозаические произведения небольшого объема.

В качестве претекста для «Маленькой легенды о танце» (*Tanzlegendchen*, 1854) Келлер использует сборник христианских легенд Людвиг Козегартена (1804), в котором приводится жизнеописание блаженной Музы Римляныни, жившей в V в. н. э. Согласно житию, юной Музе во сне явилась Богородица и просила ее отказаться от детских забав. Через тридцать дней Муза умерла.

Используя христианский сюжет, Келлер значительно расширяет его. Он опирается не только на текст Козегартена, но на канон агиографического жанра в целом и повторяет его фабульную структуру: детство святого (святой) – видение – подвижничество – прижизненные чудеса – смерть – посмертные чудеса – рай. Многие из этих элементов в претексте отсутствуют (прижизненные чудеса, жизнь в раю), но Келлер восполняет их (Муза исцеляет хромых девушек).

С другой стороны, Келлер вносит значительные изменения в сюжет жизнеописания. Музу, в претексте просто благочестивую девушку, Келлер наделяет особенностью – чрезмерной любовью к танцам. С точки зрения церкви, это недостаток, но в контексте всей легенды это скорее положительное качество. Вместо Девы Марии танцующей Музе в церкви является царь Давид и танцует с ней, чтобы показать, какое блаженство ждет ее в раю, если она откажется от танцев. Это видение «возвращает» ее на путь исключительной добродетели ради райского блаженства. Данная фабула типична для всех сюжетов цикла: «Особый внимание уделено “обращению”, этому внутреннему процессу, который превращает мирского человека в жителя небесного города»²⁰ (Пер. мой. – Н. Т.).

Главное отличие «Маленькой легенды о танце» и от претекста, и от канона жанра религиозной легенды заключается в отношении повествователя к описываемым событиям. Явное предпочтение отдается земной жизни, в то время как рай и его обитатели рассматриваются скептически. Чуду явления царя Давида предшествует

сцена танца Музы в сакральном месте – церкви, но Муза за свою дерзость, граничащую в традиционном понимании с богохульством, награждается, а не наказывается. Большое внимание уделяется сомнениям Музы перед решением никогда больше не танцевать, а также испытаниям, которым она подвергает себя, став подвижницей. Интонация повествователя говорит о его скорбно-недоуменном восприятии этих абсурдных ограничений, отказе от всякой радости бытия, от восхищения красотой мира, пением птиц.

Последний эпизод, прямо не связанный с Музой, усиливает трагизм легенды. Девять греческих муз раз в год допускаются в рай на праздник. Решив отблагодарить за это обитателей рая, музы исполняют перед ними песню. Их прекрасное пение вызывает у райских жителей такую тоску по земной жизни, что всех охватывает горе и рай оглашается горестными криками. Муз навсегда изгоняют из рая, что демонстрирует его ограниченность, неготовность принять красоту и гармонию. Хотя повествователь не комментирует этот эпизод, его грусть и отчаяние очевидны.

Конфликт, организующий «Маленькую легенду», состоит в оппозиции двух типов сознания: христианско-ригористического и природно-языческого. На уровне фабулы он не выражен, поскольку героиня, носительница второго типа сознания, добровольно отказывается от него. Тем не менее повествователь дает понять, что подобное отречение не приносит ни радости, ни счастья, и не имеет никакого смысла.

Историческое время действия никак не обозначено. В легенде Келлера указаны только время природное (Муза умирает в августе, через три года после явления Давида) и циклическое (в этот же день ежегодно происходит празднество в раю), но его роль невелика. Место действия (город, страна) также не называется, но художественное пространство легенды содержит некие важные локусы: сакральное место – церковь (в земном пространстве), скит Музы; значимым является также противопоставление «земное – райское».

Повествователь не только опирается на претекст, но и эксплицитно выражает свое отношение к нему. Комментарии по поводу достоверности текста присутствуют в начальной части рамы (ссылка на св. Григория) и в самом тексте (разногласия между показаниями св. Григория Нисского и св. Григория Богослова из Назианзы). В действительности ссылки Келлера не совсем верны: о жизни Музы рассказал св. Григорий, но не тот, который был упомянут Келлером, а св. Григорий Двоеслов.

Значительные изменения, вносимые Келлером в оригинальный источник, говорят о необязательности следования более древнему тексту, скорее, об отталкивании от него.

Проанализируем несколько легенд Беккера из цикла «Легенды», где практически все тексты имеют подзаголовки «легенда» с указанием провинции, где она бытует. Нет необходимости анализировать все тексты, основанные на фольклорной образности и построенные по схожим законам, поэтому остановимся на самых известных. «Зеленые глаза. Сорийская легенда» (*Los ojos verdes*, 1858) начинается с вступления повествователя, объясняющего, как он написал рассказ. В данном случае он декларирует не опору на претекст, а свободный полет фантазии, хотя читателю очевидна основа легенды – предания о русалках, заманивающих мужчин на дно рек. Кроме того, подзаголовок «Сорийская легенда» отсылает читателя к устной традиции, а не к авторскому тексту. Во время охоты на оленя молодой охотник Фернандо пересекает запретную черту – Тополиный источник, где, по преданию, водится злой дух, и охотится там, где никто раньше не осмеливался. На предупреждения старика Иньиго Фернандо отвечает богохульственными словами: «Да я скорее потерю земли предков, скорее предам душу в руки сатаны, чем позволю, чтобы от меня ушел единственный олень...»²¹. Вернувшись с охоты, Фернандо рассказывает Иньиго, как увидел в источнике зеленые глаза, и начинает искать женщину с такими глазами, несмотря на все мольбы старика. Зеленоглазая женщина-дух заманивает Фернандо на дно источника, куда он кидается со скалы.

Образы персонажей – Фернандо, Иньиго и женщины-духа – схематичны и созданы при помощи фиксации доминирующих черт. Так, Фернандо слишком силен и смел – он «начинает с того, чем другие кончают»²². Он богат, молод, красив и бросает вызов Богу и преданиям. Иньиго стар, мудр и богобоязнен, видит в событиях волю Божью (так, он говорит, что Господь судил оленю уйти). Женщина с зелеными глазами изображается как прекрасное, таинственное, опасное существо.

Конфликт легенды выражен в противостоянии личности и судьбы. Осознавая всю опасность нарушения запретов, Фернандо испытывает судьбу – когда пересекает Тополиный источник, когда отправляется искать женщину с зелеными глазами, и когда поддается соблазну и бросается в воду.

Художественное время легенды представлено только суточным временем (Фернандо встречается с женщиной ночью, ищет ее поздно вечером). Полный отказ от временной отнесенности легенды говорит о вневременном характере ее конфликта.

Хотя в подзаголовке обозначен источник легенды, пространство используется для создания оппозиции «свое-чужое», типичной и для фольклора, где река часто является границей между миром мертвых и живых. В легенде, помимо этого, пространство вбирает в себя прошлый опыт, то есть сосредоточивает в себе время.

Отношение повествователя к описываемым событиям в тексте легенды не проявлено: он занимает позицию стороннего наблюдателя, не проникающего в мысли персонажей. Достоверность событий эксплицирована только подзаголовком, который отсылает читателя к более древней и авторитетной традиции.

«Золотой браслет. Толедская легенда» (*La ajorca de oro*, 1858). В первых строчках повествователь ссылается на некую, по его словам, действительно имевшую место историю: когда-то давно в Толедо жили любившие друг друга Мария и Педро. Однажды Педро видит, как его возлюбленная плачет. После того, как она признается, что хочет владеть браслетом с руки изображения Девы Марии в Толедском соборе, он приходит ночью в собор, чтобы его похитить; его посещают ужасные видения, и наутро его находят на пороге церкви сошедшим с ума.

О героях известны только их имена и то, что они красивы. Конфликт состоит в противостоянии человеческой души и дьявольского соблазна. Оба героя искушаются дьяволом: Мария – когда начинает думать о браслете Богоматери, Педро – когда она плачет оттого, что не получит его. Исход этой борьбы предрешен заранее и ужасен. Наказанием для Педро за святотатство становится признание того, что браслет принадлежит Богоматери, и безумие.

Хотя повествователь сообщает, что действие происходит в Толедо, место условно. Храм является родным и сакральным местом, где совершить преступление еще страшнее: «Если б это было у другой Богоматери! <...> Если бы это было у архиепископа на его митре, у короля на его короне, у самого дьявола в лапах! <...> Но у Богоматери нашего собора, святой покровительницы нашего города...»²³

Время действия также традиционное – преступление совершается Педро ночью. Присутствует в легенде и сакральное время: именно во время мессы в честь Богородицы приходит в голову безумное желание получить браслет. Храм во время таинства изображается Беккером как особое пространство: «Когда тысячи серебряных лампад проливают потоки света, когда в воздухе колышутся облака ладана, а голоса хора, звуки органа и колоколов в своей чудесной гармонии потрясают здание снизу, с самых его оснований, поднимаясь ввысь, до верхних шпилей, вот тогда, когда вы слышите все это, вы можете понять безграничную власть Бога, которая присутствует

здесь, оживляет храм своим дыханием, и в нем отражается Божественное всемогущество»²⁴.

Рассказчик не только ссылается на претекст в подзаголовке, но и сам комментирует правдоподобие легенды: «Легенда, которая рассказывает об этой чудесной истории, случившейся давно, не говорит нам больше ничего об этих молодых людях. А я, как правдивый рассказчик, не добавлю от себя ничего, чтобы не приукрашивать»²⁵. Позиция, которую он выбирает, неоднозначна. С одной стороны, он детально описывает происходящее ночью в соборе. С другой стороны, сцене в соборе предшествует следующая ремарка: «Что же произошло между молодыми людьми, если он все-таки осмелился наконец на деяние, при одной мысли о котором волосы вставали дыбом? Об этом мы никогда не узнаем»²⁶. Вторая, финальная часть рамы, в легенде отсутствует; последние слова, произносимые повествователем, – о безумии Педро. Темы искушения, греха и возмездия настолько прозрачны, что не требуют дальнейших пояснений.

«Испанские и американские легенды» Френсиса Брета Гарта включают в себя семь легенд, две из которых содержат жанровый идентификатор в названии – «Легенда о горе Дьявола» и «Легенда дьявольского места». В качестве претекста «Легенды о горе Дьявола» (*The Legend of Monte Del Diablo*, 1870) Гарт использует популярную легенду, связанную с действительной горой Mount Diablo (гора Дьябло) в Калифорнии. Гарт затрагивает вопрос о достоверности описанных событий, упоминая отсутствие документальных свидетельств. Он пытается усилить правдоподобие, сообщая точное время действия (так, он ссылается на 7 июля 1760 года как на дату первого крещения индейского ребенка; описанные в легенде события датируются 1770 годом), действительные места (миссия Сан-Пабло, местоположение горы), называя реальных исторических личностей (известный миссионер Юниперо Серра).

За фабульную основу берется схема религиозной легенды. В центре действия находится акт подвижничества, в данном случае принимающий форму крещения иноверцев, искушения дьяволом и борьбы с ним. Падре Хозе отправляется с новой миссией в сопровождении крещеных индейцев. Двигаясь по направлению к горе, падре как будто не замечает опасности: враждебной местности, запаха серы. Падре также не верит одному из проводников, Игнасио, когда тому является дьявол в виде медведя. В одиночестве он поднимается на вершину горы, что комментируется повествователем как чрезвычайно безрассудный поступок. Перед падре предстает дьявол в виде кабальеро и искушает его, убеждая отправиться обратно в Испанию,

которой грозит опасность. Хозе, однако, не только не поддается искушению, но и вступает с дьяволом в физическое противоборство. Когда он приходит в себя, Игнасио говорит ему, что на него напал медведь. Падре решает, что раз дьявол мог принять облик кабальеро, то затем мог обернуться и медведем.

Акцент переносится Гартом с искушения падре на его восприятие происходящего, поскольку суггестия наблюдается не в этой части легенды, а в сцене приближения к горе и восхождения на нее. Она достигается в основном за счет ярко выраженной пространственной оппозиции «свое-чужое». Таким образом, конфликт, в религиозной легенде представленный как борьба подвижника с дьявольскими силами, в легенде Гарта становится конфликтом материалистического и романтического мировосприятий. Падре, не поверивший восприимчивому Игнасио, становится жертвой нападения дьявола, но ему также никто не верит.

Художественное пространство и время легенды связаны с фольклорной традицией. Встреча с дьяволом происходит ночью, на вершине горы. Реальное историческое время, хотя и указано в легенде, не играет сюжетной роли, но призвано убедить читателя в правдивости рассказанной истории. Пространство не только создает оппозицию «свое-чужое», но и концентрирует в себе память поколений, назвавших гору Дьявольской.

Легенда, как и остальные легенды цикла, имеет юмористическое звучание, достигаемое посредством комизации центрального персонажа, чьими основными качествами являются упрямство, простодушие и прямота.

В «Легенде дьявольского места» (*The Legend of Devil's Point*, 1870) отсутствуют черты религиозной легенды; повествование строится по схеме фольклорной сказки или легенды. Однажды брокер средних лет вынужден остаться на ночь у залива Сан-Франциско, в доме на крутом мысу. Об этом доме ходит множество легенд: будто бы его посещают моряки с корабля Френсиса Дрейка, а три его предыдущих обитателя бесследно исчезли. Ночью брокер становится свидетелем собрания призраков пиратов, которые обсуждают удачно завершившиеся поиски принадлежащего им по праву сокровища. Простодушный герой вмешивается в их спор, всерьез пытаясь убедить их в юридической незаконности притязаний на клад. Тогда призраки исчезают, а сам брокер таинственным образом становится весьма состоятельным человеком.

В послесловии к легенде Гарт сообщает, что свидетельствами правдивости событий служат рукопись документа, который собирались подписать призраки, ныне находящаяся в офисе основанной брокером компании, и видимое в ясную погоду

место, где они отыскивали сокровище. Ироническое отношение повествователя проявляется благодаря ссылке на слова брокера и абсурдности представленных доказательств, которую он якобы не замечает.

Подобно падре Хозе из предыдущей легенды, брокера отличает удивительное простодушие. «Сталкиваясь с чуждой реальностью, принимающей вид нечистой силы (т.е. пришедшей из традиции европейских легенд), герои счастливым образом избегают грозящей им опасности и даже не осознают ее именно из-за своей “выключенности” из традиции. Герой ведет себя не так, как традиция предписывает, и потому не погибает, не сходит с ума; наоборот, он пытается заставить персонажей из иного мира вести себя по правилам, свойственным ему самому»²⁷.

Художественное пространство играет значительную роль в сюжете легенды. Место действия точно указывается в природном и городском контекстах: «На северном берегу залива Сан-Франциско, в том месте, где Золотые Ворота распахиваются в Тихий океан, находится крутой мыс»²⁸ (Пер. мой. – *Н. Т.*). Место это – заброшенное, чужое, враждебное, противоположное цивилизованному пространству. Время основного повествования указывается достаточно точно – около года тому назад, но оно не имеет значения. Зато штормовая ночь создает «чужой» хронотоп. Предшествующее основному действию повествование не локализовано во времени, имена исчезнувших обитателей окруженного слухами жилища также неизвестны.

Проанализировав легенды с тавтологическими жанровыми идентификаторами в сильных позициях, мы можем выделить повторяющиеся и вариативные черты.

К стабильным жанровым признакам литературной легенды можно отнести:

- модальность повествования. Во всех легендах повествователь дает комментарий по поводу правдоподобия произошедших событий, выражая уверенность или сомнения в их подлинности;

- событийность, фабульность повествования, конфликт которого основан на оппозиции между центральным персонажем и внеличностными силами (дьявол, судьба, традиция);

- чрезмерность какого-либо признака в образе главного персонажа: красоты, храбрости, безрассудства, гордости, становящаяся завязкой сюжета;

- нарушение «запрета» как один из элементов композиции (завязка или кульминация). В качестве запрета может выступать морально-этическая норма, христианская догма, знания предков. Нарушение может иметь различные последствия – от смерти и сумасшествия героя до его обогащения;

- наличие фантастического элемента и соприкосновение героя с другим миром, пространственная оппозиция «свое-чужое»;
- способность художественного пространства концентрировать в себе различные временные пласты;
- подчеркнутое значение суточного времени, очевидно, связанное с фольклорной традицией. Решающие события происходят ночью.

К вариативным признакам легенды можно отнести следующие:

- модус повествования (драматичный, комичный, ироничный);
- степень точности исторического времени, места действия, имен персонажей;
- опора на претекст (декларируемая или действительная);
- наличие элементов стилизации фольклорной или религиозной легенды;
- наличие формально-композиционного членения текста: разделение на части;
- наличие религиозной тематики;
- характер развязки.

Таким образом, наличие достаточно большого количества стабильных признаков говорит о том, что жанровый идентификатор «легенда» в названии текста может служить маркером жанра. Выделенные признаки позволяют анализировать обширный корпус художественных текстов с точки зрения их жанровой природы и специфики функционирования литературной легенды в различные периоды национальных литератур.

Примечания

¹ Гришина Е.А., Корчагин К.М., Плунгян В.А., Сичинава Д.В. Поэтический корпус в рамках Национального корпуса русского языка: общая структура и перспективы использования // Национальный корпус русского языка: 2006-2008. Новые результаты и перспективы. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 78.

² Крутова М.С. Именование памятников письменности в истории русской словесности XI–XIX веков: текстология, семантика, жанровые формы. Автореф. дисс... докт. фил. наук. М., 2010. С. 15.

³ Трубникова Ю.В. Текст и его заголовок: проблема структурного и семантического взаимодействия // Известия Алтайского государственного университета. Серия Филология и Искусствоведение. 2010. №2 (66). С. 121–126.

⁴ Шульц Е. Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга») // Имя текста, имя в тексте. Сборник

научных трудов. Тверь: Лилия Принт, 2004. С. 39.

⁵ *Лазареску О.Г.* Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII-XIX вв.). Автореф. дисс... докт. филол. наук. М., 2008. С. 3.

⁶ *Подлубнова Ю.С.* Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория). Автореф. дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 20.

⁷ *Зырянов О.В.* Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения-2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций. Материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 80.

⁸ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 71; *Крутова М.С.* Указ. соч. С. 25–26. *Крутова М.С.* Указ. соч. С. 25–26.

⁹ *Зырянов О.В.* Указ. соч. С. 90.

¹⁰ *Фролова О.Е.* Референциальные механизмы фольклорного и авторского художественного текста. Автореф. дисс... докт. филол. наук. М., 2008. С. 21.

¹¹ *Крылов В.Н.* Споры о жанровых номинациях в русской критике XIX века // Дергачевские чтения-2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций. Материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 тт. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 224–225.

¹² *Зырянов О.В.* Указ. соч. С. 80.

¹³ *Зелянская Н.Л.* Авторская номинация жанра как рамочный компонент нарративного пространства художественного произведения («Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского) // Дергачевские чтения-2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций. Материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 тт. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 186.

¹⁴ *Васильев Е.М.* Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века // Дергачевские чтения-2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 тт. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2. С. 48–60.

¹⁵ *Звягина М.Ю.* Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX – начала XXI веков // Дергачевские чтения-2008: Русская литература:

национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 тт. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2. С. 109–114.

¹⁶ Пономарева Е.В. Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза) // Дергачевские чтения-2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 тт. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2. С. 195–199.

¹⁷ Зырянов О.В. Указ. соч. С. 81.

¹⁸ Ламзина А.В. Рама произведения. // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 849.

¹⁹ Зелянская Н.Л. Указ. соч. С. 187.

²⁰ Meyer, R.M. Introduction // Keller G. Seven Legends. Trans. from German by M. Wyness. Glasgow: Gowans and Gray, 1911. P. ix.

²¹ Беккер Г.А. Зеленые глаза // Чертов крест. Испанская мистическая проза XIX – начала XX века. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 52.

²² Там же. С. 51.

²³ Беккер Г.А. Золотой браслет // Чертов крест. Испанская мистическая проза XIX – начала XX века. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 62.

²⁴ Там же. С. 63-64.

²⁵ Там же. С. 59.

²⁶ Там же. С. 64.

²⁷ Тулякова Н.А. Жанр легенды в литературе США XIX века: особенности развития // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2010. № 134. С. 85.

²⁸ Harte, B. The Luck of Roaring Camp and Other Tales. Boston – NY: Houghton Mifflin, 1906. P. 408.