

А.Д. Павлова

A.D. Pavlova

ЛИМИНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СЕЛА МИРАНДИНО В РОМАНЕ А. НИКОЛЕВА «ПО ТУ СТОРОНУ ТУЛЫ»

LIMINALITY SETTING OF MIRANDINO VILLAGE IN A. NIKOLEV'S NOVEL "BEYOND THE TULA"

В связи с переизданием романа А. Николева «По ту сторону Тулы» исследовательский интерес к этому тексту возрос в последние годы. Уже были рассмотрены некоторые аспекты романа – авторское определение жанра, стилистика, значение античного интертекста. Но до сих пор не было работ, которые затронули бы основную локацию, или место действия романа – село Мирандино. Авторы комментированного переиздания предположили, что прототипом Мирандина стала деревня Миленино в Тульской области, однако, кажется, что попытки вписать Мирандино в реальную географию отчасти противоречат замыслу романа. В настоящей статье село Мирандино рассматривается как вариант мифологемы острова, анализируются его смыслообразующие элементы. Так, размытие пространственных и темпоральных границ, снятие основных бинарных оппозиций (свой/чужой, мужское/женское и др.), нарастание чувства тревоги из-за интеллектуальной неуверенности в реальности происходящего позволяют сделать вывод о лиминальном статусе Мирандина. Также особое внимание уделяется стилистическому уровню романа, на котором формируется лиминальный статус Мирандина. Сочетание советского и пасторального дискурсов в авторском определении жанра – «советская пастораль» – вводит в текст двойственность, которая усиливается другими приемами, разрушающими стабильность. Автор использует центонный принцип, благодаря которому возникает полифония, которая, с одной стороны, уравнивает все дискурсы, с другой – перемеживает их между собой, десемантизирует и десакрализует. В статье рассматривается также ключевой для Мирандина образ – сеновал, который оказывается по-настоящему магическим местом, которое притягивает к себе персонажей. Анализ образа Мирандино позволяет выявить карнавальное мироощущение, которое утверждается частым использованием комических приемов, и сделать вывод о значении экзистенциальной проблематики в замысле романа.

Ключевые слова: А. Николев, лиминальность, мифологема острова, карнавализация.

In connection with the reprint of the A. Nicolev's novel "Beyond the Tula" research interest in it has increased in recent years. Some aspects of the novel have already been considered – the author's definition of the genre, stylistics, the importance of the ancient intertext. But so far there has been no work that would have affected the main location, or the place of action of the novel – the Mirand village o. The authors of the commented reprint have suggested that the prototype of Mirandino was the

village Milenino in the Tula region, however, it seems that attempts to include Mirandino in real geography are partly contrary to the novel's design. In this article, the village Mirandino is considered as a variant of mythologeme of the island, its meaning-forming elements are analyzed. Thus, the blurring of spatial and temporal boundaries, the removal of the main binary oppositions (own/foreign, male/female, etc.), the growing sense of anxiety due to intellectual uncertainty about the reality of what is happening allow us to conclude on the liminal status of Mirandino. Special attention is also paid to the stylistic level of the novel, on which the liminal status Mirandino is formed. The combination of the Soviet and pastoral discourses in the author's definition of the genre – "the Soviet pastoral" – introduces into the text a duality, which is reinforced by other approaches that destroy stability. The author uses the principle of the core, by which a polyphony arises, which on one hand equalizes all discourses, on the other – mixes them together, desemmentalizes and desacralizes. The article also discusses Mirandino's key image – a barn that turns out to be a truly magical place that attracts characters. The analysis of the image of the Mirandino village allows us to identify the carnival world-feeling, which is affirmed by the frequent use of comic techniques, and to draw a conclusion about the significance of existential problems in the conception of the novel.

Key words: Nikolev, liminality, mythologeme of the island, carnivalization.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-48-54

Название романа Андрея Николева «По ту сторону Тулы» отсылает к латинскому выражению *Ultima Thule*, связанному с легендарным островом Туле, который, судя по первому упоминанию, располагался на севере Европы. Несмотря на многочисленные поиски, никому из исследователей так и не удалось обнаружить остров-призрак. Невозможность установить точное географическое положение, изолированность, а также противоречивые и удивительные описания жителей и самого острова в совокупности закрепили за Туле образ места, находящегося на границе реального и ирреального миров. Туле в художественном сознании является вариантом мифологемы острова, так как его образ складывается из условности топики, экзистенции и номинации [3, 17]. При детальном рассмотрении пространства Мирандина так же можно обнаружить эти смыслообразующие элементы.

В романе содержится информация о точном местоположении Мирандина: на реке Упе, в 30 верстах от Ясной Поляны, в 60 – от Куликова поля, в 7 – от села Богучарово. Использование точных координат и настоящих топонимов придает тексту достоверность, вызывает у читателя ощущение реального пространства. Но не стоит забывать еще один топографический маркер – по ту сторону Тулы, который невозможно отнести к разряду точных.

Путь Сергея до Мирандина выглядит как обыгрывание сказочного сюжета-перемещения: волшебное место, необходимое герою, локализовано где-то далеко, что подтверждается географической продолжительностью пути, соотносенной с темпоральной протяженностью, которая выражена в соотношении времени с предметно-чувственным ощущением (изнашивание железных предметов одежды и т.д.). В первый день в Мирандине Сергей, замерзая по дороге домой, вспоминает о своем пальто: «Пальто у Сергея не было не только здесь, но и в Петергофе: он его продал, чтобы приехать к Федору» (40)*. В случае Сергея предельность Мирандина раскрывается через продажу пальто (путь настолько далекий, что герою не хватило средств на него), и это становится причиной ощутимых неудобств (герой замерзает). Одновременно с этим путь обратно уже не требует затрат и

* Здесь и далее текст романа цитируется по: [9] с указанием в скобках страниц.

предстает как магический акт перемещения: «Федор вплотную подошел к телеге... натянул ему [Сергею] одеяло на голову. <...> Снаружи не доносилось ни звука. Сергей широко раскрыл глаза в пододеяльной темноте, но ничего не мог разглядеть: никакого Мирандина уже не существовало» (125); когда Сергей выбирается из-под одеяла и пытается «бросить последний взгляд» на село, он ничего не видит, кроме колокольни, которая, впрочем, скоро исчезает.

Из этого следует вопрос об экзистенции Мирандина: его пространственные границы постоянно размываются. К топографии внутри самого Мирандина не применима реальная логика: точное расположение каких-то объектов (домов, церкви, рудников) невозможно зафиксировать. Для описания маршрутов по Мирандину используется повторяющееся «Идите все прямо, а потом направо» (14, 23, 126) – эта конструкция совпадает с языковыми формулами сказок, где важно не конкретное направление, а сам акт перемещения в пространстве.

Время в Мирандине, так же, как и топография, не совпадает с реальным и работает по собственным законам. Например, в десятой главе Сергей и Федор встречают Ивана Васильевича Шишкова, который был садовником у Л. Толстого. Угостив героев, Иван Васильевич рассказывает о том, откуда в Ясной Поляне появились хорошие яблоки. Причем, обращение к прошлому оформлено как продолжение диалога, который ведет персонаж в настоящем; возвращение в настоящее так же происходит в диалоге – Сергей перебивает Ивана Васильевича и меняет тему (64). После разговора Иван Васильевич показывает героям свой дом: «Под вековыми липами, где когда-то бродила Зюзи с французской книжкой в руках, стоял светлый свежеструганный фанерчатый дом» (65). Сергей и Федор встречались с Зюзи в первой главе, то есть в первый день приезда Сергея в Мирандино, но уже на следующий день место, где гуляла девушка (и жила, судя по всему), занято другими персонажами. Кажется, что Зюзи была на этом месте много лет назад: из-за использования местоимения «когда-то», имеющего неопределенную временную семантику.

Интересно также и то, что в романе воспроизводится не только мифологическое неразличение времени, но и обыгрывается женское управление собственным возрастом. Так, Лямер, мать Федора, сообщает Сергею: «Нам никогда не бывает больше двадцати девяти: шесть лет подряд нам двадцать шесть, столько же – двадцать семь. После того как нам исполнилось двадцать девять, счет ведется в обратном порядке – снова наступает двадцать восемь, и так до бесконечности» (53). Возражения Сергея, продиктованные мужским пониманием, о том, что это невозможно, так как Федору двадцать два, остаются без ответа.

Темпоральное повествование в настоящем времени прерывается воспоминаниями и фантазиями Сергея. Фантазии представляют собой альтернативные варианты развития событий: все действия и состояния даны в форме сослагательного наклонения («Федор летел **бы** вниз вдоль еще недавно измеренных им пластов»; «Лежа ничком, Сергей зубами ощутил **бы** вязкий и неподатливый вкус земли» (94)), а также возникает сразу несколько вариантов одного и того же события: представляя гибель Федора, Сергей сначала приводит в качестве убийцы Леокадию, а затем Мотеньку. Последний персонаж при этом является, судя по всему, полностью вымышленным Сергеем, так как никто, кроме него самого, не видит его и не говорит о нем.

В воспоминаниях Сергей перемещается в Петергоф – это стирает реальные границы, что в том числе подтверждает условность топики. В целом мотив воспоминания является важным в композиционной структуре всего произведения. Композиция романа в буквальном смысле кольцевая: текст начинается практически в том же месте, где закончился. Первое предложение: «Те не успели ответить, как были оттеснены стремительным натиском» (9) – указывает на то, что предшествующий контекст содержал вопрос, но сначала этот контекст отсутствует. Вопрос обнаруживается только в последней главе, когда Сергей вспоминает свой приезд в Мирандино: он спросил у встреченных девушек, где живет Федор. Соединение начала и концовки осуществляется через обращение

к воспоминаниям Сергея, а значит, можно предположить, что все повествование о Мирандине – это воспоминание, а отъезд Сергея – событие, происходящее в настоящем времени. Воспоминания не являются прямым отражением действительности: они воспроизводят событие, но не четко из-за своей субъективности. Двойственный характер воспоминаний не позволяет отследить, что из происходящего в романе было реально, а что – нет. Из-за этого возникает неуверенность в реальности происходящего в целом. Сомнения подкрепляются и тем, что повествование о Мирандине выстраивается по спирали, где смена идеальной сцены жуткой приводит к опустошению первой, то же самое происходит и в случае замены жуткого идеальным. Интеллектуальная неуверенность в реальности происходящего обуславливает появление и усиление чувства тревоги [11]. Такая структура, например, у микро-сюжета из первой главы о знакомстве героев с Зюзи. Сначала приводится пасторальная картинка: «Сверху на снопах сидели ребятишки, шавки тявкали на лошадей, высунув язык как можно больше <...>. Федор подошел сбоку и взял Сергея под руку. Сергей потащил его вперед, Федор сперва застыдился и не хотел двигаться дальше, хотя идти было очень удобно: славно подметенная дорожка вела к дому. Клумбы с цветущими розанами расположились по обе стороны» (17). Но уже в этом отрывке содержатся элементы, нарушающие общую идиллию: Сергей почему-то не ведет Федора, а «тащит», что, судя по всему, вызывает у него внутреннее сопротивление. Кроме того, Федор начинает по непонятной причине испытывать стыд, проходя вместе с Сергеем дальше. То, что вызвало стыд у Федора, обнаруживается в следующем абзаце: «ярче розанов» алела спина парня, которого избивали розгами. Пасторальная картинка перетекает в описание сцены насилия через отождествление крови и цветов. При этом на протяжении всего эпизода с избиением нет описания того (или тех), кто избивает. Фрагмент начинается: «Появились розги...» – и продолжается так, словно розги действуют сами по себе. Одновременно с этим избитый парень обезличен. Когда в сцене появляется Зюзи, фокус с избиения за одно предложение смещается на ее описание. «Невинное девическое» сердце Зюзи, занятое переживаниями любовных коллизий романтических героев, остается безразлично к происходящему избиению, ее отвлекает лишь появление героев. На насилие реагирует только Федор, но и его поведение сложно трактовать однозначно: сначала он испытывает стыд, и это чувство покидает его, когда избитый оказывается окончательно расчеловечен: «Спина парня уже не походила на человеческое тело, и Федор перестал стыдиться» (18).

В Мирандине сначала утверждаются, а затем разрушаются бинарные оппозиции. Например, жители села неоднократно напоминают Сергею о том, что он «городской», что, как кажется, должно указывать на оппозицию свой/чужой, выраженную в конкретном противопоставлении деревни и города. Однако все это подается иронически и не приводит к конфликту. Также отметим отсутствие оппозиции мужского/женского; на первый план выводится гермафродитизм – возможность беспрепятственно переходить из женской роли в мужскую и наоборот. Это есть в сюжете с собакой, которую все принимали за самца, пока она не родила щенят; роль с мужской на женскую меняют Сергей и Федор, причем в обоих случаях это происходит во время продумывания сюжета для романа (118, 120–121), также мужскую роль на себя примеряет Леокадия (в варианте романа Сергея и в его фантазии о пожаре). Смешение мужского и женского содержится и в ироническом замечании Сергея о собственной профессии: «Я восьмое чудо света, украшение нашего Союза, я единственная пишбарышня мужского пола» (50).

Формально связка Сергея и Федора выглядит как собирательный образ антитетических пар персонажей из классической литературы (идеалист–материалист, мечтатель–прагматик), из-за чего возникает ожидание конфликта между ними, которое усиливается тем, что кажется, будто оба героя влюблены в Леокадию. Однако Сергей и Федор ни разу не спорят из-за разных идеологий и не испытывают друг к другу неприязни, не соперничают за внимание Леокадии. Федор выступает в роли своеобразного наставника и проводника, а Сергей беспокоится о безопасности Федора, которого, как ему кажется, вот-

вот должны убить кулаки. Более того, в самом конце Сергей, стоя над могилой Л.Н. Толстого и пытающийся почувствовать «нечто возвышенное», в своей просьбе оговаривается и просит вдохновения не у Толстого, а у Федора: «Федор, Федор... тьфу, то есть Лев Николаевич, ну вдохновите же меня» (127). В романе есть сцена, где между Федором и Сергеем происходит некое подобие ссоры, но все карикатурно оборачивается: «Веселые слова: гадина, подлец, дурачок – раздавались среди хлебного поля. Потом, взявшись под ручку, понеслись вскачь по жнивью: "Идем по жнивью не спеша, гоп-ля-ля, с тобой, друг мой скромный"» (78).

Также отметим, что часть второстепенных персонажей не имеют имен собственных, только прозвища – Обожаемое начальство, Исчадие ада, Моя невинность. Отсутствие имени лишает их субъектности, замещая речевым штампом. Вместо этого субъектность получают части тела: например, Обожаемое начальство при знакомстве обращается к «уважаемой» руке Сергея, а не к нему (29).

Наконец, центром Мирандина является сеновал. Это магическое, противоречивое место, практически священное: Сергею и Федору приходится поклоняться («побожиться»), что они не будут курить на сеновале. На сеновале герои погружаются в свои воспоминания или мечты. Так, Сергей, разглядывая дырявую крышу сарая, вспоминает об Эрмитаже: «Сергей прошел к сеновалу и повалился на сено. <...> В прорехи виднелось небо, и весь сеновал снаружи был охвачен солнечным жаром. <...> Если в Эрмитаже в шатровой зале лечь на пол... <...> Можно вдоволь наглядеться на потолок, пока музейный сторож не попросит встать» (26). А в следующей главе Федор рассказывает о том, чем сеновал является для него: «Вы подумайте, Сереженька, как хорошо прожить все лето и почти не бывать в комнатах. Довольно мы зимой будем заперты в коробке. А здесь, на сеновале, вы замечаете, Сережа, как воздух гуляет сквозь плетеные стенки? Лицу прохладно, а телу тепло от сена. При социализме вовсе не будет комнат. Мне кажется, я уже теперь чувствую будущий свежий воздух» (34). Из-за несовпадения – красный инженер видит пример социалистического будущего в сеновале, а интеллигент – Эрмитаж в дырявом сарае – возникает комический эффект.

В конце романа кооператор сообщает Сергею: «Лев Николаич верно говорит: сеновал должен быть внутри нас» (129) – происходит обыгрывание названия трактата Л.Н. Толстого «Царство Божие внутри вас». Это обыгрывание не единственное, роман практически состоит из литературных перевертышей. Сложный стилистический уровень романа задается уже в авторском определении жанра – советская пастораль. Исследователи уже не раз подвергали эту формулу рассмотрению [2; 5; 6; 7]: в первую очередь отмечается оксюморонность – сочетание двух несоединимых дискурсов, советского и пасторального. Э. Лукоянов писал, что подобный роман в 1930-е гг. «не имел права на существование в официальной советской печати», так как он откровенно издевается «над рабочим классом и технической интеллигенцией» [5]. Действительно, роман высмеивает советскую культуру, но нельзя сказать, что роман исчерпывается сатирическим воспроизведением советского дискурса. Картинка деревенской жизни преувеличенно идеальна, Николев создает чудесное место, «где без карточек продают чай и где царит всеобщее идиллическое согласие» [1, 178], используя подчеркнуто стандартные сентиментальные и романтические приемы. В романе цитируются целые фрагменты из текстов, предшествующих эпох, чтобы создать хорошо узнаваемые идеальные образы, а затем перевернуть их. Например, в упомянутой встрече с Зюзи, описание девушки карикатурно. Оно вбирает в себя не только романтические и сентиментальные штампы (молодая девушка, бродящая по парку с любовным романом), в нем содержится строчка из восьмой главы «Евгения Онегина» А.С. Пушкина: «Зюзи <...> в тени лип с **французской книжкой в руках**» (17). Романтические описания, которые хорошо знакомы читателям, оказываются в совершенно новом контексте, из-за чего теряют свой книжный смысл: прекрасная сентиментальная девушка ходит возле места, где розгами избивают человека, совершенно не реагируя на происходящее; пиковой точкой несовпадения становится момент, когда воздушная Зюзи,

заметив Сергея и Федора, грубо останавливает их словами: «Куда прешь... людям не велено ходить по парку» (17).

В ряде случаев заимствования из других произведений промаркированы (закавычены, либо указан источник цитирования), но чаще всего какие-либо маркеры отсутствуют. Частое использование целых фрагментов других произведений говорит о том, что применяется центонный принцип построения текста. Причем обыгрываются не только фразы из классических произведений, примеры которых мы приводили, но и элементы из актуального советского дискурса. Центон позволяет установить диалог между оригиналом и новым контекстом, в который помещается цитата; у Николева благодаря центону возникает полифония, которая с одной стороны уравнивает все дискурсы, с другой – перемешивает их и обнуляет.

Важно и само построение фразы кооператора о сеновале: трактат Толстого называется «Царство Божие внутри вас» — прямое утверждение; в реплике кооператора не только подменяется понятие «Царство Божие», но и добавляется сочетание «должен быть», выражающее модальное значение желания/долженствования. Слова кооператора травестируют позицию Толстого о значимости и возможности самосовершенствования для достижения высшего уровня бытия. Эта установка в Мирандине представляется сомнительной по двум причинам: 1) высший уровень бытия недостижим, а только желаем; 2) на высшем уровне бытия находится сеновал, воплощающий хаос, а не гармонию. Тем не менее, кооператор предлагает к этому стремиться, несмотря на невозможность. Услышав кооператора, Сергей убегает, потому, что он не просто не способен к самосовершенствованию, он боится этого процесса, так как сеновал — своеобразное отражение естественности, которое вступает в противоречие с «механикой» внутри героя.

Пространство Мирандина выстраивается заимствованиями из других литературных произведений. Даже в названии села, как нам кажется, содержится отсылка к пьесе У. Шекспира «Буря»: главную героиню, дочь колдуна Просперо, зовут Миранда, от чьего имени, возможно, образован топоним. Эта аллюзия утверждает «магическое» в названии села, обозначает и закрепляет мотив изолированности (Миранда заперта на острове вместе с отцом — Мирандино изолировано от внешнего мира) и, наконец, определяет «литературоцентризм», вскрывающий искусственность самого себя. Д. Бреслер считает, что Николев проводит «медиалогическую ревизию литературных техник», что делает проблему изображения мира в романе экзистенциальной [2, 163–164]. Механизация проникла во все сферы жизни (в романе это выражается в конфликте жителей деревни, которых совсем скоро вытеснит производство), но самое главное — этот процесс затронул самого человека, в том числе и процесс творчества. Сергей не может написать роман о Мирандине, так как со всех сторон на него давят либо литературные каноны, либо требования госзаказа (он ведь приезжает, чтобы написать производственный роман). Сбежать от этих рамок он может только в своих фантазиях и неотправленных письмах, которые никто кроме него не видит, но так, по утверждению Лямер, он не станет писателем, а останется пишбарышней (104).

Итак, нарушение топографических и темпоральных границ, разрушение бинарных оппозиций, невозможность провести границу между реальным и ирреальным позволяют сделать вывод о том, что пространство Мирандина наделено лиминальным статусом. Это подтверждается и тем, что смыслообразующие элементы мифологемы острова содержатся в описании пространства села. Лиминальное пространство Мирандина, с одной стороны, выступает в виде безопасного пространства, которое изолировано от разрушающегося внешнего мира. С другой стороны — именно Мирандино представляет наибольшую опасность, так как его пространство выстроено шаблонами, которые только усиливают процесс механизации человеческой жизни в целом. Сеновал так же амбивалентен: это высшая точка бытия, к которой надо стремиться, чтобы противостоять искусственности, но в то же время сам образ сеновала является заимствованием. Даже его понимание, как отражения бытия — это заимствование у стихотворения-двойчатки О.Э. Мандельштама «Я по лесенке приставной...» (1922). Основой одного из завершающих микро-сюжетов

романа является строфа этого стихотворения (ср.: «Сергей поворошил руками сено, сделал себе удобную нору и чихнул...» (125) – «Распряженный огромный воз / Поперек вселенной торчит. / Сеновала древний хаос / Защекочет, запорошит» [8, 107]). Принять сеновал – значит принять естественное, вступив в противоборство с искусственным; но в то же время это не гарантирует никакой внутренней гармонии (как у Толстого), так как сеновал тоже оказался подвергнут культурной обработке.

«Сеновальный солипсизм», которым проникнуто повествование, – выражение карнавального мироощущения. Обыгрывание, высмеивание и другие приемы комического, используемые Николевым, не только указывают на шаблонность; они позволяют остраниться – вместо простого узнавания образа или сюжета срабатывает «ощущение вещи» [10, 11–12], происходит десакрализация культурных знаков, застывших в восприятии в виде стереотипов. Комическое в романе Николева работает как защитный механизм от ужасной реальности, части которой встречаются в тексте – это подробные описания насилия, физических деформаций, фиксация на искаченности и травмах, которые, как предполагает Р. Комадей, можно объяснить общим ощущением разрушения культуры в 1920–1930-е годы [4].

«Потустороннее» местоположение Мирандина оказывается более значимым, чем реальные топографические маркеры. Являясь прекрасным, идеальным местом, собравшим в себе романтические шаблоны, Мирандино остается тревожным и пугающим пространством, которое демонстрирует распад, разрушение и постепенное умирание.

1. Агапов А., Бреслер Д., Константинова К. Комментарий // Николев А. *По ту сторону Тулы. Советская пастораль: роман*. М., 2023. С. 175–239.
2. Бреслер Д. Введение в «Тулу». Медленное чтение романа Андрея Николева // Николев А. *По ту сторону Тулы. Советская пастораль: роман*. М., 2023. С. 157–171.
3. Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч. *Место, которого нет... Острова в русской литературе*. Ростов н/Д, 2013.
4. Комадей Р. Некропоэтика и квир «По ту сторону Тулы» // *Нож*. 2022. URL: <https://knife.media/club/nikolev-egupov/> (дата обращения: 30.11.2024).
5. Лукоянов Э. Сеновал внутри нас. О романе Андрея Николева «По ту сторону Тулы» // *Горький*. 2022. URL: <https://gorky.media/reviews/senoval-vnutri-nas/> (дата обращения: 30.11.2024).
6. Маурицио М. «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М., 2008.
7. Маурицио М. Роман Андрея Николева «По ту сторону Тулы» через призму авангарда ранней советской прозы // *ХАРМС-АВАНГАРД: Материалы международной научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта*. Белград, 2006. С. 457–470.
8. Мандельштам О.Э. *Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. Т. 1: Стихотворения*. СПб., 2020.
9. Николев А. *По ту сторону Тулы. Советская пастораль: роман* / ст. Д.М. Бреслера и К.Е. Константиновой; комм. А.А. Агапова, Д.М. Бреслера и К.Е. Константиновой. М., 2023.
10. Шкловский В.Б. *О теории прозы*. М., 1929.
11. Jentsch E. Zur Psychologiedes Unheimlichen, *Psychiatr-neurolog, Wochenschrift*, 1906, no. 22, 23, pp. 195–205.