

Особенности анализа прозаических микроциклов (на примере микроцикла А. Веселого «Домыслы»)

В статье рассматриваются трехкомпонентные прозаические микроциклы со структурно-семантической точки зрения. Впервые на материале произведения А. Веселого исследуется художественный потенциал микроциклов. На примере анализа репрезентативного образца представлены механизмы взаимоотношения компонентов внутри художественного целого.

The article is considered three-component prose microcycles in the context of structural and semantic point of view. For the first time on the stuff of novels by A. Veseliy we are studied artistic potential of microcycles. On the example of interpretation of a representative we are present the mechanisms of mutual relation the components inside artistic unite.

Ключевые слова: микроцикл, наджанровое единство, трехкомпонентный микроцикл, циклообразующие связи, монтажная композиция.

Key words: microcycle, undergender unit, three-component microcycle, cyclization connections, cutting composition.

Авторский прозаический цикл и микроцикл как частное явление тенденции циклизации представляют собой относительно поздние эпические формы. В работах современных исследователей цикл определяется как «самостоятельное художественное целое» [2, с. 6], «жанровое образование» [17, с. 28], «целостное авторское высказывание» [1], «сверхжанровое единство» [7, с. 8], «новый жанр» [13, с. 90], «многокомпонентное циклическое единство» [8, с. 170], «сверхстиховое единство» [10, с. 258], как «авторский контекст», в котором единство произведений «обусловлено уже авторским замыслом», а отношения между компонентами и циклом как единством «можно в этом случае рассматривать как отношения между элементом и системой» [16]. Трудность в определении жанровой природы циклических образований, в том числе как «нового жанра» [13, с. 90], во многом обусловлена тем, что подобного рода единства не имеют каких-либо устойчивых постоянных признаков, позволяющих соотнести их с одним из уже известных нам жанров. В своей работе мы опираемся на характеристику жанровой модели, предложенную Н.Л. Лейдерманом [11].

«Художественное единство циклической формы в читательском восприятии обычно возникает на границах отдельных составляющих эту форму произведений, поэтому жанрообразующие факторы цикла всегда «крупнее» жанрообразующих факторов отдельных произведений» [3, с. 486]. В связи с этим мы считаем вполне допустимым использовать в качестве определения цикла и микроцикла формулировку «наджанровое

единство» либо «сверхжанровое единство», в полной мере позволяющую отразить идею большинства современных исследователей (М.Н. Дарвина, И.В. Фоменко, О.Г. Егоровой, Ю.Б. Орлицкого и др.) о том, что жанрообразующие факторы всего цикла следует рассматривать как сверхфакторы относительно жанрообразующих факторов входящих в него произведений. «Очевидно, циклическая форма, являясь по существу объединением художественных произведений, тяготеет к большим жанровым формам и в принципе допускает возникновение различных жанровых начал, скажем, «поэзного» или «романного», не достигая, в конечном счете, «чистоты» какого-то одного из этих жанров. Художественный цикл следует считать не столько жанром, сколько сверхжанровым единством или такой художественной системой, в которой составляющие ее элементы (отдельные произведения), сохраняя целостность, могут давать различный и непредсказуемый, с точки зрения одного жанра, художественный эффект» [3, с. 484].

Термин «микроцикл» был введен в литературоведческий оборот М.Н. Дарвиным для обозначения одного из видов лирического контекста: «В интересующем нас аспекте художественной циклизации в лирике возникает как бы своя самопорождающая и разрастающаяся цепочка контекстов: слово – стих – строфа – стихотворение – микроцикл (стихотворная «диалогия» или «трилогия») – цикл (стихотворный раздел) – книга стихов (стихотворный сборник). Устанавливаемые границы контекстов (от слова до книги стихов), обладающих разной степенью связанности, открытости-закрытости, создают удобное поле для наблюдения за процессами собственно художественной циклизации литературных произведений в лирике» [16, с. 117 – 118].

Л.С. Яницкий в своем исследовании, непосредственно посвященном вопросам архаических структур в лирической поэзии XX века [22], в качестве одной из проблем, интересных для рассмотрения, выделяет микроциклы, межкомпонентные связи в которых носят несколько иной характер, по сравнению с циклами большего размера, объясняя это, в частности, тем, что чем меньше компонентов в цикле, тем теснее в нем будут проявляться межтекстовые связи. Опираясь на данное исследование, можно сказать, что «микроциклы более закрыты и самодостаточны, то есть центростремительные силы в них преобладают над центробежными» [22, с. 121].

Исходя из существующих подходов, можно квалифицировать микроцикл как наджанровое единство, «закрытую» структуру, обладающую композиционной формой особого типа, основанную на монтажном принципе построения материала и состоящую из двух или трех относительно самостоятельных произведений, в которой фактически не реализуется иерархия «ключевой» / «периферийный» текст. В отличие от обычных прозаических текстов части объединяются на основе радиальных связей. Это принципиально отличает микроциклы от других явлений циклизации, что и определяет необходимость изучения и описания системы устойчивых

свойств и принципов образования микроцикла как особого типа текстопостроения, а также разработки механизмов анализа единств подобного типа.

«Архитектоничные микроциклы (микроансамбли)» [17, с. 28] текстов представляют собой двухкомпонентные или трехкомпонентные единства, которые, безусловно, следует отличать от прочих циклических образований. В результате контекстного объединения возникают двухчастные и трехчастные композиции, основанные на монтажном принципе построения материала. Компоненты микроциклов являются структурно законченными текстами, но вне строго заданного контекста компонент микроцикла воспринимается «неполноценно», обретая свою «законченность» лишь в комбинации, устойчивых контекстуальных связях со смежным, композиционно сопряженным с ним, текстом.

Отличие микроцикла от других жанровых форм определил М. Павич в предисловии к своему сборнику: «На вопрос, поставленный в одном из этих рассказов, можно получить ответ в другом, а прочитанные вместе, они образуют третий рассказ» [12, с. 176]. Микроцикл невозможно свести только к составляющим его текстам, так как его сложный смысл может родиться только при объединении рассказов. Микроциклическое единство обладает собственной строго определенной композицией, что фиксирует порядок следования его частей: перестановка или устранение каждого текста деструктивны, так как если и не разрушат микроцикл, то радикальным образом изменят его как художественную целостность. Количество текстов в микроцикле – не более трех, так как превышение «критической точки» их числа разрушает структуру микроцикла и превращает его в цикл.

Универсальные циклообразующие связи, характерные для любого художественного единства и являющиеся его неотъемлемой частью, – заглавие и композиция. Они уже изначально заданы самим автором и определяют первый уровень целостности цикла. Все остальные циклообразующие связи (общность ряда системных элементов; ритм образов и мотивов внутри микроцикла; доминирование в микроциклах лейтмотивов и лейтмотивных образов; особенности функционирования пространства и времени; образ автора; строгая регламентированность рассказов и их порядкового расположения и т.д.) могут возникать на любом уровне структуры независимо от того, запланированы ли они самим автором или же возникают в читательском восприятии в процессе знакомства с произведением. При этом ни одна из циклообразующих связей, как бы важна она ни была, не определяет характера каждого данного единства. Микроцикл – это художественное единство, смыслы которого порождаются системой взаимодействующих связей.

Текстологическое исследование микроциклов привело к необходимости разработки концепции анализа двух- и трехкомпонентных единств. Продуктивным для нашего исследования представляется метод анализа циклических единств, который применяют в своих работах ведущие исследователи-цикловеды (Дарвин М.Н., Фоменко И.В., Афонина Е.Ю., Егоро-

ва О.Г., Сапогов В.А., Ляпина Л. Е.). Предложенная ими методология анализа помещает цикл в центр исследовательского внимания не как наджанровое образование, а как особого рода целостность, «текст текстов». И.В. Фоменко в специальной работе, посвященной анализу лирического цикла, предлагает, с нашей точки зрения, наиболее оптимальный алгоритм рассмотрения циклического единства, который начинается с выявления смысла заглавия всего цикла и конкретных произведений, входящих в него. И. В. Фоменко формулирует задачу исследователя следующим образом – «... понять семантику заголовка, соотнося его с самим циклом» [18, с. 175]. На основании анализа первого уровня заголовочно-финального комплекса делаются выводы о структурно-семантических связях, изучается хронотоп цикла. По мысли автора, подобный анализ позволяет «не только увидеть ... целостность, но установить определенную систему отношений между ее элементами» [18, с. 175].

Рассмотрение тематики и проблематики цикла – следующий уровень анализа циклического целого, согласно алгоритму, предлагаемому И.В. Фоменко. Реализация темы и проблемы рассматривается в рамках каждого произведения, входящего в цикл, что позволяет углубить толкование каждого компонента. Исследователь отмечает, что помочь в уточнении темы и проблематики могут лейтобразы и лейтмотивы, а также опорные слова, которые «материализуют» темы на лексическом уровне. На основании целостного анализа делаются выводы о специфике функционирования цикла.

Репрезентативными образцами, демонстрирующими продуктивность предложенного подхода, являются двух- и трехкомпонентные единства с различными типами связи между текстами. Пример анализа трехкомпонентного микроцикла А. Веселого «Домыслы» позволяет выделить характерные черты единств данного типа, их структурно-семантические особенности.

Заглавие микроцикла «Домыслы» указывает не только на множественность эпизодов, но и на способ организации материала, субъективную окрашенность входящих в него компонентов. Номинация «Домыслы» формирует установку на выражение мыслей и рассуждений автора на различные темы. Внутренние заглавия «Тюрьма», «Сова», «Сад» маркируют проблемное пространство рассказов, символически, ассоциативно выражая объект изображения: «тюрьма» – мировой капитализм; «сова» – человек, который продолжает притворяться, что любит, хотя его супруг (супруга) уже давно опротивел ему (в основу ассоциирования этих двух образов положено определение совы, как хищницы, слепой днем, ведущей ночной образ жизни («Мужья питаются падалью...») [4, с. 125]); «сад» – райское место, где человек обретает покой, где жизнь строится по законам природы. Не случайно в заглавие автор помещает общекультурный символ, который несет в себе образ гармонии, один из образов рая, отмеченный также и в фольклоре как «источник чудесных плодов», связанный с «сим-

воликой плодородия, изобилия и бессмертия» [14, с. 372]. В рассказах «Тюрьма» и «Сова» автор вовлекает читателя в своеобразную языковую игру, обозначая в первом предложении тему и проблемное пространство рассказа: «Тюрьма...» («Тюрьма»); «Любовная гимнастика» («Сова»), а затем предлагая читателю обширный ассоциативный ряд. При этом ассоциирование строится в форме ответов на вопрос: где? («Тюрьма»: где глаза людей выжжены печалью, где во тьме тоски ревущей сердца каменеют, где железо властвует над человеком [4, с. 121]), когда? («Сова»: Любовная гимнастика. Палка и барабан

когда оба опротивели друг другу, но продолжают вести нечистую игру
когда нет бреда и ненасытного сплеска
когда все тайное стало явным и запретное законным
когда шуточка не шутится и раздражение неотступно следует за ними [4, с. 125]).

Ассоциативные ряды в «Тюрьме» строятся согласно принципу нарастания и усиления семантической значимости: отчаяние – тьма, горе, яма и петля. Структурно рассказ «Тюрьма» разделен на три части, которые находятся между собой в отношениях, повторяющих структурные отношения внутри всего микроцикла: находясь в отношениях дополнительности и аналогии, первые две части «Тюрьмы» и первые два рассказа («Тюрьма», «Сова») намечают собой конфликт, который находит свое логическое завершение и разрешается в третьей семантической части рассказа и в третьем рассказе «Сад». Так, в рассказе «Тюрьма» первые две части содержат описание тюрьмы как пространства, разрушающего, подавляющего, уничтожающего все живое и любые проявления мыслей, чувств. Третий семантический блок внутри рассказа отличается не только по своему графическому оформлению и ритмико-интонационной организации, но и знаменует собой разрешение конфликта: «когда над миром загремят ликующие грозы и взвьется знамя мятежа – на тебя, тюрьма, будет обрушен наш яростный вой и первый сокрушающий удар» [4, с. 122]. Теперь «тюрьма» осмысливается не просто как образ локального пространства, а как тип существования, как система, и, шире, как символ власти, которая полностью подчиняет себе разум и волю людей. Эпиграф рассказа «Посвящая узникам мирового капитала» [4, с. 121] представляет собой посвящение, обозначает объект изображения (узники мирового капитала), символическое значение которого закреплено не только в названии, но и становится ведущим образом повествования (тюрьма = мировой капитал). Автор помещает «ключ» к расшифровке символично-метафорического содержания микроцикла в его эпиграф, который «является отправной точкой развертывания смысловой перспективы произведения» [21, с. 81].

Таким образом, на семантическом уровне уже в первом рассказе читателю в сжатом виде открывается ведущий структурный механизм всего

микроцикла. При этом первый рассказ начинает играть роль не просто введения, но и становится «ключом» для прочтения всего микроцикла.

О структурном делении текста «Тюрьмы» на блоки свидетельствует и его визуальное оформление, и пунктуационные графические выделения, согласно которым каждый семантический блок, представляющий собой несколько ассоциативных рядов, оформлен как одно предложение, которое начинается с обозначения предмета размышления – «Тюрьма...». После этого приводится ряд авторских ассоциаций в форме придаточных предложений, последнее из которых графически завершено точкой. Иных знаков препинания в первом и втором семантическом блоке нет. Такое оформление текста свидетельствует, с одной стороны, о взаимообусловленности одного символического образа другим и нераздельности ассоциативных рядов внутри семантического блока, а с другой, – об авторской установке на неслиянность всех трех компонентов за счет использования отступов и разделительных строк между ними.

Визуальный облик текста первого рассказа, его графическое оформление, а также ритмико-интонационная организация свидетельствуют о подражании лирике (на особый лиризм всего микроцикла указывает еще и тот факт, что при позднейшей публикации в составе цикла «Золотой чекан» всем трем текстам соответствовала авторская жанровая номинация «стихотворения в прозе»). Встречаются и зарифмованные фрагменты, вплетенные в повествование:

Тюрьма, тюрьма...
крепость тиранов
твердыня земных владык
дом задушевных рыданий
могила для живых [4, с. 121].

Ритмико-интонационный фон второго рассказа совпадает с первым: в нем также приведены многочисленные авторские ассоциативные ряды, на основе которых оформляется тема, сформулированная в первом же предложении («Любовная гимнастика»). В процессе чтения становится ясно, что автор вовлекает читателя в сложную смысловую игру, в которой большая часть смысла скрыта в образах, подлежащих разгадке. Для того чтобы понять авторский замысел, необходимо расшифровать сложные ассоциативные образы и соотнести явления действительности с их метафорическим воплощением в тексте: «Она... утром почти удивилась, увидев мужа с обрывком веревки на шее. Он сидел за столиком, заставленным множеством пустых бутылок, и злобно мечтал...»; «Мужья питаются падалью, и лишь любовники подобны соколам – они бьют только живность на лету и с налету»; «Розы ржали» [4, с. 125]. При таком типе изложения ведущим принципом организации материала становится использование различного рода номинаций и определений, образных сравнений, позволяющих выразить, прежде всего, авторское отношение к изображаемому: «Тюрьма...<...> где деспоты возвращают палачей <...> где гнездятся из-

мена и предательство <...> где люди разных рас, племен и наречий одинаково несчастны <...> где тусклые лица стерты и похожи на жестяные кружки» [4, с. 121], «Любовная гимнастика...<...> когда невыносимо чужое счастье <...> когда скука прожорлива <...> когда оба сидят друг против друга, как два больных зуба» [4, с. 123]. Особая ритмическая организация текста едина для всех трех рассказов: перечислительная манера изложения, «нанизывание» фрагментов текста друг на друга, конспективная форма изложения, при которой текст фрагментируется на множество эпизодов, каждый из которых представляет собой сжатое авторское высказывание.

Интонационное пространство третьего рассказа резко контрастирует с первыми двумя, в которых авторская эмоция нагнетается и возрастает по мере развития сюжета, а разорванность формы обуславливает интонационную организацию. «Сад» представляет собой медитативные размышления автора, созерцающего весеннее пробуждение природы. Использование образов, направленных на чувственное и ассоциативное восприятие, заставляет читателя обратиться к более глубокому внутреннему семантическому уровню авторской картины мира.

Со структурно-семантической точки зрения «Сад», так же, как и «Тюрьма», условно разделен автором на три части: «На серой заре» (утро); «День разыгрывается» (день); «Вечер, вокруг разлита кроткая печаль» (вечер) [4, с. 125 – 127], символизирующих собой почти полный цикл, который проживает за день природа, а вместе с ней и человек. Подобное структурное членение первого и третьего рассказов позволяет соотносить их друг с другом и указывает на круговую последовательность текстов внутри микроцикла.

В третьем рассказе повествование проникнуто лиризмом, а поводом для авторских размышлений становится все «увиденное» им в саду. На чем бы ни остановился взгляд автора, все вызывает в нем живой отклик и сопровождается рядом ассоциаций: «Аромашки, аромашки... Что-то вспомнилось из дней юности, нахлынула грусть», «Какая-то цветинья, коей я не знаю названия, раскачивается, точно танцовщица в медленном танце» [4, с. 127]. Звуковой ряд «Сада» строится по нисходящей: рассказ начинается с весеннего потрескивания лопающихся почек («На серой заре воробей был разбужен: потрескивая лопались почки»), продолжается шелестом листвы и дуновением ветра («Ветерок треплет рябину», «Листва шелестит в полусне») и завершается абсолютной тишиной и умиротворением («Тишина... слышно дыхание пчелы, дремлющей на цветке»). Таким образом, и ритмико-интонационное пространство всего микроцикла строится по принципу нисходящей градации.

Пространственно-временные категории в рассказе «Сад» унифицируются: время отражает универсальные категории дневного цикла – утро, день, вечер; пространство представляет собой некое условное место, символически обозначенное в заглавии как «сад», – в нем соседствуют такие

растения, как маки, кактус, береза, ландыши, вишни, тополя, сосны, плющ, лопухи и репейник, хризантемы, орхидеи, розы, тропические папоротники, голубой лотос и т.д. Имплицитно расширяясь, пространственно-временные границы размываются, объединяя в себе доисторическую эпоху («... а дерево гингко еще в доисторическую эпоху откочевало из Европы в Китай и Японию»), XVI век и времена Ивана Грозного («Береза пришла в Сибирь с русскими дружинами в XVI веке...»), «Мне становится понятнее Иван Грозный, чье имя еще долго кровавой звездой будет мерцать...») [4, с. 125 – 127], а пространство начинает включать в себя большую часть мира: Россия, страны Европы, Китай, Япония, Индия, Египет и т.д. Подобная всеобщность и всеохватность – символическое единение не только стран, времен и народов, но и человека и природы, символизирует собой надежду автора на возможность преодоления разобщенности, обозначенной в качестве основного конфликта в первых двух рассказах. Финальный (третий в цикле) рассказ становится «связующим звеном», удерживающим от распада весь художественный мир «Домыслов». Образы тишины, покоя и безмятежности становятся ведущими в этом произведении и распространяют свою положительную семантику на предыдущие рассказы, нивелируя обозначенные в них негативные образы тюрьмы, обмана, лжи и страдания.

Ведущим фактором единства внутри микроцикла является образ автора-рассказчика, от лица которого ведется повествование. Монтажный тип композиции является определяющим как для каждого рассказа, так и для микроцикла в целом. Сюжетная разорванность выступает в качестве одного из композиционных приемов, позволяющих объединить в целостную картину мира все ассоциативные ряды. Принцип нераздельности-неслиянности реализуется на всех уровнях организации текста (ритмическом, образно-символическом, композиционном, семантическом и т.д.), проявляясь уже на внешних границах текста: каждый рассказ имеет свое заглавие, вынесенное и в содержание сборников, в которых печатался микроцикл. Кроме того, после каждого рассказа стоит дата написания – «Тюрьма» (1927), «Сова» (1928), «Сад» (1929), – указывающая, с одной стороны, на его завершенность, а, следовательно, и на возможность рассмотрения его как самостоятельного целого. Это подтверждается историей публикации микроцикла: рассказы «Тюрьма», «Сова» и «Сад» впоследствии печатались автором как самостоятельные произведения и в составе более крупных циклических единств. Так, цикл стихотворений в прозе «Золотой чекан» [5] также включает в себя тексты «Тюрьма», «Жена и жених» (переименованный рассказ «Сова») и «Сад, ты мой сад» (переименованный рассказ «Сад»). В этом же цикле впервые появляется авторская номинация «стихотворения в прозе», которая отсутствовала во всех предыдущих публикациях. После написания текстов в 1927 – 1929 годах они были переработаны автором и текстуально отличаются от первоначально опубликованных. В частности, в «Тюрьме» был изменен эпиграф «Посвящаю узникам мирового капитала» на «Пленникам фашизма». С другой же

стороны, благодаря фиксации автором даты написания, формируется представление о возможной заданности последовательности рассказов, и, как следствие, развития внутреннего сюжета микроцикла. Определяя последовательность входящих в микроцикл текстов, автор формирует внутренний сюжет цикла, подчиненный концептуальной логике. Таким образом, уже сама композиция микроцикла служит реализации авторского замысла.

Микроцикл «Домыслы» является яркой иллюстрацией особой творческой манеры, приметой художественного исторического мышления писателей 20-х годов XX века, согласно которой монтажно-фрагментарный, сценарный способ повествования позволяет создать масштабную всеохватывающую картину происходящего. Сходные приемы повествования характерны и для многих двухкомпонентных и трехкомпонентных микроциклов. Смысловые связи в них также восстанавливаются в процессе читательского восприятия: в повествовании нет лишних деталей, а значимая для развития сюжета информация передана лаконично, но емко.

Следуя путем циклизации малых художественных форм, мы можем представить себе этапы образования и расширения циклического единства как непрерывный процесс развертывания и разрастания контекста (по степени возрастания и ослабления идентичности их компонентов). Творческая история создания микроцикла «Домыслы» в полной мере иллюстрирует подобный процесс разрастания циклического контекста: строки, сперва напечатанные в рассказе «Дикое сердце» (1927): «О, тюрьма – корабль человеческого горя – непоколебимая, как тупость, ты плывешь из века в век... Крепость тиранов, твердыня земных владык...» [6, с. 458], с незначительными изменениями входили во все переиздания рассказа до 1932 года, после чего были из него исключены, и, в измененном виде, послужили основой для написания «Тюрьмы» – первого компонента микроцикла «Домыслы» и цикла «Золотой чекан». Таким образом, фрагмент отдельного рассказа послужил основой для создания самостоятельного произведения, которое, в свою очередь, стало основой для создания микроциклического и – шире – циклического единства. Также следует отметить, что сами тексты рассказов, а также их заглавия были значительно изменены по сравнению с первоначальным изданием в составе микроцикла «Домыслы». Подобная трансформация еще раз подтверждает изначальную обусловленность любой циклической и микроциклической формы авторским замыслом, который, в свою очередь, определяет отбор литературного материала.

Таким образом, можно заключить, что подобного рода микроциклы в большей степени подчинены тенденции малой прозы к укрупнению, расширению, в процессе которого происходит добавление новых компонентов, и, как следствие, трансформация микроцикла в цикл. Кроме того, наблюдается и встречная тенденция: помимо потенциальной возможности к расширению такие микроциклы также содержат в себе возможность вычленения или удаления одного из компонентов-текстов, что ведет, конеч-

но, к разрушению целостности структуры самого микроцикла, но при этом, не разрушает само смысловое ядро микроцикла («текст текста»).

Подводя итог рассуждениям о специфике микроцикла как особой формы жанровой трансформации, получившей активное распространение в литературе первой трети XX века, и опираясь на материал, полученный в ходе исследования репрезентативного микроцикла, мы можем отметить, что при анализе подобного рода единств следует учитывать такие характеристики цикла, как: общность ряда системных элементов микроцикла (жанровых, стилистических, ритмических, образно-метафорических); ритм образов и мотивов внутри микроцикла; доминирование в микроциклах лейтмотивов и лейтмотивных образов, которые становятся эмоциональными, смысловыми «скрепами» как внутри микроциклического единства, так и внутри отдельного компонента-текста; особенности функционирования пространства и времени; образ автора. Данные характеристики являются универсальными, но при анализе микроциклических единств важно учитывать трансформацию, происходящую на следующих уровнях: большее значение приобретает заголовочный комплекс – в поэтике микроцикла концепто- и формообразующими являются заглавия, подзаголовки и оглавление текста; увеличивается значение авторской концепции, которая является главным источником единства в микроцикле; наблюдается строгая регламентированность рассказов и их последовательности: устранение каждого текста деструктивно, так как оно если и не разрушит микроцикл, то радикальным образом изменит его как художественную целостность; фабульно-сюжетная «разорванность» всего микроцикла, обусловленная в том числе спецификой авторского мироощущения на «сломе эпох»; монтажная композиция микроциклического единства, при которой существует прочная ассоциативная связь между текстами; общность таких носителей жанра, как ассоциативный фон и ритмико-интонационная организация текстов; большое значение приобретают перекликающиеся друг с другом идеи, мотивы и образы.

Список литературы

1. Афонина Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2005.
2. Дарвин М.Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы: автореф. дис... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 1996.
3. Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Академия, 2000.
4. Веселый А. Домыслы // Московские мастера. – Л.; М.: Жизнь и знание, 1929. Кн. 1.
5. Веселый Артем. Золотой чекан // Из творческого наследия советских писателей. – М.: Наука, 1965 (серия «Литературное наследство»).
6. Веселый А. Избранное / сост., вступ. ст. и коммент. З.А. Веселой. – М.: Правда, 1990.

7. Егорова О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2003.
8. Ляпина Л.Е. Литературная циклизация (к истории изучения) // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 170 – 178.
9. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. – СПб., 1999.
10. Орлицкий Ю.Б. Некоторые особенности циклизации в современной русской лирике // Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. – М., 2003. – С. 256 – 262.
11. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. – Екатеринбург: Словесник, 2010.
12. Михайлович Я. Павич и гипербеллетристика // Павич М. Ящик для письменных принадлежностей. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 171 – 181.
13. Сапогов В.А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. – М., 1966.
14. Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н.Н. Рогалевич. – Мн.: Харвест, 2004.
15. Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – Кемерово, 1997. – С. 117 – 118.
16. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2006.
17. Фоменко И.В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. – Тверь, 1992.
18. Фоменко И.В. Об анализе лирического цикла (на примере стихов Б. Пастернака «Петербург») // Принципы анализа литературного произведения. – М., 1984. – С. 171 – 178.
19. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1990.
20. Храмченков А.Г. Роль заглавия и эпиграфа при анализе художественного текста // Актуальные проблемы методики преподавания дисциплин классической филологии и зарубежной литературы, тезисы докл. и сообщений Всесоюзного семинара-совещания. – Мн., 1981.
21. Яницкий Л.С. Архаические структуры в лирической поэзии XX века. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2003.