

УДК 821

# ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ПОСЛЕ СМЕРТИ (КЛАРА МИЛИЧ)»

БОРИСОВА Ульяна Юрьевна,

аспирант кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы,  
Воронежский государственный педагогический университет

**АННОТАЦИЯ.** Рассматриваются жанровые особенности поздней повести И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)». Писатель-реалист создал оригинальное произведение, в котором ведущую роль играют фантастические и мистические элементы. В итоге получилась философская повесть, где рассматриваются проблемы любви, «власти любви», счастья. Также большое внимание Тургенев уделил мотиву искусства, в результате чего повесть содержит множество музыкальных и литературных цитат.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** мистическая повесть, интертекст, искусство, фантастический элемент, реальность и вымысел.

BORISOVA U.Y.,

Postgraduate Student of the Department of Theory,  
History and Methodology of Teaching Russian Language and Literature,  
Voronezh State Pedagogical University

## GENRE FEATURES OF THE STORY BY I.S. TURGENEV "AFTER DEATH (KLARA MILICH)"

**ABSTRACT.** The paper discusses genre features of the late novel by I.S. Turgenev "After death (Klara Milič)." The writer-realist created an original work in which the leading role is played by fantastic and mystical elements. As a result, a philosophical story emerged, which deals with the problems of love, "power of love", happiness. Turgenev also paid much attention to the motif of art, therefore, the novel contains plenty of musical and literary quotations.

**KEY WORDS:** mystical story, an intertext, art, fantastic element, reality and fiction.

**В** 1883 г. в первом номере журнала «Вестник Европы» пожилой И.С. Тургенев опубликовал свою «самую мистическую» повесть.

Очевидно, что в основе событийного блока этого произведения лежит нашуевшая история самоубийства талантливой актрисы Е.П. Кадминой, принявшей яд на сцене. Тургенев неоднократно видел и слушал Е.П. Кадмину в Мариинском и Большом театрах, его, как и многих, потрясла смерть певицы и актрисы, но писатель отмечал, что эта реальная трагедия стала лишь «толчком» для создания его повести.

Рассматриваемое произведение Тургенева принято называть *фантастической* или *мистической* повестью. Н.Л. Лейдерман считал повесть «самым живучим жанром русской литературы», бытующим в искусстве в годы его самых глубоких кризисов и «переходных периодов». «У нас бывали “безроманные” времена, случались полосы, когда сетовали на отсутствие значительных рассказов, бывали целые десятилетия без запоминающейся драматургии, но без хороших повестей мы не жили ни в кои поры», – продолжает исследователь [1, с. 243]. Повесть не только живуча, но и пластична, неслучайно пожилой уже Тургенев (признанный романист!) выбрал именно этот жанр для своеобразного эксперимента – фантастика и мистика вкупе с реалистическим бытописанием.

В.Г. Белинский выделял такой признак повести, как *универсальность* (что также очень важно в связи с «Кларой Милич...»): она «может вместить в

себя всё, что хотите – и лёгкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей» [2, с. 112].

Несмотря на то, что анализируемая повесть, безусловно, фантастическая, автор рассчитывал на то, что читатель (наряду с чувством удивления и со страхом перед мистическим) будет сочувствовать героям и верить в реальность изображённого ирреального. Здесь важно глубинное значение термина: «Внутренняя форма слова “повесть” достаточно определена: весть о том, что было. Изначально повесть в литературе – запись предания. Такова “Повесть временных лет”, таковы повести о княжеских преступлениях», – заключает В.Н. Захаров [3, с. 14].

Такие черты повести, как «терпимость» к соединению разнородных элементов различных художественных методов (сентиментализма, романтизма, реализма), видимо, импонировали Тургеневу, который уже в 70-х годах проявлял в своём творчестве особый интерес к «таинственному» и непостижимому как мистическому» [4, с. 61].

Фантастика, фантастическое в справочной научной литературе определяется как область искусства, где «авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, “чудесного мира”» [5, с. 461].

Интерес Тургенева к народной жизни (что иногда связано с иррациональными данностями фольклора), а также внимание автора к тайным «движе-

ниям души» обусловили достаточно частое введение фантастических элементов в его художественные произведения.

В литературоведении устоялось мнение, что повесть – жанр «заданный», где герой (в отличие от романного) имеет подчеркнута выраженное *задание*. Данная черта отражается на всей художественной логике, в частности на сюжетно-композиционной системе произведения: её «линейность» (необъёмность) требует завершения произведения сразу после выполнения персонажем определённых действий (это роднит повесть со сказкой). «Клара Милич...» заканчивается смертью Аратова, который уходит из жизни счастливым: «И опять на лице умирающего засияла та блаженная улыбка» [6, с. 407]. В этом случае необходимо отметить и *умение* данного жанра концентрироваться на главной авторской цели, вследствие чего все герои «каким-то образом участвуют в одном и том же деле» [7, с. 9].

Однако в литературоведении указывается и на автобиографическую природу повести «Клары Милич...», без учёта этого её анализ будет неполным.

Исследователи указывают на такие черты Тургенева, как «благородство», «вера в добро – любовь и самоотвержение», что отражалось на «отношении автора к его персонажам» [8, с. 159]. Другие, например, В.Н. Топоров отмечают, что Тургеневу были свойственны «раскованность воображения, артистизм <...> фантазий-импровизаций, развиваемых им чаще всего как нечто самодовлеющее, чисто художественное, не имеющее непосредственных связей с жизнью и ею не проверяемое» [9, с. 21]. Также была замечена склонность к мистицизму Тургенева-человека: «Но иногда суеверие приобретало и неестественные, софистицированные, изощрённые формы. Чем ближе становился 1881 год, тем тревожнее становился Тургенев. По его вычислениям, в этом году, начиная с октября, он должен был умереть, поскольку сам родился в октябре. Схема “октябрь 1818 – октябрь 1881” (18–81) с её симметрией завораживала его и становилась для него реальностью временных рамок его жизни» [9, с. 42]. Как известно, Тургеневу не суждено было умереть в 1881 году, но когда он писал «Клару Милич...», то заметил: «Кто знает – я, может быть, пишу это за несколько дней до смерти» [9, с. 43]. Как известно, писатель умер в 1883 году.

Выстраивается некая линия, объединяющая портретные черты Клары Милич, Полины Виардо и Е.П. Кадминой, чей образ навеял Тургеневу мысль создать повесть. «Это была девушка лет девятнадцати, высокая, несколько широкоплечая, но хорошо сложенная... глаза небольшие, чёрные, под густыми, почти сросшимися бровями, нос прямой, слегка вздёрнутый, тонкие губы с красивым, но резким выгибом, громадная чёрная коса, тяжёлая даже на вид <...> натура страстная, своевольная – и едва ли добрая, едва ли очень умная, но даровитая – сказывалась во всём» [6, с. 364–365].

Существует информация о том, что Е.П. Кадмина обладала резким, своевольным характером, а сохранившиеся портреты представляют черноглазую, черноволося женщину, обладательницу оригинальной красоты.

Если обратиться к воспоминаниям очевидцев (А.Ф. Кони, Л.Ф. Нелидовой, Е.Е. Ламберт), то можно узнать, что Полина Виардо имела огромные тёмные глаза, была черноволося, черты лица были негармоничны (в общепринятом смысле): «Виардо отлично пела и играла, но была очень некрасива, особенно неприятен был её огромный рот», – вспо-

минала А.Я. Панаева [10, с. 153]. Но при первых же звуках прекрасного голоса, по мнению многих, исполнительница преображалась и сама становилась прекрасной.

Собираясь на концерт, где намеревалась петь Клара Милич, один из персонажей повести Тургенева, Купфер, говорит: «Мы ещё не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?... потому что она и поёт прекрасно, и декламирует, и играет» [6, с. 362]. В комментариях к повести так объясняется это двойное сравнение: «В данном случае – драматическая или оперная артистка по своему призванию» [6, с. 317].

Однако не менее важно рассмотреть и такие мотивы (также автобиографические для Тургенева), как «воля обладания», «власть любви» (даже после смерти), которые являются в повести важнейшими. Главный герой (Аратов) испытывал следующие чувства: «недоумевал, ... сердился на себя»; «то ему снова представлялось это несказанно трогательное лицо и слышался неотразимый голос»; «стало быть, мне придётся умереть, чтобы быть вместе с нею?»; «...любовь сильнее смерти». Такова динамика сюжетного развития текста «подчинения любви», непреодолимой «зависимости».

Е.П. Кадмина также слыла роковой красавицей, как актриса и женщина она внушала восхищение и любовь многим своим поклонникам (сама же приняла смерть из-за неразделённой любви). О зависимости Тургенева от Полины Виардо написано достаточно много воспоминаний. Например, А.Я. Панаева пишет: «Я помню, раз вечером Тургенев явился к нам в каком-то экстазе.

– Господа, я так счастлив сегодня, что не может быть на свете другого человека счастливее меня! – говорил он.

Оказалось, что у Тургенева очень болела голова, и сама Виардо потёрла ему виски одеколоном. Тургенев описывал свои ощущения, когда почувствовал прикосновение её пальчиков к своим вискам» [10, с. 152].

Тургенев умер в доме Виардо, в присутствии Полины Виардо, которую в последние минуты своей жизни назвал «царицей царя». Повесть «После смерти (Клара Милич)» писатель, безусловно, отразил свою привязанность, свои многолетние чувства, усилив при этом реальную модель конкретных человеческих отношений тем, что его герой испытал неотвратимое чувство всепобеждающей любви к Кларе только после её смерти. «Любовь сильнее смерти», – таково объяснение автора.

В литературоведении отмечалось, что носителем речи в романах Тургенева является не рассказчик («я-повествователь», как в «Записках охотника»), а «нейтральный повествователь»: «Внесюжетное положение повествователя, его принципиальная отдалённость от мира персонажей снимает необходимость конкретизации его образа. Повествователь – вне сферы действия законов, требующих “достоверности” и “характеристики”. Его можно воспринимать просто как носителя речи, о котором ничего не нужно знать и которого не нужно представлять себе конкретным живым человеком», – пишет по этому поводу В.М. Маркович [11, с. 10–11]. По мнению исследователя, такая субъектная организация преследует две основные цели: «приближение к позиции внешнего наблюдения затрудняет прямое проникновение в переживания персонажей» [11, с. 12–13]; «ограничение “партии” повествователя <...> освобождает поле действия для внесюжетной авторской активности» [11, с. 43].

Отмеченные особенности субъектной организации тургеневских романов приложимы и к анализируемой повести: в «Кларе Милич...» *рассказывает* «нейтральный повествователь» (термин Б.О. Кормана).

*Нейтральная* позиция повествователя даёт возможность автору активно включать речь персонажей, которых не нужно «представлять» (т.е. сопровождать эти образы подробностями, логически обуславливать их появление) читателю. Например, на первых же страницах возникает ситуация «отнесённости к чужому мнению»: по словам соседей, отец Якова Аратова «слыл ... черно книжником». Слово «черно книжник», с одной стороны, отсылает к «знаменитому Брюсу» («Я, Брюс, один из просвещёнейших людей Петровской эпохи, в народе имел славу “величайшего черно книжника, предсказателя и вообще колдуна”» [6, с. 317]), что расширяет временной образ повести. При этом, доказав *учённость* «старика Аратова», повествователь обнаруживает большую осведомлённость в семейных делах персонажей. Не без иронии сообщается о неожиданных результатах медицинских опытов отца. Содержание повествования весьма печально, но сам тон способен вызвать усмешку читателя и развевать складывающееся мрачное настроение: «Этими самыми порошками он свёл в могилу свою молоденькую, хорошенькую, но уж слишком тоненькую жену, которую любил страстно и от которой имел единственного сына. Теми же металлическими порошками он порядком попортил здоровье также и сына, которое, напротив, желал подкрепить» [6, с. 356–357]. Кроме того, именно здесь впервые заявил о себе мотив *отравления*, который является главенствующим в казминском «претексте». Как видно, субъектные сферы повести демонстрируют пластичность, определённую *полифоничность*, дающую возможность автору сохранять атмосферу недосказанности и таинственности.

Слово «мистика» впервые введено именно повествователем, который вовсе не настаивает, что в неё можно и нужно верить. Например, таинственно-страшная финальная сцена (в руке умирающего Якова зажата прядь чёрных волос Клары Милич, которая умерла и похоронена в Казани и которая явно посетила ночью московское жилище Аратова) комментируется так: «Откуда взялись эти волосы? У Анны Семёновны была такая прядь, оставшаяся от Клары; но с какой стати было ей отдать Аратову такую для неё дорогую вещь? Разве как-нибудь в дневник она её заложила – и не заметила, как отдала?».

Особого рассмотрения заслуживает *композиция* повести, её «*ритм*». «Ритм композиции» в данном случае означает «упорядоченное сочетание композиционно цельных отрезков разной длины» [12, с. 122]. Под композицией же понимается «построение (композиционная организация) произведения, «взаимная соотнесённость и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств» [13, с. 156, 262]. Сразу же нужно отметить, что ритм композиции в основном создаётся чередованием *мистических* и *бытовых* фрагментов.

Сама логика композиции, как было отмечено, определяется чередованием сообщений повествователя (который меняет своё «физическое положение», то приближаясь к персонажам, то отдаляясь от них) и мистико-бытовыми фрагментами текста, достаточно информативными.

Повесть «После смерти (Клара Милич)» разбита на небольшие главы (их 18), что позволяет автору без особых психологических мотивировок переходить к очередной сюжетной линии. «Ритм композиции» заявляет о себе уже в I главе. После подчеркнута «бытового текста», где сообщается о домашних заботах тётки Якова – Платониды Ивановны («Вечно одетая в серое платье и серую шаль, от которой пахло камфарой, она скиталась по дому, как тень, неслышными шагами <...> и очень дельно распоряжалась по хозяйству, берегла каждую копейку и всё закупала сама» [6, с. 358]), повествователь готовит читателя к *мистическому*: Яков верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть – невозможно; верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных... и верил также в науку, в её достоинство и важность» [6, с. 358].

В повести достаточно подробно описывается московский быт Аратова (на Шаболовке) и казанский дом Клары Милич (она же Екатерина Миловидова). Создаётся впечатление, что автор сам пытается понять, как в простых семьях (например, в казужском доме Кадминых) вырастают столь одарённые, странные, склонные к мистике люди?

Тургенев, дабы дать читателю передышку, не раз прибегает к приёму упомянутого «задержания». Например, в главе XV, где уже явно заявил о себе «мистический текст» и умершая Клара *посетила* Аратова («чьи-то пальцы пробежали лёгкими арпеджиями по клавишам пианино»), повествователь «развлёк» читателя (изрядно напуганного) появлением «бытовой», «реальной» фигуры Платони. Вместо Клары в венке из красных роз перед Аратовым стояла его тётка «в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» [6, с. 398]. Сам Яков также получил возможность «вернуться к нормальной жизни»: «Аратов ещё раз пристально взгляделся в тётку – и громко засмеялся... Фигура доброй старушки в чепце и кофте, с испуганным, вытянутым лицом, была действительно очень забавна. Всё то таинственное, что его окружало, что давило его, – все эти чары разлетелись разом» [6, с. 398]. Интересно то, что Тургенев следует мистической (например, фольклорной, а также гоголевской) традиции – исчезновение «нечистой силы» после крика петухов: «А за обедом, сидя перед Платошей, он вдруг вспомнил её полумночное появление <...>, всю эту смешную фигуру, от которой, как от свистка машиниста в фантастическом балете, все его видения рассыпались прахом» [6, с. 398].

Композиция повести опирается на смену «бытовых» (реалистических) и «мистических» текстов, и это определяет состояние Якова Аратова. Однако есть ещё один, более глубинный уровень – смена отношения героя к Кларе Милич: от «отвращения» – к неодолимому «влечению». С одной стороны: «Но он тотчас тряхнул головой и с укоришной промолвил: Актёрка!» [6, с. 375]; «...он тотчас вспомнил, как она “фразисто” себя уморила и отворачивался» [6, с. 401]. С другой стороны: «Стало быть, мне придётся умереть, чтобы быть вместе с нею? <...> Ну так что же? Умереть – так умереть. Смерть теперь не страшит меня нисколько» [6, с. 405].

Образы пространства и времени в данной повести также пребывают то в реалистическом – бытовом, то в мистико-фантастическом локусах. Начинается повесть с описания конкретного места и определённого времени: «Весной 1876 года проживал в Москве, в небольшом деревянном домике на Шаболовке, молодой человек...» [6, с. 356]. Однако

слово «препараты» (сфера интересов и занятий «старика Аратова») отправляют читателя к таким явлениям, как алхимия, волшебство, колдовство, мистика. Отец занимался химией, минералогией, энтомологией, ботаникой, «металлическими порошками» и сравнивал себя с Парацельсом (1493–1541). Упоминание о средневековом учёном Парацельсе (превзошедшем, по его же мнению, античного Цельсия), безусловно, расширяет «домашний» московский хронотоп, так как сразу вспоминаются – Австрия, Швейцария, Древний Рим – места обитания указанных мыслителей.

Отец Якова считал себя потомком Брюса (именно в его честь старик назвал сына), что отсылает читателя к Петровской Руси. При этом сообщается о строительстве Храма Христа Спасителя («Длительное строительство этого храма в Москве было закончено в 1883 г.», – читаем в комментариях к повести). «Московский текст» не ограничивается Шаболовкой, Тверским бульваром (место единственного свидания Якова и живой ещё Кларой). Герой также путешествует на Остоженку, так как в «большой зале» частного дома пела Клара Милич. Эта сцена соотносится и с жизнью Е.П. Кадминой, по роду своей профессии участвовавшей в концертах, и с фактами биографии Тургенева и Полины Виардо. Клара Милич, по воле писателя, пела романс П.И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал свиданий жажду...». «Как известно, этот романс Чайковского любила исполнять Полина Виардо. В частности, она исполнила его на литературно-музыкальном утре 15/27 февраля 1875 года. Оно проводилось в связи с учреждением русской (в дальнейшем – “Тургеневской”) библиотеки в Париже. Об этом мероприятии сохранились сведения в ряде воспоминаний и даже в агентурной записке III отделения. Г.А. Лопатин вспоминал: “Литературное утро состоялось. Оно проходило в доме Виардо. Madame Виардо вышла петь <...> Она была старухой. Но когда она произносила “Я стражду”, меня мороз подирал по коже, мурашки бегали по спине. Сколько она вкладывала экспрессии”, – сообщает В.Н. Топоров [9, с. 97].

«Российский» топос пополняется сообщениями о том, что Яков ездил в Казань (там жила Клара, именно туда она «после смерти» велела герою отправиться), а Купфер провожал грузинскую княгиню в Ярославль.

Надо отметить, что собственно мистического топоса в повести нет, Клара «после смерти» является Якову в его же кабинете. Занятия фотографией, использование Яковым специального прибора для рассматривания портрета Клары даёт лишь намёк на «потусторонний мир». В данном случае *экфрасис* (явление «металитературное», «в основе которого лежит осмысление соотношения между искусством и действительностью» [14, с. 37]) представлен описанием фотографии – даёт не яркий, а «серый», «тусклый» образ героини, не идущий ни в какое сравнение с её характером «при жизни» и мощным воздействием на Аратова «после смерти». Но *время* для мистических роковых свиданий выбрано ночное, что, конечно, поддерживает фольклорно-литературную традицию. Сюжет гоголевского «Вия», пушкинской «Пиковой дамы», как известно, также развивается во вполне бытовых топосах: в доме, в избе, в церкви. Тем контрастнее на этом фоне представляется фантастическое.

Образы времени и пространства в произведении расширяются и за счёт культурного контекста. О

том, что в повести интертекстуальный (собственно литературный) фон и общекультурный контекст (музыкальный, театральный) будут обширными, читатель может узнать из сообщения повествователя о «грузинской княгине», любительнице музыки, литературы, покровительнице артистов и художников. Отметим, что рассматриваемая повесть относится к произведениям, где об искусстве «говорит повествователь, по своим взглядам близкий к автору» [15, с. 37].

Так как в повести выстраивается триада *быт – искусство – мистика* и подразумевается сопоставление реальных и вымышленных актрис и певиц (Е.П. Кадмина – Полина Виардо – Клара Милич), то «музыкальный текст» составляет достаточно большую часть произведения.

Литературные цитаты также часто используются Тургеневым, что углубляет эстетический смысл произведения, активизирует читательские ассоциации. Упоминаются Гоголь, комедии А.Н. Островского, его пьеса «Груня». Отнесённость к Островскому – видимо, намёк на «Василису Мелентьеву», последнюю пьесу, где играла Е.П. Кадмина.

Идёт речь о романах В. Скотта («Сен-Ронанские воды»), также Тургенев счёл уместным «вспомнить» Ф. Шиллера («И мёртвые будут жить...»), А. Мицкевича («Я буду любить тебя до скончания века... и по скончании века!»), трагедию В. Шекспира («Таким поцелуем – думалось ему, – и Ромео с Джульеттой не менялись»). Особая роль отводится Библии, несколько раз герой обращается к её «тексту любви»: «Большее сея любви никто же имеет, да кто душу свою положит за други своя». Так как в повести Любовь и Смерть неразлучны, то звучит знаменитое: «Смерть, где жало твое?».

Особое внимание Тургенев уделяет пушкинскому («онегинскому») тексту. В «Кларе Милич...» не только цитируется «Письмо Татьяны» (прочитанное Кларой на концерте), но отчасти воспроизводится сама модель отношений Онегина и Татьяны. Клара пишет Аратову письмо, Яков же её по-онегински отчитывает: «Я явился на ваше приглашение <...> для того только, чтобы разъяснить, чтобы узнать, вследствие какого странного недоразумения вам было угодно обратиться ко мне» [6, с. 373].

Многочисленные цитаты, отсылки к художественным произведениям, упоминания имён писателей и композиторов, видимо, указывают на то, что Тургенев ведёт определённую «игру» – подчёркивает «вымышленную» (нереальную) природу своего произведения. С другой стороны, учитывая автобиографичность повести, можно предположить, что цитаты, зачастую взятые из «любовного текста» (литературного и музыкального), вписывают повесть Тургенева в «любовный текст» мирового искусства, указывают на размышления пожилого художника о природе этого загадочного чувства.

И.С. Тургенев создал произведение, где, как уже указывалось, сошлись *фантастика, реализм, факты биографий*, и два последних элемента не отрицают, а «высвечивают» и подчёркивают первый.

Из различных мнений, ощущений, переживаний персонажей складывается общий вывод о том, что тургеневский «любящий герой прекрасен, духовно открыт, но чем выше взлетает он на крыльях любви, тем ближе трагическая развязка и – падение. Любовь, по Тургеневу, трагична, потому что перед её стихийной властью беззащитен как слабый, так и сильный человек» [16, с. 60].

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра [Текст] / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УРО РАО; Уральский государственный педагогический университет, 2010. – 904 с.
2. Белинский, В.Г. Собр. соч. : в 3 т. Т. 1 [Текст] / В.Г. Белинский. – М. : ГИХЛ, 1948. – 797 с.
3. Захаров, В.Н. Система жанров Достоевского [Текст] / В.Н. Захаров. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. – 208 с.
4. Антонова, М.В. «Касьян с Красивой Мечи» И.С. Тургенева: «мистический» подтекст [Текст] / М.В. Антонова // Художественный текст и культура : материалы Международной научной конференции 6–7 октября 2005 г. – Владимир : Владимирский гос. пед. университет. – С. 61–64.
5. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
6. Тургенев, И.С. Собр. соч. : в 12 т. Т. 8 [Текст] / И.С. Тургенев. – М. : Худож. лит., 1978. – 527 с.
7. Шпилева, Г.А. Жанровая эволюция циклов Г.И. Успенского («Нравы Растеряевой улицы», «Разоренье», «Власть земли») : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Г.А. Шпилева. – Воронеж : ВГУ, 1993. – 18 с.
8. Русская литературная классика XIX века : учебное пособие [Текст]. – Воронеж : ВГУ, 2001. – 426 с.
9. Топоров, В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы) [Текст] / В.Н. Топоров. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1998. – 192 с.
10. Панаева, А.Я. Воспоминания. 1924–1870 [Текст] / А.Я. Панаева. – Л. : Academia, 1948. – 582 с.
11. Маркович, В.М. Человек в романах И.С. Тургенева [Текст] / В.М. Маркович. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. – 152 с.
12. Савостин, И.Г. Диалектика фабулы, сюжета и композиции поэмы Н.А. Некрасова «Современники» [Текст] / И.Г. Савостин // Вопросы сюжетосложения. – Рига : Звайгзне, 1978. – С. 119–127.
13. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
14. Автухович, Т.Е. «Шаг в сторону от собственного тела...». Экфрасисы Иосифа Бродского [Текст] / Т.Е. Автухович. – Siedlce : Opuscula slavica sedlcensia; Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, 2016. – 268 s.
15. Шпилева, Г.А. Динамика прозы Н.А. Некрасова [Текст] / Г.А. Шпилева. – Воронеж : ВГПУ, 2006. – 272 с.
16. История русской литературы XIX века: Вторая половина [Текст] / под ред. Н.Н. Скатова. – М. : Просвещение, 1987. – 608 с.