

Litera

Правильная ссылка на статью:

Клименко И.В. Взаимодействие большой приключенческой формы и композиции неоромантического рассказа // Litera. 2024. № 3. С. 21-30. DOI: 10.25136/2409-8698.2024.3.70125 EDN: JQHAEP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70125

Взаимодействие большой приключенческой формы и композиции неоромантического рассказа

Клименко Ирина Владимировна

ORCID: 0000-0003-4393-4527

аспирант, кафедра теории литературы, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

119234, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1

✉ klim.irishka4797@rambler.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2024.3.70125

EDN:

JQHAEP

Дата направления статьи в редакцию:

09-03-2024

Дата публикации:

16-03-2024

Аннотация: Предметом исследования является композиция неоромантического рассказа, объектом исследования становятся рассказы А. Грина «Всадник без головы (Рукопись XVIII столетия)», «Табу», «Сто верст по реке». Автор подробно рассматривает такие аспекты темы, как неоромантические композиционные особенности малого жанра, которые могли возникнуть при апелляции писателя к приключенческой литературе, основная часть которой представлена большой романной формой. Описывается соотношение понятий «неоромантическая литература» и «приключенческая литература». Новеллам А. Грина, сюжет которых строится, как правило, вокруг одного события, свойственно разделение на главы, что может, на первый взгляд, противоречить жанровой логике, так как замедляет темп повествования. Элементы композиции и образной системы неоромантического рассказа и приключенческого романа скрепляют

аллюзии к атрибутам приключенческого «наджанрового жанра». Предпринимается попытка спроецировать теорию приключенческой композиции, разработанную на романном материале, на неоромантическое произведение, что дает возможность систематизировать дифференциальные особенности неоромантической композиции, характерные как для большой, так и для малой формы. Автор пришел к следующим выводам. Разделение новелл А. Грина на главы представляется аллюзией к структуре приключенческого романа, для которого это способ структурировать большое количество событий. Аллюзивность и игра с точками зрения отражают общий для неоромантического рассказа и приключенческого романа принцип диалогичности. Считывание читателем аллюзий к приключенческим произведениям выполняет для романа приключения жанрообразующую функцию, определяя его в контекст приключенческой литературы. В неоромантическом рассказе аллюзии открывают возможность диалога и игры с читательскими ожиданиями и не-неоромантическими поэтиками. Принцип игры заложен в основу приключения как феномена: события проживаются героем ради них самих. При общности приемов цели неоромантического рассказа и приключенческого романа различаются: в неоромантическом рассказе рассматривается личность за пределами привычной ей действительности, а не экстремальные ситуации как таковые, и для достижения этой цели одного события достаточно.

Ключевые слова:

Неоромантический рассказ, Александр Грин, приключенческая литература, большая приключенческая форма, наджанровый жанр, композиция, диалогичность, точка зрения, игра, аллюзивность

Составление типологии элементов композиции неоромантических произведений вызывает определенные трудности в связи с большим разнообразием форм последних, однако исследования в этом направлении обладают актуальностью, так как могут обнаружить на уровне композиции наиболее частотные признаки, позволяющие читательскому и исследовательскому сознанию определить то или иное произведение как неоромантическое, не расширяя при этом термин безосновательно.

Одним из перспективных путей решения вопроса в этой связи представляется обращение к теории приключенческой литературы, которая, в свою очередь, не менее чем неоромантизм, требует уточнения своего статуса в литературоведческой системе, а по своим характеристикам оказывается близка неоромантической поэтике. «Приключение» нередко выступает характеристикой творчества писателей-неоромантиков (А. Конан Дойл, Г. Р. Хаггард, Р. Л. Стивенсон и др.) в целом или отдельных неоромантических произведений в частности.

Возникает вопрос, как соотносятся понятия «неоромантическая литература» и «приключенческая литература». Несмотря на широту и размытость обоих терминов, в первую очередь надо сказать, что они не синонимичны. С одной стороны, «приключение» шире «неоромантизма», который все-таки имеет статус направления/течения и относительно четкие временные границы существования. У «приключения» определителей для типологизации его как литературного явления меньше (в частности, его рассматривают то как конгломерат жанров [\[1, с. 294\]](#), то как наджанр [\[2, с. 26\]](#) или авторскую/читательскую установку [\[2, с. 19\]](#) и т. д.), но в то же

время более четко выделены его функциональные свойства в тексте, позволяющие читателю «узнавать» приключенческое произведение. С произведением неоромантическим дело обстоит сложнее: сложнее составить условный универсальный список его дифференциальных черт. В то же время, если произведение определено как приключенческое и появилось на рубеже XIX–XX веков, то с большой долей вероятности оно также будет отнесено к неоромантизму. То есть при рассмотрении приключенческой литературы в контексте неоромантизма временной фактор оказывается важной характеристикой и выявляется общность художественных установок. Отметим, что черты приключения обнаруживаются уже в античных романах, однако в подобие жанра (наджанра) оно оформляется благодаря романтикам [\[3, с. 806\]](#). С этой точки зрения генетически приключенческая литература и неоромантизм — явления родственные.

Несмотря на не сформированную окончательно теорию приключенческой литературы в целом, на данный момент в отечественном литературоведении благодаря ряду работ, в том числе книге А. З. Вулиса «В мире приключений: поэтика жанра», которая цитировалась выше, разработано представление о композиции приключенческих произведений, о ее значимых элементах, в то время как к неоромантическим композиционным особенностям исследователи обращаются значительно реже. Это может быть вызвано тем, что термин «неоромантизм» охватывает произведения, имеющие существенные различия в поэтике, в частности, в структуре композиции.

Проблема, однако, заключается и в том, что, если говорить о приключенческой литературе, то ее формальные особенности традиционно рассматриваются на материале большого прозаического жанра — романа, но в то же время понятие применяется и к малым жанрам, в частности, к рассказам неоромантика А. Грина, творчество которого фигурирует в качестве примера в статьях о приключенческой литературе в Словаре литературоведческих терминов (1974 г.) и Литературной энциклопедии терминов и понятий (2001 г.) без специальной жанровой оговорки. В связи с этим нам представляется перспективным попытаться применить теорию приключенческой композиции, разработанной на романном материале, к неоромантическому рассказу и проанализировать, как функционируют узнаваемые компоненты приключения и сюжетные схемы, ему свойственные, на гораздо более ограниченном пространстве текста. Это поможет ответить на вопрос, почему применение понятия «приключение» в принципе допустимо не только в отношении романа, и увидеть особенности малой приключенческой прозы; с другой стороны, это позволит соотнести элементы приключения и неоромантические композиционные элементы, на основе чего можно будет попытаться вычленив узнаваемую структуру неоромантического рассказа.

В связи с проблемой определения природы приключения в художественной литературе возникает вопрос, почему оно оказывается феноменом, более близким жанру (пусть и в более широком его понимании), чем, например, модусу художественности.

Согласно В. И. Тюпе «модус художественности — это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [\[4, с. 55\]](#). С этой точки зрения литературное приключение могло бы максимально приблизиться к статусу модуса художественности, так как в целом по своим свойствам соответствует указанным критериям. Однако не случайно А. З. Вулис предлагает рассматривать приключение как «большой жанр» [\[2, с. 28\]](#), внутри которого с большим успехом, чем при диахроническом анализе, можно обнаружить родство таких

разных его проявлений, как романы путешествия, научно-фантастические произведения, детективы и др. Отличие жанра от модуса «заключается в том, что модусы относятся непосредственно к способу мышления, а жанры — к способу высказывания» [5, с. 81]. Таким образом, жанр оказывается оболочкой для определенного способа восприятия мира. Приключение напрямую связано со способностью субъекта мышления оценивать жизненную динамику именно как «приключение», то есть как события, выходящие за рамки обыденной жизни. Примечательно, что эту точку зрения фиксирует С. С. Козлов при рассмотрении мифологем неоромантизма на материале дневников путешественника П. Фосетта: «Не будь ясного представления о возможной *альтернативе*, и приключение могло бы превратиться в прежнюю гарнизонную волокиту» [6, с. 9], а также Д. Е. Яковлев, говоря о неоромантической «способности видеть» [7, с. 5], то есть воспринимать действительность сквозь призму фантазии. Этот принцип свидетельствует о том, что субъект приписывает ей свойства и атрибуты приключения, то есть оценивает имеющуюся внешнюю форму или воссоздает ее исходя из своих знаний об этих атрибутах. Между тем в обозначенную форму могут облекаться различные способы мышления — модусы: героический, драматический, даже иронический, что и оказывается одной из причин большого разнообразия художественных произведений, объединяемых понятием «приключение».

В связи с обозначенной проблемой встает вопрос, чье восприятие эта форма отражает? В. Е. Хализев, говоря о модусах художественности, определяет их как типы авторской эмоциональности [8, с. 75], то есть внутреннее единство возникает за счет ощутимой авторской интенции, совпадения интенций авторов разных произведений, объединенных одним модусом.

Наджанр приключения же в таком случае, скорее, представляет собой «тип *читательской* эмоциональности», так как объединение произведений в одну группу происходит не за счет сходства интенций художников, а благодаря определенным механизмам читательского восприятия (благодаря которым, например, в список приключенческих включается сатирический по авторской интенции роман Дж. Свифта «Путешествия Гулливера»).

Из вышесказанного следует, что приключенческое начало лежит не так глубоко в основе структуры произведения, как модус, и его реализация в образной и композиционной системе не совпадает с проявлением авторской эмоциональности, а сопутствует ей на уровне формы.

Таким образом, приключение представляет собой обязательное взаимодействие определенного перечня формальных и содержательных признаков, что одновременно делает его уже любого эпического жанра (приключенческий роман — подтип романа), но и шире его (приключенческий роман, приключенческая повесть, приключенческий рассказ). Отметим, что привлечение содержательной составляющей произведений в описание жанра — проблема, касающаяся не только приключенческой литературы. С ней связано существование альтернативной жанровой типологии, в которой разделение происходит на основании разницы в объектах художественного описания и привлекаемых для этого инструментах: так начинают функционировать, например, жанры *romanse* («романтика»), мелодрамы, триллера и др.

В связи с этим и возвращаясь к неоромантической поэтике отметим, что в исследованиях наблюдается совпадение классификаций неоромантических произведений и проявлений приключенческой литературы.

Так, Н. М. Хачатрян в диссертации, посвященной французской неоромантической прозе, определяет приключенческий роман как один из наиболее влиятельных жанров последней трети XIX в., а его жанровыми модификациями, «порожденными новыми социально-политическими условиями» [\[9, с. 246–247\]](#), называет экзотический, колониальный и детективный роман. Ее классификация в целом включает «не только неоромантический фантастический, исторический и приключенческий типы, но и в каждом из них — особые подвиды («неистовая» фантастическая проза, исторический роман-воспоминание, экзотический, колониальный, детективный романы), что показывает и целостность, и разнообразие исследуемого феномена» [\[10, с. 39\]](#).

И. Качане, описывая категории английского неоромантизма, приводит общую классификацию литературных доминант рубежа XIX–XX вв. и в соответствии с ними — классификацию наиболее читаемой прозы: в нее включается литература эстетизма, детская, детективная и собственно неоромантическая проза, в основе которой — романы о путешествиях и колониальная литература [\[11, с. 116\]](#).

Примечательно, что при общей схожести классификационных принципов у Н. М. Хачатрян и И. Качане прослеживается существенное отличие в соотношении неоромантической и приключенческой литературы: для И. Качане собственно неоромантическая проза в том узком понимании, в каком исследователь включает ее в общую классификацию, оказывается частью литературы приключений, в то время как Н. М. Хачатрян объединяет все выделенные типы как неоромантические. Это вновь подтверждает обозначенную выше проблему категорирования приключенческой литературы и приключения как литературного феномена, а в контексте настоящего исследования — затрагивает проблему уточнения места неоромантизма в литературном процессе и указывает на тесную взаимосвязь этих двух явлений на уровне поэтики.

Как было отмечено, для сравнения их инструментария и в попытке выявить узнаваемые композиционные элементы неоромантического рассказа обратимся к примерам малой прозы А. Грина.

Приключение в первую очередь фиксирует преобладание сюжетности над описательностью [\[2, с. 22\]](#), воплощает проживание героем исключительного события или цепочки событий. В романе структурирование и связывание воедино многочисленных событий — разрозненных звеньев внутренней системы приключения — происходит за счет деления на главы. Каждая глава может описывать отдельное полноценное приключение.

В новеллах же — произведениях, небольших по объему, — стремительность развития событий и нарастание напряжения, являющиеся дифференциальными признаками жанра, могут усиливаться композиционным построением. В связи с этим разделение на главы не функционально с точки зрения жанровой логики, так как замедляет темп повествования. Однако в малой прозе А. Грина это является композиционной особенностью. В отдельных произведениях главы даже получают собственные наименования, как в новелле «Всадник без головы (Рукопись XVIII столетия)».

Предполагаем, что это намеренная отсылка к большому жанру, подчеркивающая генеалогию и связь с узнаваемой традицией приключенческого романа, о чем, в частности, в отношении гриновского «Всадника без головы...» свидетельствует отсылка к роману Майн Рида, содержащаяся в заглавии. Узнавание традиции читателем в целом играет важную роль по нескольким причинам: во-первых, оно является фактором,

позволяющим структурировать приключенческий наджанр [2, с. 26], включать в него разные по своим свойствам романы путешествий, детективы, фантастическую литературу и т.д., во-вторых, это значимая черта гриновской и в целом неоромантической поэтики, представляющая собой игру с читательскими ожиданиями, воплощающуюся в аллюзивности, постижение своего культурного словаря «посредством чужого культурного языка» [12, с. 50–51]. Таким образом, использование аллюзий как один из композиционных приемов и как имманентное и имплицитное свойство объединяет неоромантическое произведение и приключенческий наджанр.

Открывающаяся игровая диалогичность влечет за собой игру на уровне слова (стилизации, пародии), что оказывается свойственно как приключенческой литературе, подчеркивающей пародированием предшествующих этапов своего развития связь с ними, так и неоромантической, наследующей классической романтической иронии. Имманентная диалогичность неоромантического произведения открывает в каждом конкретном случае возможность деконструкции поэтики (в том числе неоромантической), с которой неоромантизм вступает во взаимодействие, и возводит этот процесс в ранг приема. Парадоксальным результатом оказывается связанность всех элементов структуры — композиционной и стилистической — неоромантического произведения, «литературность», «литературная родословная» которых обнажается с помощью остранения.

Характерным примером является рассказ «Табу» А. Грина, пародирующий атрибуты романа путешествия. В нем и повествователь, и герои осмысливают приключенческие клише и вербализуют их:

«На восьмой день нашего плавания мы потерпели классическое кораблекрушение, по всем правилам этого печального дела. Схематически можно выразить это так: туман, риф, пробоина, град проклятий, охрипшие голоса, шлюпки и неизменный, одиноко тонущий капитан наш не составлял исключения».

«Капитан, честный, как большинство из них, стоял у трубы, скрестив на груди руки. Лицо бедного малого напоминало взволнованное море, ему, конечно, страшно хотелось жить, но положение обязывает — приходилось идти ко дну».

В новелле «Всадник без головы...» единство частей создается с помощью пародирования атрибутов рыцарского романа:

«Меня приняли, дали мне лошадь, латы, каску, набедренники, палаш и ботфорты. <...> У меня огрубел голос, выросли усы, и я очень гордился своей службой, думая, что теперь не отличить меня от Пихгольца: он на коне — и я на коне; он в ботфортах — и я в ботфортах. Проезжая мимо Пихгольца, я лениво крутил усы».

На стилистическом уровне целостность образной системы новеллы обеспечивается аллюзиями на рассказ «Легенда о Сонной Лощине» В. Ирвинга, в свою очередь, пародирующий романтические клише. В обоих произведениях это отражается в речевой манере повествователей, которая контрастирует с описываемыми событиями, что в итоге приводит к травестийности.

В большой приключенческой форме двигателем сюжета является цепочка случайных совпадений [2, с. 55], выполняющая также функцию монтажной основы композиции. Из ряда вон выходящие события не осмысливаются героем, он включен в них как в игру, то есть проживает приключение ради самого приключения, и такие произведения, в которых авантурный элемент обладает первоочередным значением, составляют ядро

приключенческого наджанрового жанра при всем многообразии его проявлений [\[13, с. 7\]](#). Это уточнение необходимо, так как отдельные элементы этого «конгломерата жанров», обладающие меньшей долей чистой авантюристичности, в частности, упоминавшийся ранее триллер [\[13, с. 7\]](#), могут функционировать не как отдельный жанр, а как компонент произведения.

В центре неоромантического рассказа оказывается одно случайное событие, что обусловлено малой формой, и, как правило, оно осмысливается героем как не соответствующее привычному течению жизни. Таким образом, случайность выступает катализатором сюжета как в соответствии с неоромантической поэтикой, так и согласуясь с установками приключенческой литературы. В неоромантическом произведении она обеспечивает чистоту экспериментальной проверки характера действующего лица. С точки зрения приключения — является основным движущим фактором сюжета. Композиционные различия же обусловлены тем, что ключевое значение в приключенческом романе имеет смена событий, а в неоромантическом рассказе — раскрытие характера героя, вырванного из привычной действительности, и для этой цели одного события оказывается достаточно.

Функционально общей особенностью является то, что точке зрения читателя, выступающей как жанровый определитель приключенческого произведения, о чем говорилось выше, в неоромантических рассказах А. Грина соответствует «характер миросозерцания» [\[14, с. 310\]](#), точка зрения внутреннего субъекта восприятия, способного или не способного оценить события как романтические, как «приключение», что в итоге влияет на композицию произведения, на образную систему и ее оценку.

Таким образом, если игровое начало лежит в основе классического приключения, то сюжет неоромантических рассказов А. Грина, как в «Ста верстах по реке», может представлять собой игру в приключение, когда герои осознают приключенческую схему и даже проговаривают правила игры:

«Ей представилось, что она не плавает, а читает о женщине со своим именем в некоей книге, где описываются леса, охоты, опасности».

На основании всего вышесказанного отметим, что на уровне композиции в большой приключенческой форме и в неоромантической малой прозе А. Грина обнаруживаются общие черты. Небольшие по объему рассказы под влиянием романной структуры подвергаются делению на главы. При скреплении композиционных элементов значение приобретают аллюзии и точка зрения: если в контексте приключения они устанавливают генеалогические связи и вводят произведение в определенный литературный ряд, то в неоромантическом рассказе объединяют элементы композиции и открывают диалог с литературными традициями. В обоих случаях подчеркивается диалогичность как художественный принцип. И приключенческий роман, и неоромантический рассказ построены на игре и функционируют как игра: игровое начало лежит в основе приключения, когда герой проживает событие ради события, и оказывает влияние на композицию неоромантического произведения, строящуюся на игре с читательскими ожиданиями. Тем не менее, несмотря на формальную общность приемов неоромантический рассказ преследует иную цель, нежели приключенческий роман, — он исследует личность в экстремальной ситуации, а не саму ситуацию, в связи с чем не нуждается в большом объеме.

Библиография

1. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева. М.: Просвещение, 1974, 509 с.
2. Вулис А. З. В мире приключений. Поэтика жанра. М.: Советский писатель, 1986, 383 с.
3. Приключенческая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001, С. 806.
4. Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Т. 1., М.: Академия, 2004, 513 с.
5. Агапонова О. С. Модусы художественности как проблема теоретического литературоведения // Труды БГТУ. Серия 4: Принт- и медиатехнологии. 2020. № 2. С. 79–84.
6. Козлов С. С. Мифология неоромантизма в литературе модерна. Курск, Изд-во Курск. Гос. Пед. Ун-та, 2000, 92 с.
7. Яковлев Д. Е. Моралисты и эстеты (английская неоромантическая эстетика и современность). М., Знание, 1988, 62 с.
8. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2004, 483 с.
9. Хачатрян Н. М. Неоромантизм во французской прозе второй половины XIX века : дис. доктора филологических наук : специальность 10.01.07 Зарубежная литература / Институт литературы имени Манука Абеяна Национальной академии наук Республики Армения. Ереван, 2018, 358 с.
10. Пахсарьян Н. Т. 2019. 03. 005. Рецензия на монографию: Хачатрян Н. М. Французская неоромантическая проза. Ереван: Лингва, 2017. 448 с // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2019. № 3. С. 36–40.
11. Kačāne I. The Basic Categories of Neo-romanticism in the 19th Century British Literature // Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences. 2018. Vol. 9. P. 115–127. URL: https://www.researchgate.net/publication/326541046_THE_BASIC_CATEGORIES_OF_NEO-ROMANTICISM_IN_THE_19th_CENTURY_BRITISH_LITERATURE
12. Васильева И. В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России 20 в. : диссертация кандидата культурологи: 24.00.01 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2011, 190 с.
13. Don D'Ammassa. Encyclopedia of Adventure Fiction. Facts On File, 2009, 328 p.
14. Луков В. А. Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309–312.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Тема рецензируемой статьи, на мой взгляд, достаточно актуальна, автор обращается к анализу приключенческой формы и неоромантического рассказа. Сравнение, на первый взгляд, противоречиво, но ряд общих моментов, которые являются концептуальными, в работе высвечиваются и аргументируются. Автор отмечает, что «составление типологии элементов композиции неоромантических произведений вызывает определенные трудности в связи с большим разнообразием форм последних, однако исследования в этом направлении обладают актуальностью, так как могут обнаружить на уровне композиции наиболее частотные признаки, позволяющие читательскому и исследовательскому сознанию определить то или иное произведение как неоромантическое, не расширяя при этом термин безосновательно». Стоит согласиться с данным утверждением, в нем собственно и намечается перспектива исследования.

Позиция исследователя относительно указанного вопроса манифестируется утвердительно, в режиме диалога: «Одним из перспективных путей решения вопроса в этой связи представляется обращение к теории приключенческой литературы, которая, в свою очередь, не менее чем неоромантизм, требует уточнения своего статуса в литературоведческой системе, а по своим характеристикам оказывается близка неоромантической поэтике. «Приключение» нередко выступает характеристикой творчества писателей-неоромантиков (А. Конан Дойл, Г. Р. Хаггард, Р. Л. Стивенсон и др.) в целом или отдельных неоромантических произведений в частности». На мой взгляд, такой ракурс создает привлекательность тексту, актуальность, поиск. Стиль статьи соотносится с собственно научным типом: «С произведением неоромантическим дело обстоит сложнее: сложнее составить условный универсальный список его дифференциальных черт. В то же время, если произведение определено как приключенческое и появилось на рубеже XIX–XX веков, то с большой долей вероятности оно также будет отнесено к неоромантизму. То есть при рассмотрении приключенческой литературы в контексте неоромантизма временной фактор оказывается важной характеристикой и выявляется общность художественных установок». Языковой уровень обработан, терминологическая / понятийная база унифицирована. Методы исследования направлены на аналитику проблемы, причем ссылки на теоретиков – В. Хализева, В. Тюпу, А. Вулиса и других – собственно это и подтверждают. Автор использует прием «риторического вопрошания», действенный инструмент как для устной, так и письменной формы. Промежуточные выводы дают возможность читателю осуществлять плавный переход от «части» к «части», от мысли к новому тезису: например, «таким образом, приключение представляет собой обязательное взаимодействие определенного перечня формальных и содержательных признаков, что одновременно делает его уже любого эпического жанра (приключенческий роман — подтип романа), но и шире его (приключенческий роман, приключенческая повесть, приключенческий рассказ). Отметим, что привлечение содержательной составляющей произведений в описание жанра — проблема, касающаяся не только приключенческой литературы» и т.д. Спорность точек зрения также выводится достаточно грамотно: «примечательно, что при общей схожести классификационных принципов у Н. М. Хачатрян и И. Качане прослеживается существенное отличие в соотношении неоромантической и приключенческой литературы: для И. Качане собственно неоромантическая проза в том узком понимании, в каком исследователь включает ее в общую классификацию, оказывается частью литературы приключений, в то время как Н. М. Хачатрян объединяет все выделенные типы как неоромантические. Это вновь подтверждает обозначенную выше проблему категорирования приключенческой литературы и приключения как литературного феномена, а в контексте настоящего исследования — затрагивает проблему уточнения места неоромантизма в литературном процессе и указывает на тесную взаимосвязь этих двух явлений на уровне поэтики». Цитации и ссылки даны в режиме стандарта, основные требования издания учтены. Работа информативна, целостна, достаточно объективна. На мой взгляд, литературный контекст можно было бы расширить, ориентира на представленных авторов – А. Грин, В. Ирвинг, Дж. Свифт, Р. Стивенсон... - в ряде случаев не достаточно. Выводы содержат подытог сказанному: «на уровне композиции в большой приключенческой форме и в неоромантической малой прозе А. Грина обнаруживаются общие черты. Небольшие по объему рассказы под влиянием романной структуры подвергаются делению на главы. При скреплении композиционных элементов значение приобретают аллюзии и точка зрения: если в контексте приключения они устанавливают генеалогические связи и вводят произведение в определенный литературный ряд, то в неоромантическом рассказе объединяют элементы композиции и открывают диалог с литературными традициями. В

обоих случаях подчеркивается диалогичность как художественный принцип. И приключенческий роман, и неоромантический рассказ построены на игре и функционируют как игра...». Созвучие с основной частью налично; в целом задачи, которые были поставлены, решены, но тема нуждается в явно дополнительной коррективе. Список источников необходимо унифицировать; исправить неточности: «Пахсарьян Н. Т. 2019. 03. 005. Рецензия на монографию: Хачатрян Н. М. Французская неоромантическая проза. Ереван: Лингва, 2017. 448 с // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2019. № 3. С. 36–40». Рекомендую статью «Взаимодействие большой приключенческой формы и композиции неоромантического рассказа» к публикации в журнале «Litera».