

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Жанровая специфика малой прозы Н. А. Тэффи

Исполнитель Кокорина Анжелика Абельевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)
Дорофеева Марина Георгиевна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующая кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«4» июня 2024 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПРОЗА И ЕЁ ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ.....	6
1.1. Художественная проза как часть литературы	6
1.2. Жанры прозаических произведений	13
1.3. Приёмы комического и их функции в прозе.	18
Выводы по главе 1.....	30
ГЛАВА 2. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗОВ Н. А. ТЭФФИ	32
2.1. Поэтика малой прозы Н. А. Тэффи.	32
2.2. Жанр рассказа в творчестве Н. А. Тэффи	36
Выводы по главе 2.....	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
БИБЛИОГРАФИЯ.....	56

ВВЕДЕНИЕ

Данная выпускная квалификационная работа посвящена исследованию жанровой специфики малой прозы Н.А. Тэффи.

Проза, являясь одним из основных типов художественного творчества, занимает важное место в культурном наследии человечества. В контексте русской литературы XIX–XX веков проза стала неотъемлемой частью литературного процесса, демонстрируя высочайшие достижения в творчестве таких всемирно известных писателей, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов и др. Наряду с созданием крупных форм (роман и роман-эпопея), русские писатели работали и над т.н. «малой прозой», представленной такими жанрами, как рассказ, новелла, очерк, фельетон.

Яркий след в истории русской литературы первой половины XX века оставило творчество мастера малой прозы Надежды Александровны Лохвицкой, более известной по псевдониму Тэффи. Изучение жанровой специфики её малой прозы представляет собой значимую задачу, позволяющую глубже проникнуть в художественный мир автора, выявить особенности её творческого метода, а также проанализировать вклад в развитие литературных традиций. Жанровая специфика ее рассказов, новелл, прозаических миниатюр исследована, на наш взгляд, недостаточно полно, остались некоторые неисследованные аспекты, связанные с жанровыми особенностями её малой прозы. Это и определяет **актуальность** данной работы.

Целью исследования является изучение жанровой специфики малой прозы Н.А. Тэффи.

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- изучить литературу и источники по теме ВКР;

- исследовать понятия «проза», «художественная проза», «жанр», «малая проза», «рассказ», «новелла», «очерк», «миниатюра»;
- рассмотреть подходы к определению специфики прозы и жанрового своеобразия малой прозы;
- исследовать жанровое своеобразие произведений Тэффи, относящихся к малой прозе;
- подвести итоги исследования и сделать выводы.

Объектом исследования в данной работе являются произведения Н.А. Тэффи

Предметом исследования является жанровая специфика малой прозы Н.А. Тэффи.

Материалом исследования послужили юмористические рассказы, очерки, миниатюры Н.А. Тэффи, созданные ею в дореволюционный период (до 1917 г.), а также в эмиграции.

Методологической базой исследования стали теоретические труды отечественных исследователей по теории литературы Б.В. Томашевского, В. М. Жирмунского, М. Л. Гаспарова, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпы, по проблемам комического М. М. Бахтина, Ю. Б. Борева, А. М. Панченко, а также монографии и научные труды по творчеству Н.А. Тэффи таких исследователей, как О. Н. Михайлов, Е. М. Трубилова, Д. Д. Николаев, К. Г. Красухины др.

В работе использовались следующие **методы** исследования: описательно-аналитический метод, сопоставительный анализ, различные виды филологического анализа.

Теоретическая значимость. Произведения малой прозы Н.А. Тэффи рассмотрены с позиций современных подходов к анализу литературного текста.

Практическая значимость. Материалы исследования могут быть применены для дальнейшего изучения вопросов, связанных с теорией и

практикой литературного творчества, с изучением специфики комического в художественной литературе, а также использованы при подготовке учебных пособий для студентов-филологов, изучающих проблемы русской литературы.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников.

Исследование прошло апробацию на студенческой научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика»: секция «Лингвистические и лингвокультурологические проблемы изучения русского языка» (РГГМУ, 25.04.2024).

ГЛАВА 1. ПРОЗА И ЕЁ ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

1.1. Художественная проза как часть литературы

Чтобы разобраться в специфике и жанровой неординарности прозы, определить значение необходимых для создания выпускной квалификационной работы понятий, необходимо обратиться к различным источникам, проанализировать такие понятия, как *литература, проза, художественная проза, поэзия* и др.

Литература – это вид искусства, словесное творчество. В Словаре литературоведческих терминов находим такое определение: «Художественная литература – искусство слова (письменного и в широком смысле устного, поскольку оно неразрывно связано с устным народным творчеством – фольклором)».

В корпус литературных художественных текстов входят прозаические, лирические и драматические произведения.

Для точного осмысления материала нашей работы, необходимо иметь четкое понимание того, что такое проза. Изначально слово "проза" происходит от латинского слова "prosa", означающего прямое обсуждение. В Новом американском словаре Оксфордского университета это определено как «письменный или устный язык в его обычной форме, без метрической структуры» [27].

Это указывает на то, что любой текст, не в стихах, можно рассматривать как прозу. Термин может также использоваться в двух смыслах: широком и узком, а также том, который находится между ними. В широком смысле он относится к литературной форме, отличающейся от поэзии особой нерегулярностью и разнообразием ритма, а также тесным соответствием образцам. Согласно этому определению, в область прозы входят художественная проза и драма.

В узком смысле же он относится к типу литературных жанров, противопоставленных поэзии, художественной прозе и драме. И существуют некоторые признаки, позволяющие отличить его от поэзии, драмы и художественной прозы.

Проза доступна читателю любого уровня литературного развития и образования. В отличие от поэзии, она не требует, на первый взгляд, специальной подготовки или особых литературоведческих знаний для понимания. Это делает её, как мы отметили выше, доступной для широкого круга читателей и способствует её популярности.

Проза появилась в мире литературы ещё в Древней Греции – «колыбели» европейского искусства. Греки представляли различные сферы искусства слова, различающиеся и по форме, и по содержанию, и по своему месту в истории литературы. Первая классификация европейского искусства представлена девятью музами – богинями, предводительницами которых являлся Аполлон. Среди девяти муз четыре «отвечали» за литературу – это Каллиопа, Эрато, Евтерпа и Полигимния. Все музы связаны с поэзией – за прозу в современном понимании отвечала бы Каллиопа – «муза эпической поэзии». В античности проза не была классической в понимании этого слова, не выступала как самостоятельный вид – скорее, она была ритмически приближённой к стихотворению, проявляла себя как один из видов поэзии. Еще один пример: в древнерусской прозе можно увидеть постоянный ритмический строй. Речь приблизительно разделяется на равные части оканчивающиеся (или начинающиеся) созвучными глагольными или падежными формами, представляющиеся как пример рифмы.

С древних времен словесное искусство прошло долгий путь от мифологической и божественной поэзии, от эпоса и трагедии – к прозе. Эпос и трагедия представляют собой выдающиеся формы словесного искусства, каждая со своими особенностями: эпос — длинное стихотворение о героических деяниях, трагедия — драматическое произведение с печальным исходом и катарсисом.

Однако проза в те времена еще не считалась художественной, скорее она принимала форму ораторской, деловой (как у Демосфена), философской (как у Платона и Аристотеля), исторической (как у Плутарха и Тацита). Художественная проза в основном существовала в рамках фольклора, в таких жанрах, как притча, басня и сказка, но она не занимала центральное место в литературе, и ее признание приходило медленно.

Как утверждает известный литературовед В.И. Тюпа, проза – это особая организация текста. «Прозаическая организация текста на протяжении многих веков мыслилась не художественной, а риторической» [47, 50]. Рассматривая эволюцию прозы, Тюпа указывает на то, что только эпоха сентиментализма «окончательно распространила статус эстетической деятельности ... на прозаический дискурс» [47, 50]. Можно сделать вывод о том, что если родовые различия (эпос – лирика – драма) обозначились еще в античные времена, то деление литературы на прозу и поэзию – это результат позднейших эпох. Именно сентиментализм (художественное течение второй половины XVIII в.) положил начало прозе как особой организации художественного текста.

Для классификации необрядового фольклора понятие «проза» также оказалось востребованным. В современной фольклористике принято деление текстов необрядового фольклора на народную прозу, народную поэзию и народный театр [35, 8]. Кроме этого, проза может быть сказочной или несказочной, и их сходство заключается в преобладающей функции. Они различаются основными функциями: сказочная проза направлена на эстетическое воздействие, рассказывая сказки для развлечения и поучения, в то время как несказочная проза служит информативным целям. Поэтому последняя часто называется прозой достоверной, где ценностью обладает сама информация, а не мастерство повествования.

На протяжении долгого времени изучение прозы оставалось незаслуженно недооцененным, а даже определение этого понятия не обладает должной точностью и в определенной степени является весьма размытым. Свежие исследования свидетельствуют о том, что литературные произведения

отражают разнообразие словесных образов, ярко демонстрируя контраст между поэзией и другими формами литературного творчества. Проза включает в себя множество риторических приемов, которые, будучи изложенными на поэтическом языке, несомненно играют существенную роль. Тропы, безусловно, занимают важное место в прозе, и различие между поэзией и прозой требует тщательного анализа.

Рассматривая вопрос о художественной речи в общем контексте, необходимо обратить внимание на сравнительную характеристику двух основных форм этой речи - поэзии и прозы. Одним из первоначальных соображений является возможность сопоставления этих двух видов художественных речевых структур по двум аспектам: во-первых, с точки зрения ритмики, известной как "стихотворная и прозаическая речь" во-вторых, в качестве противоположных стилей, которые отличаются как по лексическому составу, так и по характеру взаимосвязи между семантикой художественного слова и его внехудожественным или жизненным значением, именуемых как "поэтическая" и "прозаическая" формы высказывания. Следует отметить, что если первый подход, который различает стихи и прозу, основан в основном на литературной практике последних двух веков, то второй подход, по которому противопоставляется именно поэзия прозе, а не просто стихи, в значительной степени обусловлен творческим опытом литературных произведений древности и Средневековья[9, 40].

Поскольку метр перестал быть надежным критерием для различения поэзии и прозы, имеет смысл обратиться к более общему понятию ритма. Однако ритм может быть характерен не только для поэтической, но и для прозаической речи, не только в специфических случаях, например, в знаменитом отрывке из "Страшной мести" Гоголя, но и, как показывают специальные исследования, в произведениях Толстого, Достоевского, Чехова[18; 397]. Попытка сделать ритм, а не только метр, определяющим признаком, представляет собой формулировку из книги Б.В.Томашевского "Стих и язык", которая гласит: "стихотворная речь дробится на сопоставимые

единицы (стихи), а проза представляет собой сплошную речь"[40, 10]. Однако анализ, проведенный учеными, показывает, что проза не является сплошной, а также "расчлененной речью", так что различие между ними не так однозначно. Различие, по сути, сводится к тому, что "в урегулированности прозы нет твёрдых норм, нет строгих границ", что делает его не безусловным, а скорее зависящим от традиции[40, 17-19].

Возникшие сложности в разграничении двух видов речи стимулировали поиск новых критериев в семантике прозаического и поэтического слова. Однако различить поэзию и прозу по лексическому составу и характеру использования слов также затруднительно. В этой области существует долгая и внутренне противоречивая традиция. С одной стороны, прозу долгое время ассоциировали с повседневной или деловой речью, чтобы противопоставить её поэзии, считаемой "языком богов". С другой стороны, поскольку "эволюция прозы от делового к художественному красноречию постепенно сближает её с поэзией", различительные особенности стиля неутилитарного высказывания — как прозаического, так и поэтического — долгое время рассматривались в тех же способах "обработки" обычного языка (с целью придания ему большей убедительности и выразительности), которые изучала, классифицировала и предписывала классическая риторика[10, 477].

Если два основных вида художественной речи, поэзия и проза, являются одновременно и равнозначно противоположными как в структурном, так и в семантическом плане, и если попытки определить их принципиальные различия, опираясь лишь на один из этих критериев, оказываются недостаточно продуктивными, то ученые выдвинули такое предположение: главным критерием должен стать тип связи структуры с семантикой. Другими словами, нужно обнаружить связь между структурным делением поэзии и семантикой стихового слова, а также между специфическими делениями прозаической речи (например, на речь повествователя и персонажа) и семантикой прозаического слова.

Такой подход к проблеме соотношения поэзии и прозы уже существовал в науке – в исследованиях последователей формальной школы, в работе Ю.Н. Тынянова "Проблема стихотворного языка" (1924) и М.М. Бахтина "Слово в романе" (1934—1935).

Существуют различные категоризации прозы, варьирующиеся в зависимости от различных людей. Обычно наиболее влиятельными и широко принятыми являются категоризации прозы на три типа или на четыре типа. Представителем первой является Александр Луис Георг (1963 год), который классифицировал прозу на три типа: *повествование, описание и аргументация*. Первый тип относится к текстам, которые описывают действие или серию действий для рассказа истории; второй тип - к текстам, которые описывают сцены, объекты, людей или даже чувства человека таким образом, что мы можем представить их ярко. О последнем типе он отмечает, что «он отличается от предыдущих двух идей, а не действием или объектом: проблема представлена, вокруг нее строится логический аргумент, и часто, но не всегда, автор делает выводы из своего аргумента, выражая свое мнение по обсуждаемому вопросу», – пишет Александр [2, 20].

Кроме Александра, еще одним сторонником такой классификации прозы является Шеридан (1981 год). По его мнению, «в сущности, описание — это пространственное, а повествование – временное», что хорошо иллюстрирует разницу между описанием и повествованием. Он также ясно указывает, что иногда в тексте описание и повествование так эффективно сливаются, что их почти невозможно различить.

В общем, классификация прозы на три типа в определенной степени внесла свой вклад в понимание различных видов прозы, но ее недостаток заключается в том, что различные типы прозы на основе такой классификации могут перекрываться. Как известно, повествование, описание и аргументация, которые на самом деле являются тремя способами выражения, часто встречаются одновременно в одном и том же тексте. Таким образом, когда это

происходит, бывает трудно определить, к какому типу прозы следует отнести данный текст.

Есть и такое деление прозы на четыре типа в зависимости от предмета, затронутого в ней, - *персонажа, пейзажа, события* или *аргумента*.

Проза изучается с разных позиций. И один из подходов связан с эстетической функцией прозаических текстов.

Эстетика — это, по одному из определений, является изучением красоты в природе и искусстве [23, 507]. Изначально это ветвь философии, занимающаяся природой красоты. И она была установлена как дисциплина немецким философом Александром Готтлибом Баумгартеном. Слово "эстетика" может использоваться для обозначения восприятия качеств, замеченных в произведениях искусства, или ума и эмоций в отношении чувства красоты. Таким образом, в составе эстетики участвуют два фактора: один является объективным, а другой - субъективным. Первый относится к эстетическим качествам, которые присущи объекту, а второй указывает на человека, без восприятия которого будет трудно определить первый.

Без сомнения, различные жанры литературных произведений относятся к категории эстетического объекта. Проза, как один из типов художественной литературы, не является исключением и, следовательно, эстетична. То есть, она приносит читателю удовольствие. И "красота" прозы в основном проявляется на ее формальном и неформальном уровнях. Таким образом, ценить прозу — значит признавать и наслаждаться красотой как на формальном, так и на неформальном уровне. В этом динамичном процессе читатель берет инициативу, чтобы открыть для себя красоту. И это в основном звук, синтаксис, которые являются формальным уровнем. И, хотя наша работа создается не в лингвистической парадигме, мы все же немного остановимся на особенностях многоуровневого строения прозаического текста.

В «Словаре культуры XX века» осмысливается такой подход к делению на прозу и поэзию и выявлению разницы между ними: «Если поэзию действительно можно назвать искусством слова, то проза скорее – это

искусство предложения. ... (Художественная проза ближе философии, потому что у них один инструмент, одно орудие – предложение)» [36, 237].

Таким образом, художественная проза – это вид художественной речи, напрямую связанный с эпическими произведениями, но не исчерпывающийся ими. Малая проза – это прозаические произведения, имеющие характер сверхкраткого рассказа, а также стихотворение в прозе.

1.2. Жанры прозаических произведений

Художественная проза включает в себя разнообразные литературные жанры – роман, роман-эпопею, повесть, новеллу, рассказ, эссе, биографию и другие.

В основу классификации прозаических жанров положены различные подходы. Так, наиболее распространенным и общепринятым является подход, сближающий жанры эпоса и жанры прозы. Художественная проза (рассказ, повесть, роман) преимущественно эпична, поэтому большинство перечисленных нами жанров (роман, эпопея, повесть, новелла, рассказ и т.п.) являются в то же время и эпическими жанрами.

Жанр – понятие сложное, до сих пор дискуссионное. В «Словаре театра» Патриса Пави можно найти такое размышление, отражающее опыт искусства и осмысление этого термина: «... определение жанра уже не сводится к задаче более или менее точной и стройной классификации, но составляет ключ к пониманию всего текста в отношении совокупности норм и правил (которые точно определяют жанр). Любой текст – это одновременно конкретизация жанра и отступление от него» [28, 97].

Итак, жанр – это ключ к пониманию текста, так как жанр обладает собственной семантикой. При этом важно понимать, что писатель, поэт, драматург, может отклоняться от жанровых канонов.

Обратимся еще к одной дефиниции. «Жанр (фр. genre— род) – исторически сложившийся тип литературного произведения, закрепляющий в устойчивых способах организации художественной формы (языка, образной системы) устойчивый тип содержания или тип картины мира, воплощенной в конкретных образах реальности; жанры – художественные формулы, обеспечивающие сохранение языка художественного мышления, генетическую память искусства» [32, 354]. Из этого определения следует, что жанр – это некая «художественная формула», т.е. что-то точное, строгое, неизменное. У М.М. Бахтина есть такое описание жанра: это «некие твердые формы для отливки художественного опыта» [7, 7]. Также ему принадлежит такое понятие, как *жанровый канон*. По определению М.М. Бахтина, жанровый канон – «определенная система устойчивых и твердых жанровых признаков» [7, 11].

Для более глубокого понимания каждого жанра необходимо рассмотреть их последовательно, выявляя особенности каждого из них.

Роман является по объему самым крупным жанром литературы. Роман называют «эпосом частной жизни» (по меткому определению Гете). Особенности романа как жанра:

- большой объем;
- наличие, как правило, одного главного героя (иногда двух, трех и более);
- жизнь героя вписана в конкретный исторический контекст;
- жизнь героя романа прослеживается на протяжении всей его жизни;
- часто в романе есть любовная линия, которая организует сюжет;
- темпоральная организация романа отличается сложным сцеплением временных пластов;
- в романе события развиваются в разных пространствах и локусах;
- роман использует языковые особенности всех функциональных стилей – от публицистического до разговорного.

Кроме этого, опираясь на уже цитированную работу Бахтина «Эпос и роман», следует добавить мнение ученого о позиции автора в романе: «изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания» [6, 448]. Важной является и следующая мысль Бахтина: «Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа)» [6, 482].

Если в центре романа дан герой в эволюции и различных перипетиях своей и исторической жизни, то в центре повести – какое-либо событие, ставшее решающим, переломным, главным в судьбе героя, при этом в повествовательном плане «сюжет тяготеет к хроникальному» [1, 9]. Повесть «населена», в отличие от романа, ограниченным числом персонажей; и, как правило, она имеет объем не более 60-80 страниц.

Рассказ – малый эпический жанр. В центре рассказа эпизод (случай) из жизни героя, героев. Временной промежуток, как правило, от нескольких минут и часов до одного-двух дней.

С жанром рассказа соотносится и жанр новеллы: она часто и определяется, осмысливается через жанр рассказа. Например, в том же пособии Азаровой читаем: «Новелла (XIX век)– это рассказ, в котором концовка противоречит всему ходу развития сюжета («Тамань» Лермонтова)» [1, 9].

Новелла, в отличие от рассказа, относится к каноническим жанрам, формирование которых в литературе происходило в XIX-XX веках [39, 509]. Также определяют новеллу как небольшую повесть или рассказ [38, 797].

Говоря о «малой прозе», следует акцентировать следующие моменты. Во-первых, понятие «малой прозы» разработано еще недостаточно полно, во-вторых, мы выявили два значения этого понятия:

- 1) Малая проза – это короткие прозаические произведения, к которым относятся рассказ и новелла;

2) Малая проза – это сверхкороткий прозаический текст, а также стихотворение в прозе. Причем, стихотворение в прозе – это «лирическое произведение в прозаической форме» [47, 51].

В нашей работе под «малой прозой» мы понимаем именно небольшие прозаические произведения жанра рассказа и новеллы. Кроме этого, в силу особенности творчества Тэффи, связанную с тем, что писательница практически всю жизнь публиковалась в журналах и газетах, нам необходимо остановиться и на таком публицистическом жанре, как фельетон. Тэффи – блистательный мастер этого жанра.

Фельетон – «газетная или журнальная статья на злободневную тему, использующая комические и сатирические приемы изложения» [СО]. Фельетон появился во Франции в 1800-е годы. За более чем три века существования он имел периоды острой востребованности (например, в нашей стране – это 1840-60-е годы XIX века, начало XX века, 20-30-е годы XX века; послеперестроечное время). В начале XX века, когда в России случился настоящий бум в издании журналов и газет, наличие специального приложения с фельетонами было практически обязательным. Читатели ценили фельетоны, часто при выборе издания ориентировались именно на них.

Французское слово *feuilleton* дословно переводится как *лист, листок*. В газете разные полосы распределены особо: есть верхние «этажи» газетного листа, на котором располагаются актуальные политические и общественно значимые материалы, а нижнюю часть газеты, названную «подвалом», традиционно отдают более спокойным или даже слегка легкомысленным материалам. Если обратиться к истории газетной публицистики, то можно узнать, что в «подвале» публиковались загадки, ребусы и другие материалы развлекательного характера. Впоследствии в этой части газеты стали появляться короткие по объему тексты комического характера – фельетоны. Кроме этого, фельетон мог быть отдельным приложением к газете и издаваться на отдельном листке (отсюда и термин «фельетон»).

Таким образом, фельетон тоже можно причислить к прозаическим жанрам малой формы, однако с необходимой поправкой: фельетон имеет более близкие родственные отношения с публицистикой, журналистикой, хотя в истории литературы были писатели, создававшие настоящие художественные произведения этого жанра (А. Чехов, Н. Тэффи, М. Булгаков, М. Кольцов, М. Соколов и др.).

Мы рассмотрели основные жанры прозы, осталось еще обратиться к такому жанру, как эссе.

Эссе в переводе с французского языка означает *очерк, статья*, а также *попытка*. История возникновения этого жанра связана с французским философом М. Монтенем, издавшим в 1580 году труд «Essais». В этой знаменитой впоследствии книге Монтень изложил мысли о мире, обществе и пр. Эссе и в современном литературном процессе играет большую роль. Многие литераторы выпускают книги эссе. Известны сборники эссе В. В. Набокова, У. Х. Одена, Умберто Эко и др. Прекрасные сборники эссе создавала петербургская писательница и критик Татьяна Москвина (1958-2021). В 2024 году, например, вышел сборник эссе-новелл современного автора В. Отрошенко «Убить гения недостаточно».

Основными признаками эссе являются следующие:

- размышление автора над какой-либо философской, литературной, эстетической проблемой;
- подключение к анализу проблемы, факта, события своего собственного опыта;
- свободная форма изложения – без заботы о тщательности и точности аргументации, научности, логической последовательности изложения.

Отметим, что жанровая специфика современного литературного процесса такова, что жанры входят в диалог друг с другом, образуя интересные сочетания (например, эссе-новелла).

Таким образом, мы установили, что главными жанрами прозы являются такие жанры, как роман, повесть, рассказ, новелла и эссе. К «малой прозе» относятся жанры рассказа и новеллы. Кроме этого, мы проанализировали и такой жанр публицистики, как фельетон, так как Тэффи работала и в этом жанре.

1.3. Приёмы комического и их функции в прозе

Специфика природы комического в литературном произведении представляет научный интерес для многих ученых. До сих пор ответы на вопросы «Что такое комическое?» и «Что является причиной смеха?» обсуждаются психологами, филологами, лингвистами и специалистами других областей знаний. На протяжении времени взгляды на определение комического и смеха менялись, но не радикально.

Комизм, юмор, сатира – это неотъемлемые составляющие человеческой жизни, необходимый фон, оттеняющий ее серьезность. Смешное и серьезное – две различные и неразрывно связанные стороны действительности[21, 187].

В «Литературном энциклопедическом словаре» *комическим* также названо *смешное*. И здесь, как и в «Советском энциклопедическом словаре», в качестве примеров комического указаны ирония, юмор и сатира. «В иронии смешное скрывается под маской серьезности, с преобладанием отрицательного. (насмешливого) отношения к предмету; в юморе – серьезное под маской смешного, обычно с преобладанием положительного. (“смеющегося”) отношения. <...> обличит. смех сатиры, предметом. которого служат пороки, отличается вполне определенным – отрицательным, изобличающим – тоном оценки», - написано в ЛЭС[22, 162]. Также здесь отмечается, что предметом комического является человек, а также присущие ему качества в животных, насекомых, птицах и не только.

Одно из наиболее глубоких и ярких определений этого понятия предлагает известный писатель и литературовед Юрий Карабчиевский:

«Юмор – явление всеобъемлющее, это не окраска и не подсветка, это способ видения, способ жизни. Понятие юмора трансцендентно так же, как понятие поэзии, и так же магически неисчерпаемо. Человек, объясняющий смысл анекдота, нелеп не потому, что говорит очевидное, а, напротив, потому, что пытается осуществить невозможное. Но ни анекдот, даже самый глубокий, – а бывают очень глубокие, – ни острота, ни шутка, ни комическая ситуация, ни вообще все комическое, вместе взятое, – не заполнят и не отразят юмора, разве только одну из его сторон» - утверждал Красухин К.Г[49, 53–54].

Одним из первых, кто взялся за рассмотрение категории смешного, был философ Платон, который утверждал, что всякого рода смешное и комическое необходимо для того, чтобы показать серьезное. В диалоге «Филеб» Платон и Сократ обсуждают проблемы комического и смешного. Они приходят к выводу о том, что смех может быть только над слабым. Также Платон полагает, что смех отвлекает внимание народа от государственных проблем (в связи с этим были популярны комические театральные постановки). Будучи в веселом настроении, люди забывают о серьезных проблемах. Смешон бедный человек тогда, когда он ведет себя как богатый. Но богатч, прикидывающийся бедняком или слабым, не смешон[31, 549-590].

Жанр комедии возник в Древней Греции. Во время Великих (Больших) Дионисий на сцене Афинского театра проходили соревнования драматургов. Каждый день зрители могли увидеть три трагедии, комедию или сатирическую драму. Самые яркие комедиографы античности – Аристофан, Афиней и Менандр. Это отражено и в периодизации: Старая комедия, Средняя комедия и Новая комедия. Старая комедия до наших дней сохранилась в основном в виде одиннадцати пьес Аристофана, в то время как Средняя комедия в основном потеряна, то есть сохранилась только в относительно коротких фрагментах от авторов, таких как Афиней Наукратитский. Новая комедия известна в первую очередь благодаря значительным фрагментам папирусов Менандра. Старая комедия впоследствии оказала влияние на поздних европейских писателей, таких как Рабле, Сервантес, Свифт и Вольтер. В

частности, они копировали технику маскировки политических атак под буффонаду.

Аристотель в «Поэтике» определил, что комедия – это изображение смешных людей и включает в себя какой-то промах или уродство, которые не вызывают боль или беду.

Свою теорию комического предложил Цицерон[50,230-297]. Он конкретизировал это понятие и говорил о следственной связи между комическим и безобразным. Под безобразным, вызывающим смех, понимаются бытовые ситуации и мелкие неприятности, люди, имеющие отрицательные качества, но не совершающие злодеяний. Подвергаться насмешкам может что-то незначительное.

Эпоха Средних веков и Возрождения подарила литературе знаменательные комические произведения Рабле и Сервантеса. Серьезные исследования комического начинаются с XVIII века. Они отражены в трудах И. Канта, Т. Гоббса, А. Шопенгауэра и Г.Ф.В. Гегеля.

Если Аристотель и Цицерон рассматривали комическое через категорию безобразного, то И. Кант трансформировал представление своих предшественников о безобразном в представление о нелепом. Его теория близка к теории Цицерона, так как именно Цицерон смягчил понятие «безобразное», объяснив его как мелкие нелепые ситуации. Одним из главных теоретиков природы смеха является Т. Гоббс. Он исследовал смех с точки зрения психологизма и утверждал, что комический эффект должен быть внезапным, именно неожиданная радость заставляет человека искренне смеяться. Гоббс утверждал, что «известная шутка уже не будет смешной, как и трагическое событие, произошедшее давно, уже не будет столь печально, как в момент, когда оно случилось»[13, 305-332]. И. Кант продолжил развивать эту мысль, хотя крупных трудов, посвященных комизму, он не публиковал. В «Критике способности суждения» он говорит о том, что «смех – нечто внезапное, рефлекс, который рождается случайно»[20, 224-239].

По мнению Гегеля, комическое способно обличать несовершенство реальности. Он утверждает, что «по смеху человека можно оценить уровень его образованности и душевной организации. Он впервые говорит о смехе с издевкой, что в дальнейшем подробно будет рассмотрено В.Я. Проппом»[11,150-173].

А. Шопенгауэр также объяснял природу комического как явление внезапности и рассматривал смех как реакцию на распознавание абсурдности чего-либо[52, 146-231]. Он утверждал, что мы реагируем смехом в момент, когда случайно обнаруживаем, что явления и объекты реального мира не совпадают с нашими представлениями о них. Смешное понимается Шопенгауэром как способ отражения несовершенства мира.

Среди современных исследований комического выделяются труды А. Бергсона, М.М. Бахтина, В.Я. Проппа, Ю. Борева, Б. Дземидока, А. Вулиса, Н. Гартмана, Д.С. Лихачева и А.М. Панченко. А. Бергсон предпринял попытку систематизации комического, распределив приемы его организации в художественном тексте по тематическим группам. М.М. Бахтин подробно рассматривает явление карнавализации в литературе, дает определение карнавально-площадному смеху. Н. Гартман обращается к изучению поведенческих качеств человека, которые отражены в образах действующих лиц комических ситуаций. А. Вулис размышляет о многоаспектности комической ситуации и ее восприятию тем или иным человеком. Ю. Б. Боров дает определение литературному комизму, а также называет конкретные комические приемы. Д.С. Лихачев и А.М. Панченко рассматривают традиции смеховой культуры в фольклоре и предлагают перечень жанров, в которых находит место комическая ситуация (среди них, например, послание, скоморошина, народные присловья, сказания и др.). В.Я. Пропп объединяет теории вышеперечисленных исследователей и составляет дробную классификацию комических приемов. Б. Дземидок, так же, как и В.Я. Пропп, рассматривает несколько точек зрения на комическую природу и разрабатывает шесть теорий.

До сих пор литературоведы спорят о том, что может считаться "комическим" в художественных текстах, поскольку основная функция комизма – вызывать смеховую реакцию. В литературе из-за того, что автор не может вступить в прямую коммуникацию с читателем и дополнить текст дополнительной информацией (жестами, мимикой, пояснениями, наглядными примерами), восприятие комических ситуаций или выражений зависит от индивидуальной интерпретации читателя. Поэтому перед автором комических текстов стоит важная задача – понимать мировоззрение и уровень информированности своего читателя в областях, о которых он пишет.

В литературе обычно различают понятия "смешного" и "комического": «Для единой народной смеховой культуры' противоречие как способ организации эстетической ситуации не играет никакой роли <...> Совершенно иначе организуется поэтика комического: именно противоречие определяет сущность эстетической ситуации и меру смеха», - пишет Антюхова[3, 22].

Если комическое — это категория, связанная с эстетикой, затрагивающая множество аспектов (культура, эпохи, коллективное сознание, идеалы и пр.), то смех — это импульс, психологическая реакция, рефлекс. «Смех представляет собой событие чрезвычайно динамичное — это одновременно движение ума и движение нервов и мышц: порыв, стремительный как взрыв, - не случайно ходячая метафора говорит о 'взрывах смеха' - она захватывает и одновременно увлекает как духовную, так и физическую сторону нашей природы»[33,49-60].

Существует различие между добрым смехом (от приятного сюрприза, шуткой в дружеской обстановке) и злым смехом (насмешкой): "Полагается, что улыбка и смех — это проявление положительных чувств и эмоций <...> Однако на практике эти явления могут выражать широкий спектр эмоций, не ограничиваясь только положительными". Принадлежность к одному из типов смеха зависит от отношения человека к смеховой ситуации и его взаимодействия с окружающим миром. С. Ю. Антюхова, исследуя взаимодействие понятий "комическое" и "смешное", отмечает, что

«амбивалентность и синкретичность, которые сопровождали единство 'высшей степени зла' и 'высшей степени добра', смерти и возрождения, хвалы и осмеяния, разрешаются в процессе выделения 'народной смеховой культуры'. Результатом этих изменений стало появление в художественной практике разнонаправленных смеховых вариаций, противопоставленных друг другу - юмор, ирония, сатира, сарказм», - утверждает Антюхова[3, 17].

Роман О. В. писал, что «добрым считается смех, который вызван положительными эмоциями: 'Смех — это особое и в то же время естественное состояние человека, выражающее радость жизни, здоровье, самореализацию, комфортное чувство себя в мире»[33, 34].

Злой смех — это смех, при котором человек испытывает удовлетворение и радость от страданий других: "Психологически злой смех близок к циничному смеху, оба вида смеха порождены злыми и злобными чувствами. Однако их сущность глубоко различается. Злой смех связан с предполагаемыми недостатками людей, в то время как циничный смех вызван радостью от несчастья других". К данному типу смеха относятся ирония, карикатура, сатира, пародия и черный юмор как особый вид юмора, "основанный на мрачных или отвратительных фактах, представленных в гротескной форме". Борев писал, что «злой смех отличается от доброго громкостью - он заметно громче: «Чем громче смех, чем более саркастичен он, тем более непримирима критика, тем решительнее отрицание»»[8, 18].

Дземидок Б. писал: «Поскольку смех — это рефлекс, он непосредственно связан с психологическими особенностями каждого человека, и неверно утверждать, что все комическое смешно. Смех может быть вызван причинами, не связанными с комическими ситуациями, он может быть результатом чисто физиологических процессов <...>проявлением радости жизни, хорошего настроения и удовлетворения»[15,7].

Рефлекторная реакция на шутку возникает по нескольким причинам: понимание её, её близость к восприятию, мгновенное отражение её на событиях личной жизни или на известные события. Таким образом,

комическое может вызвать смех у одного человека и оставить равнодушным другого.

Ю. Б. Борев не классифицирует комическое по определенным типам, но четко определяет его границы и особенности. Он приходит к выводу: «Комизм внутренне присутствует в повседневной жизни. Нет предметов, которые не бросали бы тень, нет людей без слабостей или ошибок, и явлений, абсолютно совершенных. С другой стороны, мерила совершенства и критерии комизма различны и зависят от эстетических идеалов. Поэтому искру смеха можно найти во всем или почти во всем»[8, 28]. Теоретик подчеркивает, что даже предметы гардероба могут стать поводом для смеха. Он приходит к таким выводам:

1. Комическое — это форма критики: «То, что общество начинает насмехаться, оно стремится исправить или уничтожить».
2. Комическое всегда определяется современностью и новыми настроениями общества: «Комизм может проявляться не только в старом, устаревшем, но и в новом. Объективные предпосылки этого заложены в самой диалектике и существенных особенностях любого развития: явление, прогрессивное для данного исторического периода, неизбежно несет в себе знак неизбежного устаревания и замены другим, более высоким новым».
3. «Комическое по своей природе предполагает идеал - осознанного и активного восприятия и реакции со стороны аудитории». Помимо этого, исследователь отмечает, что отсутствие понимания со стороны присутствующих может привести к обесцениванию шутки и даже способно превратить самое остроумное замечание в пошлость.
4. Комическое – это средство создания контраста. Однако в данном случае оно не может выполнить свою контрастирующую функцию без эффекта неожиданности: «Смех всегда сопровождается радостным 'испугом' и радостным 'изумлением'». Иными словами, сопоставление должно быть мгновенным, вызывать резкое изменение эмоций: "В чувство юмора, как его неотъемлемую составляющую, входит изумление, которое мы

испытываем, обнаруживая неожиданное для нас ранее различие и сходство между вещами"[8, 31, 49-50].

К основным типам юмора(комического) в литературе, согласно исследователю Хиллу, относится:

1. Сюрприз и несоответствие

Что-то неожиданное происходит. Необычный поворот событий придает истории юмористическую окраску. Когда похитители должны заплатить родителям, чтобы забрать обратно свою "жертву" в рассказе О. Генри "Выкуп за Красного Вождя", это шокирует их и читателя.

Вот пример из "Автостопом по Галактике" Дугласа Адамса:

"Так вот оно что," сказал Артур, "Мы собираемся умереть."

"Да," сказал Форд, "кроме... нет! Подожди минуту!" Внезапно он бросился через комнату к чему-то за пределами поля зрения Артура. "Что за этот выключатель?" воскликнул он.

"Что? Где?" вскричал Артур, развернувшись.

"Нет, я просто прикалывался," сказал Форд, "мы все-таки собираемся умереть."

2. Самоирония

Говорящий или персонаж насмехается над собой. Автобиографический очерк Стивена Ликока - прекрасный пример писателя, который с юмором относится к себе.

"Я написал две книги: одну под названием 'Литературные шалости', а другую - 'Бессмысленные романы'. Каждая из них издана Джоном Лейном (Лондон и Нью-Йорк), и любую из них можно приобрести, абсурдно звучит, всего за три шиллинга и шесть пенсов. Любой читатель этой газеты, например, смешно, как это ни звучит, может зайти в книжный магазин и купить обе эти книги за семь шиллингов. Однако эти произведения настолько юмористичны, что в течение многих лет было невозможно их напечатать. Композиторы отходили от своей работы, задыхаясь от смеха и ища воздуха. Печать этих книг стала возможной только благодаря изобретению линотипа, или, вернее,

благодаря типу людей, которые его обслуживают. Даже сейчас нужно очень осторожно распространять их, и эти книги никогда не должны попадать в руки людей со слабым здоровьем".

3. Ирония

Контраст между сказанным и происходящим.

Рассказ О. Генри "Дары волхвов" - хороший пример иронии, хотя смешной только в темном ключе! В романе Стеллы Гиббонс "Холодная ферма для уединения" она предлагает отличный пример вербальной иронии в разнице между тем, что ее персонаж Флора говорит, и тем, что она на самом деле думает: "Это было бы восхитительно", согласилась Флора, думая, насколько это было бы неприятно и скучно.

4. Андерстейтмент

По определению, означает утверждение того, что что-то меньше, чем это на самом деле.

Например, Курт Воннегут в "Завтраке чемпионов" написал: "Вьетнам была страной, где Америка пыталась заставить людей перестать быть коммунистами, бросая на них вещи из самолетов".

5. Гипербола (преувеличение)

Использование безумных или абсурдных сравнений, которые обычно заставляют читателя улыбаться

Ликок: "Он выбросился из комнаты, выбросился на своего коня и безумно понесся во все стороны".

6. Сатира

Очень распространенный вид юмора, при котором серьезный тон используется для обсуждения нелепой темы. Сатира увеличивает и искажает поведение или убеждения, чтобы они казались экстравагантными.

Классическим примером было заявление Джонатана Свифта о том, что люди должны есть детей, чтобы решить проблему голода и перенаселения: "Меня заверили очень опытным американцем моего знакомого в Лондоне, что здоровенный младенец, хорошо кормленный, на году - самая вкусная,

питательная и полезная пища, будь то тушеный, жареный, запеченный или вареный; и я не сомневаюсь, что он также хорошо подойдет для фрикассе или рагу".

7. Сарказм

Сказать что-то, значение которого фактически отличается от фактических слов.

Филип Рот: "Не беспокойся о старении. Подумай о том, чтобы взрослеть." Автор песен Джимми Баффетт, похожим образом, написал: "Некоторые люди стареют, но не становятся взрослыми".

8. Каламбур

Игра слов (редко используется эффективно).

Часто игра слов происходит с именами персонажей - Круэлла де Виль, Холли Голайтли, Медсестра Рэтчед...

Литературный пример от Дороти Паркер: "Вы можете вести огородничество, но не можете заставить ее думать".

9. Пародия

Намеренное подражание писателю или жанру, написанное с комическим преувеличением.

"Путешествия Гулливера" были пародией на путевые записки во времена Свифта (и сатирой на политику).

10. Двусмысленность

Фраза или фигура речи, которая может иметь два (или более) значения. Например, Меркуцио в "Ромео и Джульетте" Шекспира говорит няне: "...грязная стрелка циферблата теперь указывает на полдень". Это также пример пошлого юмора.

11. Эвфемизм

Слово, используемое для замены какой-либо другой фразы или слова, которые некоторые могут считать оскорбительными. Примеры: "резвиться в сене" (секс), "усыпить" (усыпление) или "порцеляновый трон" (туалет).

Джордж Оруэлл использовал эвфемизмы в романе «1984»: «радостный лагерь» на самом деле был принудительным лагерем труда, а Минипакс Министерство Мира на самом деле было Министерством Войны.

12. Нон-секвитур

Утверждение, которое не следует принципам логики и разума.

В театральных пьесах Стоппарда, Пинтера, Беккета и Ионеско все используют нон-секвитуры для создания комического эффекта.

В романе Джозефа Хеллера "Уловка-22" сосед Йоссариана Орт говорит нон-секвитуры, отвечая на вопросы нелепыми ответами, не имеющими отношения к вопросам.

Орт: "Когда я был ребенком, я ходил весь день с яблоками-крабами в щеках. По одному в каждой щеке."

Йоссариан: "Почему?"

Орт (трепеща торжественно): "Потому что они лучше, чем каштаны. Когда я не мог достать яблок-крабов, я использовал каштаны. Каштаны примерно того же размера, что и яблоки-крабы, и на самом деле имеют лучшую форму, хотя форма совершенно неважна."

Йоссариан: "Почему ты ходил с яблоками-крабами в щеках? Вот что я спросил."

Орт: "Потому что у них лучше форма, чем у каштанов. Я только что сказал тебе это".

13. "Грубый язык"

Редкое использование слова, которое обычно считается ругательством, непристойным или неприличным. Другие термины - "вульгарный" или "рискованный".

Это может быть использовано для шока или удивления читателя, например, когда старая тетя, которую вы никогда не слышали ругающейся, внезапно использует «грубые слова». Д. Г. Лоуренс определенно шокировал многих людей диалогами и описаниями, которые он использовал в 1928 году в "Любовнице леди Чаттерли".

14. Бурлеск

Термин, который относится к преувеличенной характеристике и насмешкам через карикатуру. Этот термин часто ассоциируется со стриптизом и низким стилем театра. В литературе он более тесно связан с пародией.

15. Черная комедия (темная, мрачная)

Юмор, который затрагивает смерть, несчастье или имеет некий негативный или пессимистический взгляд.

"Уловка-22" Джозефа Хеллера - хороший пример. Протагонист, Йоссариан, считает, что все пытаются убить его... и он прав. В "Бойне номер пять" Курта Воннегута много примеров черного юмора. В оригинальной книге "Пиноккио" Джепетто поджигает стопы марионетке в качестве предостережения Пиноккио быть хорошим мальчиком/куклой.

16. Ювенильный юмор, также называемый недоразвитым

Вид юмора, который прибегает к насмешкам, дурачеству, шалостям или глупому поведению.

17. Повторение

Важное комедийное средство и часто используется в сочетании с другими приемами для их усиления.

"Коллбэк" в комедийном писательстве – это классический пример напряжения и разрядки, которые возможны при использовании повторения, когда заявление или тема повторяются как завершающий штрих или заключение сцены. Оно также является основой для анекдотов типа "Англичанин, ирландец и шотландец", где повторение используется для установки модуса операнди и создания напряжения перед тем, как ирландец (обычно предполагается, что он глупый) предоставляет разрешающую параллель.

18. Аллитерация

Создает лирическое или прыгающее качество, которое может делать текст ярким и веселым, в зависимости от содержания и других используемых

приемов. По этой причине аллитерация часто используется для комического эффекта.

19. Несоответствие

Сравнение вещей, которые не сочетаются между собой, способ, который заставляет аудиторию улыбаться или даже смеяться.

Большинство комедиантов часто используют это, а писатели тоже склонны к этому. Вуди Аллен (я знаю, я знаю) написал много коротких рассказов и раньше выступал с комедийными номерами. Некоторые из его лучших реплик (устных и письменных) были примерами несоответствия. В его фильме 1972 года "Играй еще раз, Сэм" персонаж Вуди спрашивает женщину на свидании:

Аллан: "Что ты будешь делать в субботу вечером?"

Женщина: "Совершать самоубийство".

Аллан: "А что насчет пятницы вечером?"[48, 101-102].

Выводы по главе 1

Изучение прозы, как одного из основных литературных жанров, имеет важное значение для понимания и анализа литературных произведений. От зарождения в Древней Греции до современности проза прошла долгий путь развития, переживая изменения и претерпевая трансформации. Хотя вначале проза не считалась самостоятельным художественным жанром и скорее принимала форму ораторской или деловой, она постепенно выделилась в отдельный вид литературы.

Проза является широко распространенным и популярным жанром, доступным для чтения различным категориям общества. Отличительной чертой прозы является доступность и легкость восприятия, что способствует ее популярности среди широкого круга читателей. Однако, несмотря на ее широкое распространение, исследования в области прозы в значительной степени уступают исследованиям других литературных жанров, таких как

поэзия и драма. Это создает впечатление, что проза широко известна, но мало изучена.

Классификация прозы имеет свои сложности и недостатки. Предложенные классификации, основанные на различных типах выражения (повествование, описание, аргументация), иногда перекрываются из-за того, что эти типы часто встречаются в одном и том же тексте. В связи с этим предлагается классифицировать прозу на четыре типа в зависимости от предмета, затронутого в ней: персонаж, пейзаж, событие и аргумент. Эта классификация помогает обозначить основные направления исследования прозы и выявить ее разнообразие.

Изучение комического в литературе представляет научный интерес для многих ученых. Вопросы о природе комического и причинах смеха обсуждаются и анализируются в различных областях знаний, таких как психология, филология и лингвистика. Комизм, юмор и сатира играют важную роль в жизни человека, представляя собой неотъемлемую часть его бытия. Смешное и серьезное, хотя и различаются, неразрывно связаны друг с другом, дополняя и балансируя друг друга.

Таким образом, изучение прозы и комического в литературе представляет собой важное направление литературных исследований, способствующее более глубокому пониманию художественных произведений и их воздействия на читателя.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗОВ Н. А. ТЭФФИ

2.1. Поэтика малой прозы Н. А. Тэффи

Настоящее имя писательницы — Надежда Александровна Лохвицкая (в замужестве Бучинская). Ее творчество делится на два периода – до революции 1917 года и после нее, в эмиграции.

Дата рождения Тэффи окутана тайной и мистикой. Она часто уменьшала свой возраст, когда ее спрашивали, сколько ей лет, и не всегда могла точно ответить на этот вопрос из-за путаницы в датах. Согласно историческим источникам, Надежда Лохвицкая, позже известная как Тэффи, появилась на свет 26 апреля (8 мая). Отец писательницы был криминалистом и преподавал в Одесском лицее, а затем в институте Петербурга. У Тэффи было четыре сестры и один брат. Надежда была средним ребенком и начала писать стихи, вдохновленная своей старшей сестрой Марией. Ее первым литературным произведением стихотворение «Мне снился сон, безумный и прекрасный», однако впоследствии она переключилась на публицистику. Ее сестра Мария Лохвицкая также стала известной поэтессой своего времени.

Тэффи дебютировала в 1901 году, к тому времени ей было уже больше 25 лет. Она считала неприличным печататься, поскольку ее сестра Мирра Лохвицкая, романтическая поэтесса, умерла молодой от туберкулеза и привлекла к себе всю литературную славу.

Тэффи начала свою литературную деятельность под псевдонимом, который она заимствовала из старой английской сказки[30;238]. Этот псевдоним стал неотъемлемой частью ее личности, принося в нее серьезность, грусть и даже некоторую трагичность, которую никто иначе не ассоциировал с ней. Однако, как сама Тэффи отмечает в своем выступлении о Мережковских: "Очень нескоро я стала для них этой Тэффи и стала просто – Тэффи."

Когда император Николай II был спрошен, каких литераторов он хотел бы пригласить для участия в сборнике по случаю трехсотлетия дома Романовых, он ответил: "Никого мне не надо, одну Тэффи." Тэффи также была любимым автором Ивана Бунина. Ее творчество высоко ценили даже в советской России, где ее сборники продолжали переиздаваться издательством "Земля и фабрика", хотя это не приносило ей финансовой выгоды.

Можно сказать, что Тэффи вносила свой уникальный вклад в особый характер юмора, который присущ был всему "Сатирикону", журналу, в котором также публиковалась писательница. Главным редактором журнала был А.Т. Аверченко, который сумел привлечь к сотрудничеству некоторых из самых талантливых литераторов, включая Маяковского и других.

Тэффи, Саша Чёрный, Куприн, Бухов, иногда Бунин, Грин — все они находили у Аверченко не только возможность публикации своих произведений, но и тепло и поддержку.

Чем отличалась главная русская литературная публикация "Сатирикон"? Почему писатели соглашались публиковать свои работы именно там? В чем заключался особый, необычный юмор этого журнала? Он занимался тем, что в эпоху, когда в литературе преобладала мрачность и отчаяние, когда единственной допустимой темой в юмористике была теща, Аверченко внёс в литературу свежесть и жизнерадостность южного Харькова.

Фазиль Искандеру задали вопрос: почему российские сатирики и юмористы, начиная с Гоголя, были южанами, которые приехали на север? На что он ответил: что еще может делать южанин на севере? Он приехал оттуда, где все друг другу рады, на север, где каждая встреча сопровождается болезненной гримасой. Для южанина юмор становится единственной самозащитой. Следует отметить, что юмор Аверченко, по сути, является формой самозащиты.

Этот вид юмора — не ситуативный, не словесный; это юмор абсурда, который высмеивает основы бытия. Именно поэтому Тэффи прекрасно вписалась в круг писателей "Сатирикона". В своих произведениях она

показывает, насколько все в действительности смешно и абсурдно, как печально выглядят попытки глупой дамы стать демонической женщиной или бездарному человеку казаться талантом[42, 382,43, 422].

Тэффи высмеивает и одновременно жалеет человеческую натуру, которая постоянно мучается вместо того, чтобы глубоко и искренне чувствовать. "Сатирикон" разоблачал только самого себя. У нас есть советская сатира, но порой мы возвращаемся к старым произведениям с легким чувством ностальгии и снисходительности.

Чтобы продемонстрировать стиль письма Тэффи, известный как "тайна смеющихся слов", давайте рассмотрим произведение "Проворство рук». В этом произведении смешаны сарказм, легкая брезгливость и любовь.

В тексте мы видим такие нестандартные выражения, как написание слова "жживо" через две "ж", или фразу "это вдзуть", которая появляется в мгле. Фраза "яйцо к платку на верёвке привязал" — вот и есть секрет стилистически смеющихся слов, игра, которая не раскрывается сразу. Тэффи очень свободно сочетает и комбинирует слова из разных слоев языка: вульгаризмы, детские выражения, неологизмы, канцеляризм, все они образуют единый поток.

Прелесть не только в лексической игре, которая легко дана каждому талантливому автору, но и в особенном взгляде на жизнь, который присущ Тэффи.

У Тэффи присутствует не только легкая брезгливость, но и глубокое сострадание. Она написала множество текстов, из которых наиболее серьезными считаются те, что были написаны в эпоху эмиграции. В это время у Тэффи появилось еще больше поводов для жалости и презрения. Примером лучшей ее книги об эмиграции является сборник фельетонов "Городок", где "городок", давший название книге, прекрасно описывает русский поселок в Париже. Идея остается актуальной и в наше время. Вечные разговоры "Кё фёр" — "фер то ке" означают невозможность понять, что делать, и необратимое одиночество.

В ее произведениях можно заметить, как герои привязываются к мелочам, к мухам или вещам, которые они вывезли из дома. По мемуарам тех, кто вспоминал Тэффи, даже самые критически настроенные люди характеризовали ее как ангела. О писательнице не было слышно ни одного негативного слова.

Тэффи была одной из немногих, кто не задумывался о возвращении на родину. Когда эмигрантам было предложено вернуться, Бунина едва уговорили, а Тэффи даже не пытались уговаривать. Они понимали, что ее стиль несовместим с советским искусством слова.

Анализ произведения "Жизнь и воротник", впервые опубликованного в сборнике "Тонкая психология", отражает период творчества писательницы до революции, в котором ее отвращение к обывательству, пошлости и мещанству было явно выражено. Как и многие другие произведения Тэффи того времени, этот рассказ основан на сравнении, что можно видеть уже из его заголовка. Часто сравнения в названиях ее рассказов как бы предвосхищают развитие сюжета ("Легенда и жизнь", "Свои и чужие", "Причины и следствия" и другие). В данном случае происходит сопоставление обыденной вещи и целой жизни, что создает контраст.

Рассказ начинается с мыслей о том, что "человек обманывает себя, полагая, что имеет абсолютный контроль над ситуацией". Затем автор рассказывает историю о том, как купленный героиней "крахмальным дамский воротник с вложенной в него желтой ленточкой" начал диктовать ее поведение, пока не привел к ее окончательному краху. Суть произведения явственна: оно противостоит буржуазному взгляду на жизнь, отвергает понимание ее как стремление к накоплению материальных благ. Сюжет постепенно обогащает объект жизни всё больше характеристиками живого существа и подчиняет главной героине. Это проявляется в избытке глаголов, выражающих волеизъявление. В начале рассказа преобладает слово "требовал", повторяющееся четыре раза. И с каждым разом "требования"

воротника становятся всё более настойчивыми: героиня подбирает к нему вещи, включая не только одежду, но и мебель.

Особое значение имеет выражение "воротничковая жизнь". Оно обозначает полное подчинение человека объекту. Меняется и главный глагол: если раньше воротник "требовал", то теперь он заменяет героиню ("вертит головой", контролирует ее, не обращает на нее "никакого внимания"). Уже не человек управляет объектом, а наоборот. Изначально открывшийся путь Олечки Розовой казался безобидным и вызывал улыбку, но по мере раскрытия сюжета страх, словно проникал сквозь воротник. Человек, казалось бы, Олечка, исчезла, отступая на второй план, в то время как маленький предмет, незначительный, начинал занимать все больше пространства, превращаясь в символ и главного героя.

Происходящее в итоге возвращало всё на круги своя: потерянный воротник нашёл своё место в исходной иерархии вещей. Завершающее изречение "Ах, жизнь!" принадлежало автору, укрепляя его голос в начале и в конце повествования, придавая простой истории глубокий смысл.

2.2. Жанр рассказа в творчестве Н. А. Тэффи

Первые стихи, опубликованные в сборнике «Семь огней» (1910), не принесли Тэффи широкой известности. Их характеризовали салонная манерность, сочетание мотивов смерти, жажды несбыточного и восточной эротики. Однако революционные стихи Тэффи, опубликованные в большевистской газете «Новая жизнь» в 1905 году, пользовались значительно большим успехом. Одно из её стихотворений, отправленное Ленину в Женеву, было опубликовано. По прибытии Ленина в Россию Тэффи была представлена ему как автор, потрясший «основы царизма». Тем не менее, её революционные наклонности всерьёз воспринимала лишь её мать, называя её социалисткой.

Широкую известность Тэффи получила после выхода двухтомного сборника «Юмористические рассказы» (1910). Её рассказы выделялись среди обширного потока юмористической литературы, заполонившего Россию в «дни свободы» и последующие годы, благодаря тонкой иронии, скрытой психологической глубине и подлинному чеховскому изяществу.

Значительная часть дореволюционной карьеры Тэффи была связана с сатирическим еженедельником «Сатирикон». В этом издании популярная обозревательница «Биржевых ведомостей» нашла свои главные темы, героев и уникальный голос. В центре её внимания находилась повседневная жизнь простых людей, угнетённых российской действительностью. Высмеивая повсеместную глупость, Тэффи делила население на людей и человекоподобных существ, изображая последних как девятиглазых чудовищ с чувствительными усиками и перепончатыми лапами.

Эти «человекообразные» символизировали многоликое, вездесущее и нахрапистое мещанство, угрожающее завладеть миром. Их облики варьировались от вице-губернатора, лишённого собственного мнения, до гимназистки Манечки Куксиной, провалившейся на экзамене из-за лени. Торжество пошлости вызывало у Тэффи ужас, и мир представлялся ей царством всеобъемлющей глупости. Она с язвительной иронией подмечала слабости «человекообразных», отсутствие логики в их поведении и тщетные попытки проникнуть в ряды «человеков».

По мнению Тэффи, смех был единственным средством для определения истинной природы человека: даже на шутку люди и человекообразные реагировали по-разному, сначала смеялись люди, а затем — человекообразные.

Со временем смех Тэффи приобретает всё более грустные оттенки, сближаясь с юмором Гоголя и Чехова. В сборниках «И стало так» (1912), «Карусель» (1913), «Дым без огня» (1914), «Житьё-бытьё» (1916), «Неживой зверь» (1916) комическое тесно переплетается с трагическим, а мягкий добрый юмор сменяется горькой иронией и сарказмом. Раскрывая трагедию тусклого

обывательского существования, лишённого идеалов и надежд, Тэффи обнажает ложь, пустоту, мелочность и фальшь, скрытые за внешне благопристойным фасадом. Она создаёт цикл иронических сатир, в которых изображаются человеческие пороки, являющиеся, по её выражению, «сокровищем земли»: лень, глупость, жадность, подлость.

Блистательно остроумен рассказ «Дураки», в котором Тэффи классифицирует основные разновидности этих героев, деля их на дураков круглых и набитых — тех, кто всю жизнь учится, но так и не может ничему научиться. Дураки, особенно набитые, хорошо устраиваются в жизни, руководствуясь тремя основными аксиомами: «Здоровье дороже всего», «Были бы деньги», «С какой стати?» и постулатом: «Так уж надо!». Обыгрывая понятие «круглый» (круглый дурак — круглые мысли — круглая жизнь), она подводит читателя к отчаянному выводу: «О, как жутко! О, как кругла стала жизнь!». Эта фраза выражает подтекст большинства предреволюционных произведений Тэффи, которые внешне кажутся забавными, но внутренне глубоко трагичны. Ей даже приходилось объясняться с читателем, который по привычке ожидал от неё развлекательного чтения. В предисловии к книге «Неживой зверь» писательница отметила: «Цель этого предисловия — предупредить читателя: в этой книге много невеселого».

Со временем Тэффи все чаще обращается к творчеству Достоевского и Федора Сологуба, постепенно отходя от влияния Гоголя и Чехова, и углубляется в размышления о трагичности человеческого существования. Её лучший дореволюционный сборник, «Безжизненный зверь» (1916), пронизан ощущением жизненной неуспокоенности. В этом сборнике Тэффи достигает вершины своего мастерства, изображая трагедию двух крайностей человеческой жизни — детства и старости. В нём ярко отражены её гуманистические идеалы, характерные для многих писателей «Сатирикона»: дети, животные, природа, простые люди.

Тэффи рисует яркие портреты народных героев: Баба Матрена, пожалевшая раненого зайца и потерявшая вместе с ним все свои деньги; старуха Явдоха, потерявшая на фронте сына; кухарка Федосья, чья личность настолько доминировала над хозяйкой, что та, раздражённая бескультурьем Федосьи, стала перенимать её речевые обороты, используя слова «неча», «давеча», «окромя», «приголяндиться». Поразительно, как Тэффи, утонченная петербургская дама, воспитанная гувернанткой-француженкой, смогла так глубоко проникнуть в психологию простых людей, умело передавая их менталитет, народную речь и разговорный язык. Её няни, прачки, кучера и повара предстают гораздо более реалистичными, чем нищие Максима Горького.

Во время революции Тэффи вернулась к политической сатире, напоминая её ранние годы. В колонках, опубликованных в газете «Русское слово» с марта по июль 1917 года, она демонстрировала критическое отношение к Временному правительству и полное неприятие политики большевиков. В этих текстах она создавала яркие портреты деятелей, «управлявших паникой», высмеивала приезд «бабушки русской революции» Екатерины Брешко-Брешковской и сатирически отзывалась об Александре Керенском, которого называла объектом увлечения революции. Её симпатии оставались на стороне безымянных героев и героинь, которые действительно формировали историю, как, например, в колонке «Они ждут».

В июне и июле 1917 года Тэффи написала такие колонки, как «Немного о Ленине», «Мы верим», «Мы ждали», «Дезертиры» и другие. Эти работы, пронизанные пророческим предчувствием грядущего большевистского переворота, придавали особое значение фигуре Ленина. Тэффи познакомилась с «каменным сердцем» марксистов и их лидером ещё в 1905 году, работая в газете «Новая жизнь». Эти встречи она позже опишет в своих мемуарах «45 лет» и «Он и они», написанных в 1950 году. Несмотря на влияние той эпохи на её последующие оценки большевиков, её точка зрения оставалась в основном неизменной по сравнению с её ранними колонками. Тэффи считала

большевиков лично неинтересными, видя в них идеологов, одержимых мелочными партийными делами, обсуждениями съездов, кооптаций и резолюций, и даже 10 франков, которые «зажулил» Ленин.

Тэффи убеждена, что за ленинцами следует самая отсталая и безграмотная часть народа: солдат, который, услышав слово «аннексия», считает его женским именем («Опять бабу садить! Долой её, к чёрту!»), и старуха, искренне жалеющая низвергаемую на митингах «хидру реакции» («Дай ей бог, сердешной, пошли ей...»). К этой группе примыкают те, кто использует смутное время для присвоения чужого имущества: взломщики, громилы и жулики.

Фельетоны Тэффи перекликаются с «Несвоевременными мыслями» Максима Горького и «Проклятыми днями» Ивана Бунина, выражая ту же тревогу за Россию, боль от происходящих событий и размышления о народе и интеллигенции, о необходимости культурной революции. Как и большинство русских писателей, Тэффи быстро разочаровалась в свободе, принесённой Февральской революцией.

В июле 1917 года Тэффи почувствовала, что праздничный период русской истории завершился, и надвигается нечто тревожно непонятное. Ни «правительство убеждения», ни «правительство спасения» не могли справиться с народными волнениями. В отличие от многих, Тэффи оценивала ситуацию с ясным реализмом. Как и Горький, она вступила в диалог с либеральной интеллигенцией, которая долго призывала к революции, но теперь сетовала на то, что русский народ недостойн свободы и претерпел неожиданное потрясение.

Освобождённый народ оказался совсем не таким, каким его представляли популистские писатели и либеральная интеллигенция. Тэффи призывала людей одуматься, воздержаться от разрушения основ государства и не поддаваться ненависти. Её размышления о русском народе в фельетоне «Дезертиры» перекликаются с мыслями, высказанными Горьким в статьях «Несвоевременных мыслей», опубликованных летом 1917 года в газете

«Новая жизнь». Горький осуждал действия тех, кем движут тёмные инстинкты, и призывал к объединению «разумных революционных сил», способных создать культуру, которая просветит народ и направит его на строительство новой жизни. Как и Горький, Тэффи считала, что дикость и невежество русского народа являются результатом тяжёлого многовекового гнёта.

В эмиграции голос Тэффи звучал с грустью и тревогой. Главный герой её знаменитого рассказа «Ке Фер?» — русский генерал-беженец, признанный старшим братом писательницы, — задал вопрос, который эхом отозвался и в её душе: «Ке фер?» (от французского «Que faire?» — «Что делать?»). Тэффи с юмором переименовала его на русский лад: «Фер-то ке?». Этот забавный и одновременно пикантный анекдот сопровождал Тэффи в первые годы её эмигрантской жизни и ощутимо присутствует в большинстве её произведений 1920-х годов.

В этот период были опубликованы две книги поэзии Тэффи: «Пассифлора» (Берлин, 1923) и «Шамрам» (Берлин, 1923). Также вышли сборники рассказов: «Восток» (Шанхай, 1920), «Тихая бухта» (Париж, 1921), «Стамбул и солнце» (Берлин, 1921), «Чёрный ирис» (Стокгольм, 1921), «Так они жили» (Стокгольм, 1922) и «Вечерний день» (Прага, 1924). В этих работах воспоминания о прошлом и образы прежней жизни сопоставляются с зарисовками первых революционных лет и жизни в Константинополе.

Для мировоззрения Тэффи характерен рассказ «Гильотина», посвящённый Троцкому. В нём чувствуется глубокое разочарование и горечь от развернувшихся событий, размышления о судьбе России и её народа. Переживая глубокий кризис, Тэффи выражала свою неудовлетворённость не только в художественных произведениях, но и в поэзии, где боль и тревога сочетались с лирическими и философскими размышлениями.

Эмиграция стала для Тэффи периодом осмысления и переоценки. Несмотря на все испытания, её творчество продолжало развиваться, наполняясь новыми смыслами и эмоциями. Тэффи сохранила остроту ума и

способность иронизировать даже в самых трудных обстоятельствах, что делало её произведения глубоко человечными и резонансными среди читателей-эмигрантов.

Сравнивая русскую и французскую революции, Тэффи рисует мрачные картины жизни красного Петрограда: бесконечные очереди за продовольствием, забастовки, голод и холод, бессудные казни. Она изображает парадоксальное принятие русским народом гильотины, символа французской революции, иронично замечая: «Русский народ так быстро свыкся и сроднился с гильотиной, что даже странно думать, что ее когда-то не было»[45; 144]. В этом рассказе автор использует едкую насмешку над бывшими сливками петербургского общества, которые теперь стоят в очереди на казнь, и одновременно выражает горестное раздумье о судьбе русского народа.

Тэффи сатирически изображает ситуацию, где палачи, выполняющие массовые казни, объявляют забастовку, а граждане возмущаются и пытаются сами управлять «гильотинным довольствием». Она пишет: «В публике ропот и возмущение. Налоги дерут, а ничего толком устроить не могут. Туда же, подумашь, — сильная власть. Дураку сила — самому на погибель»[45; 143]. Этот образ России, как страны дураков, где люди способны сами себя высечь и лишь возмущаются из-за долгого ожидания на морозе, напоминает героиню из произведений Гоголя.

В рассказе Тэффи использует черный юмор и сатирическую фантастику, создавая впечатление, что россияне, привыкшие к насилию и произволу, даже находят в этом своеобразную норму. Реклама Троцкого, расклеенная на заборах, льстит законопослушным гражданам, сообщая, что наблюдение за порядком поручено самим гильотинирующимся.

Доминирование черного цвета прослеживается не только в сатире Тэффи в этот период, но и в ее поэзии. Символика цвета всегда была для нее важным средством выражения своего мировоззрения. В ее первой книге стихов, «Семь костров» (1910), красный цвет означает либо огонь, сжигающий

страстную душу героини, либо алую ткань Свободы. Следуя канонам модернизма, которых она придерживалась, красный цвет олицетворяет кровь и страсть, желтый - солнечный свет и царственное величие Востока, а синий - цвет неба и чистоты. После Октябрьской революции красное утратило для Тэффи свой эзотерический смысл, превращаясь в реальный образ крови, пролитой большевиками. Алые полотнища и флаги теперь напоминают не о Свободе, а о той струйке крови у ворот комиссариата, которая «перерезывает дорогу жизни навсегда. Перешагнуть через нее нельзя. Идти дальше нельзя. Можно повернуться и бежать. Пурпурная кайма становится символом Смерти.

Бегство в эмиграцию лишило цветовую палитру Тэффи ярких оттенков. В сборнике «Пассифлора» преобладают не красный и желтый, а белый и черный: черный карлик, горбун, погасивший солнце, белый лебедь, оплакивающий северные озера, лунный страх, черное запястье, серебряный корабль смерти. Тэффи чувствует себя одинокой и потерянной («Север», «Как сказать, что мне плохо в этом мире», «Ночь любила меня»). Страстоцвет, цветок страдания, становится центральным образом книги.

Тэффи оплакивает свой крестный путь, её добрый смех покидает её, улыбка превращается в гримасу боли, символические образы скрывают тоску и растерянность.

Обилие неопределенных местоимений (кто-то, что-то, кто-то), мрачная фантастика (горбун, черноносый горбун), образ Христа, перед которым героиня не смеет показаться, передают тревожное состояние души Тэффи, терзаемой сомнениями и страдающей от чувства вины. Вины перед лазурным краем, где цветут голубые тюльпаны. Из ярких цветов в ее палитре остался только синий, теперь символизирующий оставленную родину. Прежняя жизнь кажется Тэффи голубым сном. Образ России постоянно ассоциируется с голубыми озерами, нежной лазурью голубого неба, волшебным голубым садом («Я не отсюда, я издалека», «Я голубоглазая, светловолосая», «Весна» и т. д.).

Обе книги эмигрантской поэзии Тэффи- «Passiflora» и «Шамрам» - звучат как плач по покинутой родине и прежней жизни. Россия предстает перед ней в образе седовласой старухи, лишенной своих детей. В поэме «Русь» Тэффи создает трагический образ матери, оплакивающей своего сына, повешенного на той самой веревке, которую она сплела своими руками.

Первые прозаические книги Тэффи, опубликованные в эмиграции, по сути, завершают дореволюционный период её творчества. Среди них — рассказы о днях Первой мировой войны, такие как «Ваня Щеголек», воспоминания о поездке на Соловки, где она хранила кипарисовый крест («Соловки»), рассказы о путешествии на Монте-Маджоре («Экскурсия», «Рулетка», «Море и солнце»), повествования о судьбе «маленького человека», пытавшегося стать героем в годы гражданской войны («Лейтенант Каспар»).

Сборники «Тихая заводь» и «Чёрный ирис» почти полностью состоят из произведений, ранее опубликованных в книгах «Дым без огня», «Карусель» и «Неживой зверь». Однако Тэффи отбирает из них те произведения, которые особенно созвучны её душе в тот момент. Так, рассказ «Тоска по родине», написанный во время путешествия во Флоренцию, напоминает не столько Италию, сколько родные берёзки и клюкву. В рассказе «Острая болезнь» Тэффи даёт диагноз хронической российской болезни — глупости. Главный герой «до такой степени похож на барана, что даже собаки лаяли на него как-то особенно, не так, как они лают на человека, — со страхом и озлоблением»[46, 19].

Этот персонаж представляет собой одну из типичных сатирических фигур, созданных Тэффи с присущим ей мастерством. Однако в данном случае она не просто разоблачает глупость как один из человеческих пороков. Те «овцы», которые, согласно библейскому преданию, бросились вслед за свиньями с Гергсинского утеса в море, поражены острой болезнью. Эти обычные люди, превратившиеся в октябре в неуправляемое стадо, олицетворяют собой хаос и разрушение, которые Тэффи наблюдала в своей родной стране.

Таким образом, её произведения эмигрантского периода отражают глубокую боль и тревогу за Россию, сохраняя связь с её предреволюционным творчеством, но обогащённые новым, горьким опытом изгнания и утраты. В сборнике «Стамбул и солнце» Тэффи описывает сонный Босфор, на берегах которого суется русские беженцы: «Прищурив золотые ресницы, смотрит сонный Босфор на чужую суету жизни» [43, 12]. В их жизни нет больше солнца. Яркие краски, которыми всегда пользовалась Тэффи, изображая Восток, теперь померкли и стали тусклыми.

Тэффи как будто рисует с натуры бытовые сценки, но её творческая манера далека от натурализма. Стержнем большинства её маленьких рассказов является психологический подтекст.

Внутренний мир героев произведений Тэффи часто раскрывается через монологи, позволяя читателю проникнуть в их сокровенные мысли и переживания. В рассказе «Тихий затон» длинная нить тяжёлых пожилых мыслей медленно распутывается у отставного кучера и прачки, обнажая их внутренний мир, словно фотографируя их души изнутри скрытой камерой. Аналогичным образом в рассказе «Крепостная душа» размышления няни также раскрывают её внутренние переживания.

Тэффи развивает традиции Чехова и Достоевского, находя свой собственный уникальный сплав комедии и трагедии, отличающийся высоким качеством и глубиной. Тема простого человека доминирует в сборнике «Вечерний день», куда, помимо рассказов, вошла повесть «Предел». Большинство произведений объединяет мотив тёмного подсознательного начала, толкающего людей на неожиданные, порой преступные поступки.

Судьба немилосердна к героине рассказа «Лапушка». Дочь русских эмигрантов, она покинула родину в детском возрасте. Её жизнь проходит в убогих условиях дешёвого отеля, со скудной едой, которую приходится прятать в комод от глаз консьержки, и в старых обносках вместо красивых нарядов. Вокруг неё шумит весёлый Париж, сверкают витрины богатых магазинов, празднично одетые французы прогуливаются по бульварам. Мечты

о красивой жизни воплощаются у подростка в золотую ленту, которую Лапушка часами разглядывает на прилавке, а потом кладёт себе в карман. Её уличают в воровстве и ведут в полицию. Разразившийся скандал доводит Лапушку до истерики, и она винит родителей: «Сидят они, как нищие на паперти, ждут, когда церковь откроют — своей России ждут» [43,13].

В произведениях Тэффи, созданных в эмиграции, трагедия русской эмиграции раскрывается через внутренние конфликты, особенно между поколениями. Психологическая несовместимость возникает даже между самыми близкими людьми: старшее поколение живет мечтой о возвращении на родину, в то время как молодежь, находящаяся под влиянием европейского «рая», отказывается слышать о возвышенных идеалах. В рассказе «Лапушка» Тэффи не осуждает и не обвиняет, а стремится понять глубинные мотивы поведения молодых эмигрантов, которые толкают их на преступления: желание утвердиться в чужом мире, горечь, бытовая неустроенность, страх и зависть, одиночество и ранимость. Даже любовь, которая часто является центральной темой в произведениях Тэффи, иногда приводит к преступлению, как это видно на примере убийства капитана в рассказе «Китаец».

Рассказ «Лапушка» иллюстрирует, как раскол, вызванный революцией, проходит через души людей, разрушая не только государственные институты, включая семью, но и саму суть личности. Осознавая эту истину, Тэффи пыталась бороться с неизбежным злом с помощью Смеха — иногда грустного, иногда веселого, но всегда основанного на глубоком понимании человеческой природы.

В центре повести «Лейтенант Каспар» находится «маленький человек», сельский учитель Сысоев. Неприметный во всех отношениях, лишенный и внешности, и счастья, он мечтает о подвиге в годы гражданской войны. Любовь к дьяконице толкает его на отчаянный поступок: чтобы предстать в её глазах героем, он выдает себя за главаря банды поручика Каспара и погибает. Тэффи показывает, что любовь — единственное средство, способное преобразить и возвысить характер человека, — может и разрушить его.

В новелле «Предел» Тэффи почти по-фрейдистски изображает внутреннее состояние безумно влюбленного мужчины, который ежедневно признается в любви совершенно незнакомому человеку по телефону. Через его размышления и поступки раскрываются его ревность, изобретательные методы мести и изощренные способы унижения женщин. Этапы этого эмоционального путешествия иссушают его собственную душу: любовь превращается в ненависть и равнодушие, чтобы затем вновь вспыхнуть ярким пламенем.

Голос Тэффи явно слышен в словах её героя: «Любовь! Это очень удивительно. Мы знаем свой вкус, свой теплый, знаем как она идет и идет, понимаете, походка! И все знают её, мир. У неё есть человеческое имя, простое! Ты можешь называть Любовью Ивановной». Психологические исследования глубины души, любви к людям и ненависти к людям — вот главные темы творчества Тэффи начала 20-х годов. Даже воспоминания о прошлом («Соловки»), окрашенные в чистые и светлые тона, наполнены раздумьями о предназначении человека и собственной судьбе.

В середине 1920-х годов произведения Тэффи приобрели новую глубину и акценты, отражая реалии эмигрантской жизни, ставшей постоянным аспектом её существования и творчества. В 1926 году в СССР было опубликовано несколько её книг, в том числе «Жизнь и воротничок», «Папа», «На чужбине», «Ничего подобного», «Парижские рассказы» и «Сирано де Бержерак (эмигрантские рассказы)». Однако эти публикации происходили без её разрешения и искажали её образ и творчество. Советские издатели пытались представить её лишь как юмористку, развлекающую простой народ, и как летописца «поганых язв эмиграции». Такое представление возмутило Тэффи, ведь в её работах содержались глубокие размышления о судьбе русских эмигрантов и человеческих страданиях. «Отвратительные же гримасы кабацкого буржуазного веселящегося Парижа запечатлены писательницей ярко и правдиво»[46, 5].

Её статья «Внимание, воры!» в газете «Возрождение» (1 июля 1928 года) стала резким упреком советским издателям, в которой она запретила использовать своё имя на родине. В результате в СССР она надолго была забыта.

В эмиграции популярность Тэффи только росла. Она много печаталась в различных изданиях, таких как «Последние новости», «Возрождение», «Иллюстрированная Россия», «Современные записки», «Общее дело», «Зеленая палочка», «Грядущая Россия» и других. Частые выступления на юмористических вечерах, благотворительных концертах, постановки ее пьес в европейских театрах еще больше укрепили ее репутацию и популярность среди эмигрантов.

Тэффи часто выступала вместе с другими известными писателями, такими как И. Бунин, А. Куприн, Саша Черный, Дон-Аминадо. Например, 17 октября 1925 года на вечере юмористов был представлен весёлый гротеск, написанный совместно Тэффи, Сашей Черным и Дон-Аминадо, а 31 октября 1926 года была поставлена пьеса «Пессимист», созданная Тэффи в соавторстве с Дон-Аминадо. В 1927 году опытом коллективного творчества эмигрантов стал скетч, написанный 12 писателями, среди которых, помимо Тэффи, были И. Бунин, Б. Зайцев, А. Куприн, И. Сургучев, М. Осоргин, Саша Черный и другие.

Э. Нитрауэр отмечает: «Как и И. Бунин, А. Ремизов, Б. Зайцев — писатели так называемого старшего поколения, — Тэффи стала одним из лидеров эмигрантской колонии в Париже. Они составляли прошения, принимали участие в "Днях русской культуры". К Тэффи — одной из любимейших писательниц эмиграции, — потоком шли просьбы. Она помогала всем. Ею был организован сбор средств в фонд памяти Ф. Шаляпина, на создание Библиотеки имени А. И. Герцена в Ницце»[26, 11].

Мотивы одиночества, тоски, отчаяния и смерти доминируют в рассказах «Вдвоем», «Летчик», «Воскресенье», «Сырье» и других. Описывая собор Александра Невского на улице Дарю в Париже. Сравнивая этот рассказ с

произведением Аверченко «Хлебушко», можно наглядно увидеть разницу в их творческой манере. У Аверченко «сырье» — это природные богатства, «закрома» России, к которым подбираются европейские хищники, ожидающие смерти страны. У Тэффи «сырье» — это человеческий «материал», русские эмигранты, которые сами превратились в «сырье». Трагедия эмиграции по Аверченко — потеря родины, по Тэффи — потеря самих себя, обезличивание и смерть.

Трагическая развязка рассказа «Майский жук» свидетельствует о глубоком проникновении Тэффи в психологию русского эмигранта. Контуженный в годы гражданской войны, больной и голодный Костя не находит работы в Париже и кончает жизнь самоубийством. Этот рассказ по своему психологическому проникновению сопоставим с произведениями Достоевского. Душевное отчаяние Кости отражает не только сущность страдающего «бедного» человека, но и ту самую загадочную русскую душу, которая, не щадя себя, сражалась за родину и правду, а затем, не получив помощи от сытых и черствых, старалась уйти из жизни так, чтобы никого не потревожить. Трагедия Кости разворачивается на фоне сизо-голубого и дымчато-розового пейзажа, подчеркивающего контраст между европейской жизнью и смертью юноши.

Продолжая исследование глубин славянской души, Тэффи описывает симптомы загадочной болезни, поражающей большинство русских эмигрантов. Эта "Великая Печаль" неизменно сопровождает раздумья Тэффи, ибо нет возможности перевести русскую душу на французский язык. Несмотря на присутствие в Париже русского балета, оперы, магазинов и даже целого «городка», это не та живая жизнь, что была на родине, а жизнь «загробная».

Герои Тэффи видят Россию с пустыми, голыми полями, нищими деревнями, дремучими лесами и оглохшими городами с мертвыми колокольнями. Она рисует не сказочный град Китеж, а реальный Кисловодск, где ветер раскручивает веревку с повешенным. Автобиографический элемент,

пронизывая многие рассказы Тэффи, привносит в них струю лиризма. Тэффи не отделяет себя от своих героев, ощущая их беды и горести как собственные.

Жанр короткого рассказа, которому она училась у Чехова, обогащается раздумьями о судьбе маленького человека и трагизме существования в эмиграции. Тэффи старательно ищет смешное в печальном, описывая русский городок в Пасси, где люди были злы и никогда не смеялись. Бесстрастным тоном летописца она повествует об обитателях «городка», живущих, как «собаки на Сене»: «Кроме мужчин и женщин население городишки состояло из министров и генералов, из них только малая часть занималась извозом, большая — преимущественно долгами и мемуарами» [42, 5-6].

Большинство рассказов сборника «Городок» посвящено нелегкой судьбе русских эмигрантов в стране под названием «Нигде». Практически все персонажи Тэффи – это мертвые души: бывший офицер, бывшая губернаторская дочь, бывший помещик, бывшая акушерка. Их живая жизнь на родине полностью перечеркнута «загробной», парижской жизнью. В результате все они, пытаясь забыться, уходят в мир фантазии и вымысла: певичка Сашенька изображает огненную Маркиту, Ольга Ивановна становится мадам Элиз, Петр Иванович известен своим притворством. «Тэффи любит своих героев и жалеет их, — пишет Е. Трубилова, — поэтому она дарит каждому его игру — во искупление страданий, и делает его по-своему счастливым» [41, 255-256].

Эта способность к сочувствию и глубокому пониманию человеческих переживаний отличает Тэффи от многих её современников. Она умело сочетает юмор и лирику, демонстрируя, как комическое и трагическое переплетаются в жизни. Через описание простых, часто несчастных людей, она передает общую атмосферу эпохи, её тревоги и надежды. В эмиграции её рассказы служили не только средством развлечения, но и способом поддержания духа среди соотечественников, помогая им справляться с жизненными трудностями и находить светлые моменты даже в самых мрачных ситуациях.

Тэффи действительно использовала юмор как целительное средство, способное излечить человеческие обиды и страдания. В своём автобиографическом рассказе "Валя" она признается в желании жить и излагает свои размышления, окрашенные светлой печалью [25, 254]. Её смех, сочетаясь с раздумьями о жизни и смысле бытия, возвеличивал общечеловеческие ценности: любовь, сострадание, нежность, чуткость к ближним, умение прощать.

В творчестве Тэффи прослеживается не только личное стремление к выживанию и пониманию собственной судьбы, но и активное участие в идейно-эстетических дискуссиях русской эмиграции. Она высказывала свои взгляды на будущее русского языка и культуры, отстаивая необходимость их сохранения и развития в эмиграции. В отличие от И. Бунина, который критиковал советскую литературу за косноязычие и распад литературной речи, Тэффи верила, что именно в метрополии русский язык будет продолжать жить и развиваться.

Тема любви занимает центральное место в творчестве Тэффи. Её произведение «Авантюрный роман» (1931) представляет собой амбициозную попытку создать произведение большого масштаба, где она обращается к теме любви с характерным для неё сочетанием юмора и глубоких человеческих переживаний. Тэффи сказала: «Большой вещи писать не собираюсь. И кажется, ясно, почему: подождем большого стола». Возможно, участие Тэффи во франко-русском диспуте на тему "Роман после 1918 года" вдохновило её на создание данного произведения и повлияло на её литературные планы и замыслы.

Тэффи всегда интересовалась внутренним миром человека, его духовной стороной. Пытаясь раскрыть тайны бытия, она стремилась проникнуть в глубины человеческой души и создать не просто образ, а психологический портрет. Она разделяла убеждение Достоевского, который писал, что «природа, душа, Бог, любовь... познаются сердцем, а не разумом» [16, 53].

Писательница разработала собственную мистическую концепцию бытия, основываясь на учении подвижника VI века Аввы Дорофея. Согласно этой концепции, в центре мироздания находится Бог, а души располагаются по радиусам окружности, и чем ближе они к Богу, тем ближе они друг к другу. Эта простая схема полностью удовлетворяла Тэффи, так как помогала ей понять саму себя и окружающих. Итогом ее самопознания стали "Воспоминания", первая книга которых вышла в Париже в 1931 году. Они состояли из двух частей: автобиографического повествования о побеге от большевиков и очерка о Распутине. Обе части основаны на реальных событиях из жизни Тэффи: отъезд из Москвы вместе с трупой А. Аверченко, странствия по югу России в 1918–1919 годах и прощание с родиной. В книге упоминаются реальные названия городов и населенных пунктов, имена известных российских писателей, политиков и ученых. Однако главная героиня книги — не только известная писательница Н. А. Бучинская (в девичестве Лохвицкая), известная под псевдонимом Тэффи. Она также является типичным представителем российской либеральной интеллигенции, которая восторженно приветствовала "дни свобод" 1905 года, радовалась Февральской революции 1917 года и не приняла большевистский Октябрь.

Тэффи, в конечном итоге, смогла синтезировать элементы русской и французской литературных традиций, обогатив жанр короткого рассказа утонченностью, характерной для модернизма, а также вниманием к российскому быту и "маленькому человеку", что характерно для русской классической литературы. Проникая в глубины души каждого страдающего существа, она понимала психологию детей и животных, простых людей и изысканных дам общества. Среди ее поклонников были такие разные фигуры, как Николай II и Ленин, Распутин и Керенский, Милюков, Бунин, Куприн, Саша Черный и многие другие. Ее рассказы одинаково привлекали внимание красных комиссаров, чекистов и русских эмигрантов. Тэффи как юмористка представляет собой культурного, умного и талантливое писателя. Серьезная

Тэффи — это уникальное явление в русской литературе, которое будет вызывать восхищение и через сто лет.

Выводы по главе 2

Вторая глава данной выпускной квалификационной работы была посвящена анализу творчества Н. А. Тэффи в контексте жанрового своеобразия. Этот период стал временем значительных изменений как в её личной жизни, так и в её литературной карьере.

Во-первых, стоит отметить разнообразие жанров, в которых Тэффи проявила себя с наибольшей силой. Она писала юмористические рассказы, сатирические очерки, лирические новеллы и даже драматические произведения. Это жанровое разнообразие позволило ей раскрыть многие аспекты человеческой жизни и эмоций, что особенно ярко проявилось в её эмигрантских текстах.

Во-вторых, Тэффи мастерски сочетала элементы разных жанров в своих произведениях. Например, её рассказы часто содержат элементы сатиры и юмора, но при этом не лишены глубокого психологизма и лиризма. Такой синтез жанров делает её работы уникальными. В рассказе «Городок» трагизм эмигрантской жизни переплетается с сатирическими нотками, что позволяет Тэффи одновременно вызвать у читателя смех и грусть.

В-третьих, Тэффи активно использовала жанр фельетона, который в её исполнении приобретал особую остроту и актуальность. Её фельетоны не только высмеивали бытовые и социальные проблемы, но и поднимали важные философские вопросы. Через лёгкую иронию и тонкий сарказм Тэффи удавалось передать сложные эмоциональные состояния своих героев и заставить читателя задуматься о серьёзных вещах.

В-четвёртых, драматические произведения Тэффи, такие как её пьесы и скетчи, также заслуживают особого внимания. В них она сочетает элементы

комедии и трагедии, создавая насыщенные и многослойные образы. Например, в её пьесе «Чужие» герои сталкиваются с глубокими моральными дилеммами, что раскрывает их внутренний мир и показывает противоречивость человеческой природы.

Наконец, жанровое своеобразие Тэффи проявляется и в её лирических произведениях. Она умела создавать удивительно проникновенные и чувственные тексты, где личные переживания и эмоции героев передаются с большой художественной силой. Её лирические новеллы отличаются тонкостью психологического анализа и глубиной чувств.

Таким образом, вторая глава работы раскрывает многогранный и сложный образ Тэффи как писательницы, сумевшей сохранить свою творческую индивидуальность через разнообразие жанровых форм. Её произведения этого периода не только отражают трудности и страдания русских эмигрантов, но и демонстрируют её умение работать с различными жанрами, сочетая их элементы для создания глубоких и многослойных текстов. Тэффи по праву занимает одно из ведущих мест в литературе русской эмиграции, оставаясь важным и значимым голосом своего времени

Заключение

Исследование жанровой специфики малой прозы Н.А. Тэффи, проведенное в рамках данной выпускной квалификационной работы, позволило выявить и систематизировать ключевые особенности её художественного метода, а также проанализировать её вклад в развитие русской литературной традиции начала XX века.

Проза, как один из основных типов художественного творчества, занимает важное место в культурном наследии человечества. В русской литературе XIX–XX веков она стала неотъемлемой частью литературного процесса, отражая многообразие жизненных явлений и обогащая эстетический опыт читателей. Малая проза, представляемая такими жанрами, как рассказ, новелла, очерк, миниатюра, предоставила писателям уникальную возможность экспериментировать с формами и выразительными средствами. Среди мастеров малой прозы начала XX века Н.А. Тэффи занимает особое место благодаря своему уникальному художественному стилю и тонкому восприятию социальных явлений.

На основе проведенного анализа можно утверждать, что малая проза Н.А. Тэффи представляет собой важное и самобытное явление в русской литературе начала XX века. Её рассказы, новеллы и миниатюры, созданные как в дореволюционный период, так и в эмиграции, отражают глубокое понимание человеческой природы, тонкое восприятие социальных и бытовых нюансов, а также мастерское использование комического начала.

В первой главе дипломной работы, посвященной прозе и её жанровому своеобразие, была рассмотрена художественная проза как часть литературы, проанализированы жанры прозаических произведений и исследованы приёмы комического и их функции в прозе. Эта теоретическая база позволила понять широкую картину жанрового многообразия и значимость малой прозы в литературном контексте.

Во второй главе, сосредоточенной на жанровом своеобразии рассказов Н.А. Тэффи, проведен детальный анализ поэтики её малой прозы и рассмотрен жанр рассказа в её творчестве. Было выявлено, что произведения Тэффи отличаются богатством художественных средств, оригинальностью сюжетов и глубиной психологического анализа. Её рассказы часто строятся на использовании иронии и юмора, что позволяет автору с лёгкостью и изяществом раскрывать сложные социальные и личные темы.

Методологическая база исследования, включающая теоретические труды отечественных исследователей по теории литературы и работы по творчеству Н.А. Тэффи, позволила глубже понять и интерпретировать её художественные достижения. Применение описательно-аналитического метода, сопоставительного анализа и различных видов филологического анализа обеспечило всестороннее рассмотрение малой прозы Тэффи

Теоретическая значимость работы заключается в том, что произведения малой прозы Н.А. Тэффи рассмотрены с позиций современных подходов к анализу литературного текста, что способствует более глубокому пониманию её творчества и места в литературной традиции. Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы могут быть использованы для дальнейшего изучения вопросов, связанных с теорией и практикой литературного творчества, исследованием специфики комического в художественной литературе, а также при подготовке учебных пособий для студентов-филологов.

Таким образом, задачи исследования реализованы, а цель достигнута.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Азарова Н.М. Текст: Пособие по русской литературе XIX века. Ч. 1: М.: Издательство МГПУ «Прометей», 1995. – 504 с.
2. Александр Л.Г. Понимание поэзии и прозы для иностранных студентов // Internet Archive URL: <https://archive.org/> (дата обращения: 03.03.2024).
3. Антюхова С. Ю. Поэтика комического русской провинциальной мемуарно-автобиографической прозы второй половины XVIII века: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. - Орел, 2005. – 212 с.
4. Арутюнова Н. Д. Логический анализ языка: языковые механизмы комизма / Российская акад. наук, Ин-т языкознания. - 1-е изд. - М.: Индрик, 2007. - 726 с.
5. Балина Л. Ф. Феномен смеха в культуре: автореф. дис. канд. философ. наук: 24.00.01. – Тюмень, 2005. – 23 с.
6. Бахтин М.М. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – с. 447-483.
7. Бахтин М. М. Эпос и роман(О методологии исследования романа). – СПб.: «Азбука», 2000. –305 с.
8. Боров Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека, и утверждает радость бытия [Текст] / Ю. Боров. - Москва: Искусство, 1970. - 268 с.
9. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский; [Вступ. ст. И. К. Горского, с. 11-31; Коммент. В. В. Мочаловой]. - Москва: Высш. шк., 1989. - 404,[2] с.
10. Гаспаров М. Л. Историческая поэтика: Лит. эпохи и типы худож. сознания: [Сб. ст.] / Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Отв. ред. П. А. Гринцер]. - Москва: Наследие, 1994. - 509,[2] с.
11. Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории / Г. В. Ф. Гегель; Перевод А. М. Водена; [Вступ. ст. Ю. В. Перова, К. А. Сергеева, с. 5-53]. - СПб.: Наука: Санкт-Петербург. изд. фирма, 1993. - 477,[2] с.

12. Гиршма М.М. Введение в литературоведение: Лит. произведение: основ. понятия и термины / [Л. В. Чернец и др.]. - Москва: Высшая шк.: Академия, 1999. - 555, [1] с.
13. Гоббс Т. Левиафан или материя, форма и власть государства церковного и гражданского [Текст] / Томас Гоббс; Предисл. и ред. А. Ческиса. - [Москва]: Соцэкгиз, 1936 ("Образцовая" тип.). - Переплет, 503 с.
14. Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре / М. Горький; [Вступ. ст., публ., подгот. текста и коммент. И. Вайнберга]. - Москва: Сов. писатель, 1990. - 394, [2] с.
15. Дземидок Б. О. О комическом [Текст]: Пер. с польск. / [Послесл. А. Зися]. - Москва: Прогресс, 1974. - 223 с.
16. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: в 30 томах / Ф. М. Достоевский; АН СССР, Институт русской литературы (Пушкин. дом). - Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972-1990. - 551 с.
17. Дюбуа Ж. Общая риторика [Текст] / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкаенберг и др.; пер. с фр. Е. Э. Разлоговой, Б. П. Нарумова; общ. ред. и вступ. ст. [с. 5-22] А. К. Авеличева. - Москва: Прогресс, 1986. - 391, [1] с.
18. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии / Виктор Жирмунский. - СПб.: Азбука-классика, 2001. - 485 с.
19. Зощенко М. PRO ET CONTRA. Личность и творчество М. М. Зощенко в перекрестье мнений (1915-2009) [Текст]: антология / [сост. И. Н. Сухих]. - 2-е изд., испр. - Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной акад., 2015. - 1085 с.
20. Кант И. Критика способности суждения: [Пер. с нем.] / И. Кант; [Вступ. ст. А. Гулыги, с. 9-35]. - Москва: Искусство, 1994. - 365, [2] с.
21. Красухин К. Г. Логический анализ языка: языковые механизмы комизма / Российская акад. наук, Ин-т языкознания; отв. ред. Н. Д. Арутюнова. - Москва: Индрик, 2007. - 726 с.

22. Литературный энциклопедический словарь / [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.]; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - Москва: Сов. энцикл., 1987. - 750, [1] с.
23. Мерфин, Р., Суприя М. Р., Словарь литературных и критических терминов Бедфорда // Internet Archive URL: <https://archive.org/> (дата обращения: 03.03.2024).
24. Михайлов О.Н. От Мережковского до Бродского: Лит. Рус. зарубежья: Кн. для учителя/О. Н. Михайлов. – М.: Просвещение, 2001. – 336 с.
25. Нимарочева С. Литература русского зарубежья [Текст]: антология: в 6 томах / авт. вступ. ст. и науч. ред. канд. филос. наук А. Л. Афанасьев. - Москва: Книга, 1990. – 254 с.
26. Нитрауэр Э. Ностальгия [Текст]: рассказы: воспоминания / Тэффи; [сост. и подгот. текста Б. Аверина; вступ. ст. Э. Нитрауэр]. - Ленинград: Худож. лит. Ленинградское отд-ние, 1989. - 447, [1] с.
27. Оксфордский словарь английского языка [Электронный ресурс]. - Оксфорд: Oxford University Press, 2022. - Режим доступа: <https://www.oed.com/>, свободный. (дата обращения: 03.03.2024).
28. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
29. Панченко А.М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. – СПб.: «Издательство журнала "Звезда"», 2005. – 544 с.
30. Писатели русского зарубежья (1918-1940): [В 3 ч.] / Рос. АН, ИНИОН; [Гл. ред. и авт. предисл. А. Н. Николюкин]. - [2-е изд., испр.]. - М.: ИНИОН, 1994-. - 20 см. Ч. 1: А-И. Ч. 1. - Москва: ИНИОН, 1994. - 238 с.
31. Платон Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. / Платон; [общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; примеч. А. А. Тахо-Годи]. - Москва: Мысль, 1990-1994. - 860 с.
32. Поэзия второй половины XX века: Хрестоматия-практикум к курсу «История русской литературы XX века» / Сост. Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2004. – 378 с.

- 33.Ромах О. В. Смеховая культура студенчества как креативно-онтологический феномен: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Редкозубова Ольга Сергеевна; [Место защиты: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина]. - Тамбов, 2010. - 22 с.
- 34.Ронгуй. М. Эстетика перевода [М] // Шанхай: Издательство Шанхайского университета Цзяотун. – 2005// Internet Archive URL: <https://archive.org/> (дата обращения: 03.03.2024).
- 35.Росс, Е. Русский фольклор в таблицах и схемах. – Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2008. – 144 с.
- 36.Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
- 37.Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В. Н. Альфонсов, В. Е. Васильев, А. А. Кобринский и др.; Под ред. С. И. Тиминой. – СПб.: Издательство «Logos», 2002. – 586 с.
- 38.Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / С. И. Ожегов; Под ред. Н. Ю. Шведовой. - 16-е изд., испр. - Москва: Рус. яз., 1984. - 797 с.
- 39.Тамарченко Н. Д.Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д.Тамарченко. – Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издат. центр «Академия», 2004. – 512 с.
- 40.Томашевский Б.В. Стих и язык [Текст]: Филол. очерки. - Москва; Ленинград: Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1959. - 471 с.
- 41.Трубилова Е. Творческий путь Н. А. Тэффи: эмигрантский период: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.02. - Москва, 1994. - 168 с.
- 42.Тэффи Н. А. Избранные произведения / Н. А. Тэффи; [Вступ. ст., с. 5-29, сост. и подгот. текста Е. М. Трубиловой, Д. Д. Николаева; Предисл. и коммент. Д. Д. Николаева]. - М.: Лаком, 1998-. - 28 см.[Т. 1]: И стало так... / [Ред. Д. Д. Николаев]. - Москва: Лаком, 1997. - 382,[1] с.

43. Тэффи Н.А. Кусочек жизни: [рассказы, мемуары] / Тэффи; сост., вступ. ст., комм. Д. Николаева, Е. Трубиловой. – Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. – 525 с.
44. Тэффи Н. А. Собрание сочинений [Текст]: [5 т.] / Тэффи; [сост. И. Владимиров]. - Москва: Книжный Клуб "Книгобек", 2011.2: Карусель; Дым без огня; Неживой зверь: [сборники рассказов]. - 2011. - 422, [8] с.
45. Тэффи Н. А. Воспоминания / Н. А. Тэффи. - [Репрод. изд.]. - Paris: Lev, [1980]. - 265 с.
46. Тэффи Н. А. Ностальгия: Рассказы. Воспоминания / Н. А. Тэффи; [Сост. и подгот. текста Б. Аверина; Вступ. ст. Э. Нитраур]. - 2-е изд., стер. - Ленинград: Худож. лит.: Ленингр. отд-ние, 1991. - 447, [1] с
47. Тюпа В.И. Стихотворение в прозе в русской литературе. Становление жанрового инварианта // Поэтика русской литературы: Сборник статей. М.: РГГУ, 2009. С. 50. – 55.
48. Хилл М. Юмор, как я его понимаю: Юморист. рассказы: [Пер. с англ.] / С. Ликок. - Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. - 511 с.
49. Цит. по: Красухин К. Г. Откуда есть пошло слово: заметки по этимологии и семантике / К. Г. Красухин. - Москва: Наука, 2008 (М.: Типография "Наука"). - 187 с.
50. Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве / Марк Туллий Цицерон; Пер. с латин. Ф. А. Петровского и др.; Под ред. [и с предисл., с. 7-71] М. Л. Гаспарова; [Примеч. М. Л. Гаспарова и др.]. - [Репринт. воспроизведение изд. 1972 г.]. - Москва: Науч.-изд. центр "Ладомир", 1994. - 470, [1] с.
51. Чен. Г. Обзор литературы по изучению прозы // Прогресс в социальных науках, образовании и гуманитарных исследованиях. Internet Archive URL: <https://archive.org/> (дата обращения: 03.03.2024).
52. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т.: [Пер. с нем.] / А. Шопенгауэр; [Общ. ред., сост., послесл. и примеч. А. А. Чанышева]. - Москва: ТЕРРА - Кн. клуб: Республика, 2001. - 560 с.