

К. А. Ожерельев

Омск, Россия

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ В ДРАМЕ Л. А. МЕЯ «ПСКОВИТЯНКА»

Рассматривается сюжетная структура драмы Л. А. Мея «Псковитянка». Выдвигается гипотеза об особой семантической значимости мотива двойничества в произведении. Определяются функция и роль художественной топики, основных мотивных комплексов (разлуки / встречи, верности / неверности, воли / неволи, греха, обмана, проклятия, нарушения обета и др.) в развертывании сюжета. Подчеркивается важность фольклорного начала в драме и авторская нацеленность на поэтику суггестивности на образно-стилистическом уровне.

Ключевые слова: драма, сюжетная структура, мотив двойничества, фольклоризм, топка, суггестивность художественного текста.

Художественное наследие Л. А. Мея (1822–1862), многообразное, а в ряде аспектов и новаторское, плодотворно повлияло на развитие русской поэзии и драматургии. Уже современники отмечали нетривиальную творческую манеру писателя – сугубо индивидуальную и независимую, его отстраненность как от последователей ригористичной «гражданской лирики», так и от представителей «чистого искусства». Подобная эстетическая позиция художника обусловила разноречивые отклики на его произведения. Это относится не только к мнению близко знавших его людей (писателей, критиков, издателей) [1; 2], но и к суждениям поэтов [3], журналистов [4] начала XX в. и к выводам современных исследователей-литературоведов [5–7]. Так, например, дореволюционный критик П. В. Быков дискуссионно относил литературное творчество Л. А. Мея к «художественной школе Пушкина», отождествляя последнюю с «задачами чистого искусства» [2, с. 5]. В свою очередь, советский филолог и текстолог Е. И. Прохоров отмечал как недостаток «идеализацию старины» и «религиозно-патриархальных отношений между людьми» в лирических и фольклорных стилизациях Мея [6, с. 9].

Следует признать, что на сегодняшний день авторская поэтика Л. А. Мея исследована недостаточно. В общем ряду научных работ нельзя не отметить статьи Т. А. Бахор по метрико-ритмическому [8; 9] и жанровому [10] своеобразию лири-

Ожерельев Константин Анатольевич – кандидат филологических наук, ассистент кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета (ул. Партизанская, 4А, Омск, 644043, Россия, blue_eyes_hawk@mail.ru)

ки поэта, которая также защитила в 1990 г. в Тарту кандидатскую диссертацию на тему «Стих Л. А. Мея и стиховая культура середины XIX века» [11]. Защищенные в СССР кандидатские диссертации Л. Н. Климковой (1953, Львов) [12] и И. А. Овчиной (1980, Москва) [13] по драматургии Мея, несмотря на их значимость, не могут в должной мере восполнить данный теоретический пробел. Почти не изучены особенности сюжетостроения и мотивики в драматических текстах Л. А. Мея, представляющих в этой связи несомненный теоретико-литературный интерес. Все вышеперечисленное определяет актуальность обращения к творческому наследию видного русского художника слова.

Объектом нашего анализа является наиболее известный литературный опыт Л. А. Мея в области драматургии – драма в пяти действиях «Псковитянка» (1850–1859). Исторически так сложилось, что одноименная опера Н. А. Римского-Корсакова (1871–1872, редакция 1894) стала не менее популярной и в определенный период времени фактически вытеснила свой литературный первоисточник. Следовательно, оригинальный сюжет драмы, существенно видоизмененный в форме оперного либретто¹, был забыт. Между тем в тексте либретто отсутствует важный для драматического (литературного) варианта структурный элемент: предыстория рождения незаконной дочери Иоанна Грозного – Ольги (описание случайной встречи московского царя и замужней псковитянки Веры Шелюги) и сопутствующие ей диалоги героев, в которых раскрывается многоаспектный – в контексте всего произведения Л. А. Мея – мотив двойственности (двойничества) персонажей [14, с. 110]. Мы предполагаем, что именно данный мотив является связующим для сюжетной структуры произведения и организует вокруг себя все остальные мотивные комплексы. Настоящая работа не претендует на всестороннее освещение заявленной в заглавии проблематики, а предлагает некоторые перспективные, на наш взгляд, подходы к анализу сюжетики и мотивики.

Фабульная и композиционная двоичность как предпосылки двойственности / двойничества (в плане мотивики) составляют одну из важнейших поэтологических характеристик «Псковитянки». На прием «двунаправленности» организации повествования обратили внимание разные исследователи. С. А. Рейсер подчеркивал значимость исторического и психологического аспектов в архитектонике драмы – т. е. равное использование Л. А. Меем ключевых положений историософских концепций таких историков-антагонистов, как С. М. Соловьев и Н. М. Карамзин [5, с. 34–35]. К. К. Бухмейер также указывала на «двойственный» характер построения драмы и ее «двуконфликтность» (глубокую связь частного конфликта с историческим), отмечая, что «...исторический конфликт автор пытается решить при помощи частного» [7, с. 20]. Схожую точку зрения на интерпретацию сюжета «Псковитянки», в основе которого лежал «“удивительный” случай помилования Пскова Грозным», предлагал Е. И. Прохоров, констатирующий: «...за этим формальным раскрытием сюжета кроется гораздо более сложный политический конфликт – столкновение Грозного <...> и псковского веча...» [6, с. 15–16].

В данных тезисах при всей важности контекстуального подхода, на наш взгляд, умалывается имманентная художественная природа драмы, помогающая в полной мере раскрыть роль и значимость мотива двойничества в тексте. Нам близка трактовка феномена двойничества как архетипической модели, предложенная самарскими учеными-культурологами С. З. Агранович и И. В. Саморуковой, связывающими ее с «оппозицией “жизнь – смерть”»: «Неслучайно все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти» [15, с. 10]. Подобным

¹ Либретто было написано *самим композитором*; также Н. А. Римский-Корсаков использовал некоторые текстовые фрагменты, предложенные ему П. И. Чайковским, высланным автору будущей опере *свой вариант* либретто.

образом организуется сюжетостроение и в «Псковитянке». Один или оба из некоторых условных «двойников» в драме погибают. Причинами могут быть «своя смерть» (Надежда), «сумасшествие» (Вера)², «гибель», «убийство» (Михайло Туча) или «самоубийство» (Ольга)³. Двойничество проявляется как на уровне родства (сестры-близнецы Вера Шелога и Надежда Насонова; мать Вера и дочь Ольга), так и в плане «перемены ролей». Причем во втором случае типологически могут сближаться и кровно близкие люди (Ольга частично «повторяет» судьбу своей настоящей матери, Веры, и признается в смутной влюбленности в Грозного; Надежда перенимает «материнскую» функцию у своей сестры, Веры), и принципиальные соперники в драме (в образе Михайлы Тучи нетрудно увидеть бунтарские и даже «биографические» черты самого Грозного; об их близости постоянно напоминает тонко используемая в тексте «игра слов»: «аль нет грозы за Тучей?..», «Ну, гром из тучи!...»). Расширяясь до сквозного лейтмотива, мотив двойничества оформляет самые неожиданные пары героев, чья близость может быть едва уловима, но вместе с тем способствует особой динамичности повествования в драме, ее семантической «насыщенности» и сюжетной «зеркальности». Помимо указанных выше пар, мы можем выделить и других «двойников»:

- Иван Семенович Шелога – Иоанн Грозный (законный, но опостылевший муж Веры, и ее любовник; оба тираны – один семейный, другой – государственный; их близость оттенена, кроме того, идентичностью антропонимики – оба «Иваны»);

- Никита Матуга – Юрий Иванович Токмаков (боярин и князь: антагонисты, несостоявшиеся зять и тесть; оба – вдовцы);

- Вера Дмитриевна Шелога – Настасья Романовна (Захарьина) (случайная страсть молодого царя и законная первая жена Иоанна Грозного);

- Ольга Юрьевна Токмакова, приемная дочь посадника – Ольга Ивановна, дочь Грозного (последний пример двойничества в пределах одного лица усиливает драматизм сюжета, ведь для Ольги Юрий Токмаков выступает также в двух ипостасях: вынужденной – как отец, и реальной – как дядя).

Вдобавок Ольга является *внешней копией* своей настоящей матери (это раскрывается в сцене приезда Грозного во Псков и первой встречи отца и дочери). Таким образом, у нее есть даже два условных alter ego – мать и тетя (как уже было отмечено – близнецы). Эксплицитно в драме проявлены и возрастные характеристики мужских пар «двойников», образующие оппозицию «старость – молодость» и определяющие одну из причин любовного конфликта:

Иван Шелога (старый) <=> Иоанн Грозный (молодой),
Никита Матуга (старый) <=> Михаил Туча (молодой).

Текстуально проявление мотива двойничества в драме частично приведено в табл. 1.

² Мы сознательно не рассматриваем подробно в статье такие интересные стороны драмы Л. А. Мея, как символика имен и прозвищ героев (сестры Вера, Надежда; противники-«двойники» Грозный и Туча), аллюзивные «языковые игры» («кара грозная», «грозен царь Иван Васильич!...» и др.), что существенно и неоправданно расширило бы объем нашей работы.

³ Отметим, что в опере Римского-Корсакова Ольга не кончает с собой, а *погибает от шальной пули*.

Мотив двойничества

<i>Персонажи</i>	
<i>Надежда</i>	<i>Вера</i>
1) «Мы с Верушкой и сестры, да не ровни» [16, с. 110]; 2) «...да вы с сестрой – двойчатки, / Две ягодки на веточке одной...» [16, с. 110]	
<i>Вера</i>	<i>Ольга</i>
1) «Шла замуж я неволей...» [16, с. 115]; 2) «Дала обет к печерским чудотворцам / Сходить...» [16, с. 116]; 3) «Люблю другого, и любви этой / Муж и ножом не вырежет из сердца» [16, с. 115]	1) «Не выдаст: я просватана другому» [16, с. 135]; 2) «Так жди же! Я в Печерский отпущуся...» [16, с. 137]; 3) «И свет не мил, покаме не взгляну... / Я на него... Про своего Михайлу, / Про бедного, не вспомнила!...» [16, с. 168]
<i>Ольга «Юрьевна»</i>	<i>Ольга «Ивановна»</i>
«Здорово, Ольга / Ивановна... бишь, Юрьевна! Здорово!» [16, с. 190]	
<i>Никита Матула</i>	<i>Юрий Токмаков</i>
«Богат и тороват, / Хоша и вдов, а холостого лучше...» [16, с. 125]	«Осиротел ⁴ лет, надо быть, двенадцать...» [16, с. 173]

Как мы видим, использование автором двоичных пар в драме носит явно неслучайный характер и подчинено единому композиционному решению и сюжетному замыслу произведения. Ключевые мотивные комплексы сконцентрированы вокруг отмеченного нами мотива двойничества. Среди них выделяются:

- мотивные комплексы разлуки / встречи (Вера вынужденно расстается с Иваном Шелогой, уходящим на войну; Вера неожиданно встречается с Иоанном Грозным в Печерском лесу; Надежда провожает Юрия на войну с немцами; Стеша тайно встречается с Четверткой, а затем – расстается с любимым, уходящим вместе с вольницей; Ольга сначала расстается с Михайлой, а затем они тайно встречаются в Печерском монастыре или в лесу);

- мотивные комплексы верности / неверности (Надежда, как верная невеста, ожидает с войны Юрия; сюжетная линия Веры – Иоанна: Вера Шелого оказывается неверной женой Ивана Шелоги);

- мотивные комплексы греха, соблазна (Вера изменяет старому («седому») мужу, Ивану Шелого, с молодым царем Иоанном; Ольга, противясь воле приемного отца, Юрия Токмакова, тайно видится с Михайлой Тучей; Ольга в мечтах испытывает «грешное» влечение к Иоанну Грозному, никогда ею не виденному, – здесь присутствует также имплицитный мотив «инцестуального греха»);

- мотивные комплексы обмана, сокрытой правды (Вера обманывает Ивана Шелого; Надежда также обманывает Ивана Шелого; Юрий скрывает от Ольги

⁴ Здесь в значении «овдовел».

тайну ее рождения; Иоанн сначала сомневается, а затем не успевает сказать Ольге о том, что он ее настоящий отец)⁵;

- мотивные комплексы проклятия, рока, «жребия» (сумасшествие Веры; трагическая кончина Ольги; полное одиночество Грозного);
- мотивные комплексы воли / неволи (замужество Веры за Иваном Шелогой «по принуждению»; нежелание Ольги идти «по неволе» замуж за «старого, ненавистного и постылого» Никиту Матуту; вольнолюбие посадских сыновей – Тучи, Терпигорева и др., их нежелание оставить Псков Грозному и быть «плененными», т. е. невольниками);
- мотивный комплекс нарушения обета (Вера, дав обещание, так и не сходилла к печерским чудотворцам);
- мотивный комплекс эха (это полисемантический мотивный комплекс: играя, «аукая», с эхом в лесу, Вера не подозревает, что судьба ее будущей дочери Ольги «эхом» повторит ее собственную);
- мотивный комплекс царского гнева / милости (Новгород беспощадно карается царем за возможную измену, а Псков – нет);
- мотивный комплекс безвременья, смуты (тематический аспект) (табл. 2).

На внешнем, текстуальном уровне частичную реализацию некоторых мотивных комплексов можно видеть в таблице 2.

Таблица 2

Реализация мотивных комплексов

<i>Мотивный комплекс</i>	<i>Текст драмы</i>
разлуки / встречи	<i>Надежда</i> : «А как уехал , стало словно жалко...» [16, с. 113]; <i>Никита Матута (об Ольге)</i> : «Дочь Токмакова в монастырь ходила / Не пресвятой заступнице молиться, / А видеться с посадничим сыном...» [16, с. 189]
греха, соблазна	<i>Вера</i> : «Я грешница ...» [16, с. 114]; <i>Ольга (о чувствах к Иоанну)</i> : «Так вот и жмет ... Что жернов... давит, давит ...» [16, с. 168]
обмана, сокрытой правды	<i>Вера</i> : «Сестра, сестра! Я обманула мужа: / Моя малютка – не его ребенок!» [16, с. 114]; <i>Юрий Токмаков</i> : «...Я перед тобою виновен – / Не все сказал ...» [16, с. 141]
воли / неволи	<i>Ольга</i> : «Как без него и воля мне – неволя ...» [16, с. 137]; <i>Михайло Туча</i> : «А волю сложит к царскому подножью – / Где бог укажет – с буйной головою...» [16, с. 163]
нарушения обета	<i>Вера</i> : «Думаю: наверно, / Господь меня за то и наказует, / Что я дала обет и не сдержала ...» [16, с. 116]
безвременья, смуты	<i>Юрий Токмаков</i> : «Не время, а безвременье , боярин!» [16, с. 140]; <i>Авторская ремарка в I-м явлении 3-го действия</i> : « Смутный говор» [16, с. 143]

⁵ Примечательно, что все обманутые по ходу развития драмы так и не узнают о том, что были обмануты: Иван Шелого погибает на войне, а Ольга, лишь частично узнавшая о лжи, кончает жизнь самоубийством.

Учитывая частотность использования в «Псковитянке» различных модификаций мотива двойничества и семантико-композиционное отталкивание от него остальных сюжетогенных мотивных комплексов, можно сделать вывод о принадлежности данного мотива к разряду «ядерных» элементов драматического текста.

Художественная топика в драме Л. А. Мея занимает не менее важное место в целостной структуре произведения, так как связь ее с ключевыми мотивно-образными рядами очевидна. Организация пространства в тексте выполняет функцию дихотомической дифференциации и сконцентрирована на противопоставлении семантики открытости / закрытости, коррелирующей, в частности, с мотивными комплексами воли / неволи, разлуки / встречи. Так, например, семантику закрытого пространства, смерти (и, соответственно, неволи, несвободы) реализуют, казалось бы, внешне милые, «домашние» локусы светлицы, терема: «И красный терем – что дощатый гроб...» (слова Ольги) [16, с. 137]. Лесной, природный локус и речная, водная топика, напротив, символизируют открытость: «Вот здесь не то, что в тереме – прохладно...» (слова князя Юрия) [16, с. 138]. Однако им также присущи моральные коннотации и гибельная семантика. Это связано, в первую очередь, с традицией народных поверий и примет, которые имплицитно содержатся в структуре драмы. Семиотика леса в народной культуре корреспондирует с «пространством небытия» [17, с. 97], сугубо «мужской» территорией (местом нахождения жениха – реального или предполагаемого). С данным топосом соседствуют мотивы греха, блуда (см. этимологическую близость лексем «блудить» – «заблудиться»). Лес для героев драмы становится не только местом подразумеваемых тайных свиданий (*сюжетная линия Ольги и Михайлы*: «Развели, что вольница псковская / Взаправду бродит по лесам печерским» [16, с. 190]), но и морально-нравственного испытания (нарушившая обет старцам Вера Шелого по пути в Печерский монастырь, *заблудившись* в лесу, встречает там Грозного и затем изменяет законному мужу, Ивану Шелого). Неслучайно, что лес, связанный мифологически с «непреодолимой преградой», «языческой» местностью [17, с. 97], находится *перед* монастырем, как бы символизируя собой особую инициальную область, которую приходится *преодолевать* (наиболее ярко это проявлено в истории Веры, матери Ольги). В разговоре с сестрой Надеждой о Печерском монастыре Вера отмечает: «Туда дорога лесом... / А лес густой; берёзы да осины / Переплелися, спутались ветвями, / Как волоса, а молодой кустарник / Сплошным плетнём раскинулся – разросся – / **Продору нет**» [16, с. 116].

Топос водной стихии, соотносимый в русской фольклорной и литературной традициях с понятиями воли, свободы, независимости, в драме Л. А. Мея тесно связан с образами Грозного и Тучи. Ставка Иоанна в последнем пятом действии находится на «крутом берегу реки Медедни», что как бы намекает на тираническую природу царя, ограничивающего свободную стихию посадской вольницы, подобную бурной реке. Река, воспринимавшаяся в славянской традиции в качестве «пути, дороги, ведущей <...> в некое потустороннее пространство», в «иной мир» [18, с. 417], становится местом обретения последнего приюта для Тучи и других восставших псковичей. Туча, повторяя судьбу казненных новгородцев, гибнет в реке, оставаясь свободным, «вольным». Схожие мотивы, непосредственно связанные с образом Иоанна Грозного, появились у Л. А. Мея еще в раннем стихотворении «Вечевой колокол» (1839–1840): «Чтоб не тешить песнью грустною / Мне царя Ивана в тереме» [19, с. 136]; «А меня на дне песчаном синих вод твоих сокрой» [19, с. 137]. Образ вечевой колокола, значимый для понимания связи с мотивом обретения воли и свободы, является важной художественной деталью и в тексте «Псковитянки» [16, с. 143].

Конспективно отметим другие особенности поэтики «Псковитянки», существенные для организации сюжета в драме: отмечавшийся многими исследователями фольклоризм [13] и суггестивность образного ряда. Широко представлены в тексте по принципу скрытого параллелизма с основными персонажами произведения образы животных и птиц: касатка («бескрылая касатка» Вера), лебедка (Анастасия Романовна Захарьина-Юрьева, «законная» жена Грозного), сокол (соперники: боярин Матуга и Михайло Туча), соловей (Иоанн Грозный), голубка (Ольга), тур (Туча). Касатка (утка / косатка / косатый селезень), лебедь и сокол в песенном фольклоре восточных славян фигурируют в тесной связи со свадебным обрядом: «В восточнославянских песнях, прежде всего свадебных, утка, как и некоторые другие птицы (лебедь, перепелка, иволга, галка), распространенный образ девушки, невесты, а селезень – жениха. В фольклорных текстах утка обычно выступает в паре с селезнем или, реже, с соколом, гусем и т. п.» [20, с. 669]. Здесь мы наблюдаем реализацию второго аспекта мотива двойничества – в плане «перемены ролей». Оригинально использован Л. А. Меем архаичный образ кукушки, прямо не соотносимый ни с одной из героинь драмы, но «предвосхищающий» скорую разлуку и раннюю смерть (к кукушке «обращаются» Вера Шелоба и Четвертка Терпигорев). По славянским народным поверьям, «кукование кукушки повсеместно является символом погребального плача» [20, с. 709]. В пользу тезиса о «двоичном» характере сюжетостроения «Псковитянки» выступает реконструкция во втором действии драмы *игры в горелки*. Примечательно, что «глубинный смысл» данной народной игры, по словам В. Н. Топорова, – это «моделирование процесса формирования пар, объединяющихся в браке, и “разыгрывание” правил обмена-перехода “неудачного” персонажа пары на “удачного”» [21, с. 32].

Некоторые фольклорные элементы входят в структуру произведения на правах «текста в тексте» (это касается, в первую очередь, целых жанровых образований – колыбельной, песни, частушки, пословиц, поговорок). Исследователь С. А. Рейсер предполагал, что такие, ориентированные на народнопоэтическую традицию, тексты-вставки, как «Баю-баюшки-баю», «По малину я ходила молода», «Фить, фить, фить! Видно для старушек», «Сказка про храброго витязя Горыню», являются все же «оригинальным творчеством» [5, с. 28] поэта и талантливой стилизацией.

Фольклорный слой в «Псковитянке», как уже было отмечено, тесно связан с поэтикой суггестивности (или скрытого «намек» на обозначаемое явление или предмет). Так, в колыбельной для Оленьки («Баю-баюшки-баю») «предугадываются» разновременные события: встреча Веры и Грозного («Птички божию поют, / В темном лесе гнезда вьют» [16, с. 112]); предвестие приезда Грозного во Псков («Прилетай ты в наш садок, / Под высокий теремок» [16, с. 112]); будущее знакомство Ольги с Иоанном, в частности, сцена «пития меда» («Спелых ягод поклевать... / Оле песенку пропеть» [16, с. 113]). В песне «По малину я ходила молода» также «намечается» на историю страсти Веры к Грозному; указывается на их встречу в лесу, несмотря на незнание этих сюжетных перипетий санными девушками и боярышнями, так как с момента суггестивно изображаемых в песне событий прошло 15 лет: «Уж как рос в лесу да кустик молодой – / Я запуталась в нем русою косой» [16, с. 126]. Нам близка точка зрения Т. Н. Старостенко, согласно которой «...каждая песня, сказка, включенные в пьесы Мея, не только обогащают сюжет, но и выполняют проспективную функцию в сюжетообразовании, предваряя развитие тех или иных сюжетных линий. Фольклорный интертекст способствует осмыслению индивидуального художественного метода драматурга» [22, с. 86].

Иногда поэтика суггестивной многозначности репрезентируется в *диалогах* героев. Стеша Матуга, привечая грозного царя, посетившего Псков, и подавая ему

грибной пирог, объясняет: «У нас, во Пскове, лета-то грибовны... / Вон издалека гости наезжают...» [16, с. 177] («намек» на роковую встречу московского царя и Веры Шелогои в Печерском лесу). В словах той же героини, отвечающей на вопрос Грозного, знакома ли она с его вотчиной (Слободой), звучит отсылка к мотивному комплексу воли / неволи («Как не слышать?.. Неволею зовут» [16, с. 177]). Другой вопрос царя, адресованный Бобрищеву-Пушкину («Тура подсмотрели?»), раскрывает свой подлинный смысл в ответе последнего: «Ел, осударь, в стогу полесном сено, / Тут недалечко, у самой Медедни, / На задворках, у сельского дьячка...» [16, с. 184]. Нетрудно увидеть здесь *иносказательную историю* «охоты»-погони Ивана Грозного за послушником Михайлой Тучей, как и в аналогичном рассказе-«загадке» князя Вяземского о пленении Никиты Матуты с украденной им Ольгой: «А по пути настиг купца с товаром, / Да не своим, захваченным» [16, с. 187].

Синтез вышеперечисленных аспектов определяет сюжетное многообразие «Псковитянки», ее содержательную полифонию и композиционную стройность.

Таким образом, мы можем сформулировать основные выводы проделанной работы.

1. Многовариантный мотив двойничества является конституирующим, «ядерным» элементом сюжетной структуры драмы Л. А. Мея «Псковитянка», организующим функционирование других ключевых мотивных комплексов.

2. Сюжетостроение в драме реализуется путем действия в ней множества персонажных пар «двойников», прямо или опосредованно связанных с темой смерти и сгруппированных по родственным признакам или в связи с мотивно-сюжетным фактором «перемены ролей».

3. Художественная топика в тексте драмы связана с мотивными комплексами воли / неволи, встречи / разлуки и осуществляет функцию дихотомической дифференциации; пространственному миру произведения свойственны в равной степени противопоставление и взаимосвязь семантики открытости / закрытости, жизни / смерти.

4. Фольклорный план в «Псковитянке» представлен на образно-символическом уровне (народнопоэтическая традиция) и путем включения в основной текст целых жанровых образований (колыбельных, песен, игр и т. д.). Вкупе с приемом суггестивного («скрытого») повествования, фольклорное начало в драме придает дополнительную динамику развитию основных сюжетных линий и усиливает смысловое богатство внутритекстовых связей.

Список литературы

1. *Зотов В. Р.* Лев Александрович Мей и его значение в русской литературе (критико-биографический очерк). СПб.: Изд. книгопродавца Н. Г. Мартынова, 1887. 106 с.
2. *Быков П. В.* Л. А. Мей. Критико-биографический очерк // Полное собрание сочинений Л. А. Мея: В 2 т. СПб.: Изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1911. Т. 1. С. 5–40.
3. *Пяст В. А.* Л. А. Мей и его поэзия. СПб.: Парфенон, 1922. 72 с.
4. *Сергиевский Н. Н.* Русский поэт Лев Александрович Мей: Биогр. очерк. СПб., 1913. 26 с.
5. *Рейсер С. А.* Л. А. Мей // Мей Л. А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1951. С. 5–37.
6. *Прохоров Е. И.* Драмы Л. А. Мея // Мей Л. А. Драмы. Майков А. Драматические поэмы. М.: Искусство, 1961. С. 7–26.
7. *Бухмейер К. К.* Лев Александрович Мей (1822–1862) // Мей Л. А. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1985. С. 5–22.

8. *Бахор Т. А.* Трехстопные ямбы и хорей Л. А. Мея и эволюция этих размеров в русской поэзии // Эволюция художественных форм и творчество писателя. Алма-Ата, 1989. С. 21–29.
9. *Бахор Т. А.* Стих фольклорных стилизаций Л. А. Мея // Литература и фольклор. Волгоград, 1990. С. 84–94.
10. *Бахор Т. А.* Формы французского стиха в интерпретации Л. А. Мея // Проблемы стихотворного стиля. Алма-Ата, 1987. С. 89–99.
11. *Бахор Т. А.* Стих Л. А. Мея и стиховая культура середины XIX века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Тарт. ун-т. Тарту, 1990. 19 с.
12. *Климкова Л. Н.* Иван Грозный и его эпоха в драматургии Л. А. Мея: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Львовский гос. ун-т им. Ивана Франко. Львов, 1953. 15 с.
13. *Овчинина И. А.* Драматургия Л. А. Мея (эволюция метода): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. М., 1980. 18 с.
14. [*Римский-Корсаков Н. А.*] Псковитянка // Спутник меломана. Собрание оперных либретто / Сост. Д. Марголин. Киев.: Изд. С. М. Богуславского, 1908. С. 110–112.
15. *Агранович С. З., Саморукова И. В.* Двойничество. Самара, 2001. 132 с.
16. *Мей Л. А.* Псковитянка // Мей Л. Драммы. Майков А. Драматические поэмы. М.: Искусство, 1961. С. 105–206.
17. Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3: К–П. 704 с.
18. Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4: П–С. 656 с.
19. *Мей Л. А.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1951. 336 с.
20. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
21. *Топоров В. Н.* Об отражении некоторых мотивов «основного» мифа в русских детских играх (прятки, жмурки, горелки, салки-пятнашки) // Балто-славянские исследования: Сб. науч. тр. М.: Индрик, 2004. Вып. 16. С. 9–64.
22. *Старостенко Т. Н.* Индикаторы развития сюжетной линии в исторической драматургии Л. А. Мея // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. 2010. № 1–2 (42). С. 85–89.

K. A. Ozhereliev

Omsk, Russian Federation

PLOT FEATURES IN THE DRAMA «PSKOVITYANKA» BY L. A. MEY

This paper examines the plot structure of the L. A. Mey's drama «Pskovityanka». The hypothesis of a special semantic significance of the duality motif in the work puts forward. The functions and role of art topics, basic motivic complexes (separation / meeting, loyalty / disloyalty, will / bondage, sin, deception, curse, violations of the vow, etc.) define in the deployment of the plot. The importance of folklore beginning in the drama and focus on the author's poetic suggestibility in the figurative stylistic level are emphasized.

Keywords: drama, plot structure, the motif of duality, folklorism, topics, suggestibility of a literary text.

Ozhereliev Konstantin A. – Candidate of Philological Sciences, Assistant at the Department of Literature and Cultural Studies «Omsk State Pedagogical University» (4A Partizanskaya Str., Omsk, 644043, Russian Federation, blue_eyes_hawk@mail.ru)