

«СЛЕД ОТ ГВОЗДЯ»:  
«АССОЦИАТИВНЫЕ ЦЕПОЧКИ» В ТЕКСТЕ  
И В ТРАДИЦИИ<sup>1</sup>

СЕРГЕЙ НЕКЛЮДОВ

(Москва. Центр типологии и семиотики фольклора РГГУ;  
Лаборатория теоретической фольклористики Школы акту-  
альных гуманитарных исследований ИОН РАНХиГС)

1.

В песне Новеллы Матвеевой «Девушка из харчевни» (1964) влюбленная героиня признается в чрезвычайной скромности своих притязаний: ей довольно лишь видеть предмет своей любви, видеть только плащ, оставленный им, только гвоздь, на котором висел плащ, только след от гвоздя, после того как гвоздь был выдернут, достаточно даже одного воспоминания об этом следе после того как стенку побелили.

Любви моей ты боялся зря —  
Не так я страшно люблю.  
Мне было довольно видеть тебя,  
Встречать улыбку твою.  
И если ты уходил к другой,  
Иль просто был неизвестно где,  
Мне было довольно того, что твой  
Плащ висел на гвозде.  
Когда же, наш мимолетный гость,

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках проекта НИР «"Семиотические идеологии" и логика смыслопорождения в фольклорных текстах и культурных практиках (сопоставительные аспекты)» АТФ ШАГИ ИОН РАНХиГС.

Ты умчался, новой судьбы ища,  
Мне было довольно того, что гвоздь  
Остался после плаща.

Теченье дней, шелестенье лет,  
Туман, ветер и дождь.  
А в доме события — страшнее нет:  
Из стенки вынули гвоздь.  
Туман, и ветер, и шум дождя,  
Теченье дней, шелестенье лет,  
Мне было довольно, что от гвоздя  
Остался маленький след.  
Когда же и след от гвоздя исчез  
Под кистью старого маляра,  
Мне было довольно того, что след  
Гвоздя был виден вчера [Матвеева 2012].

С той же лирической темой мы встречаемся в повести И. А. Бунина «Суходол» (1911), где она, естественно, изложена совсем иначе, а соответствующая сюжетная линия появляется пунктирно, как стежки при ручном шитье, выходящие на поверхность ткани. При первом «стежке» читатель узнает о трагической судьбе тети Тони — без упоминания каких-либо обстоятельств и подробностей этой истории (кроме игры на фортепиано, которое, как выясняется, имеет центральное значение в драматическом развитии событий):

...давно сошла с ума — от несчастной любви — теть Тоня <...> восторженно игравшая на гудящем и звящем от старости фортепиано.

Через пять страниц появляется следующий «стежок», уточняющий ранее известную информацию:

Тут, против дверей на балкон, стояло когда-то фортепиано, на котором играла теть Тоня, влюбленная в офицера Войткевича, товарища Петра Петровича <ее брата. — С. Н.>.

Наконец, еще через две страницы — очередной «стежок», в котором все звенья причинно-следственной связи расставлены по своим местам:

... все вспоминалось нам фортепиано тети Тони, когда-то стоявшее под этим зеркалом. Когда-то играла она на нем <...> а он стоял сзади, крепко подпирая талию левой рукой, крепко сжимая челюсти и хмурясь. Чудесные бабочки <...> залетали в гостиную. И перед отъездом он с сердцем хлопнул однажды ладонью по одной из них, трепетно замиравшей на крышке фортепиано. Осталась только серебристая пыль. Но, когда девки, по глупости, через несколько дней стерли ее, с тетей Тоней сделалась истерика [Бунин 1955: 30, 35–37].

Сюжетное сходство тут достаточно велико, его вполне хватило бы для обсуждения проблемы возможного, пусть и неосознанного, влияния бунинского образа на архитектуру рассматриваемой песни:

«Суходол»

И перед отъездом <...>  
Осталась только серебристая  
пыль. <...> через несколько  
дней стерли ее, с тетей Тоней  
сделалась истерика

«Девушка из харчевни»

Ты умчался, новой судьбы ища <...>  
гвоздь / Остался после плаща. <...>  
Теченье дней <...> Авдome события  
— страшнее нет: / Из стенки вынули  
ли гвоздь

Однако нас здесь интересует не гипотетическая текстуальная связь, а фабульная схема, обнаруживающаяся в обоих текстах и, как можно будет убедиться, далеко выходящая за пределы этих двух произведений:

- влюбленная женщина живет воспоминанием об уехавшем «миломлетном госте»;
- зна́ком его былого присутствия является непредумышленно оставленный след,
- уничтожение которого воспринимается ею как страшная драма.

Различие заключается в количестве звеньев ассоциативной цепочки, в одном случае удлиненной до пяти сюжетных морфем ([герой] → его плащ → гвоздь → след от гвоздя → место на стене, где ранее оставался этот след), а в другом включающей только три звена ([герой] → след от раздавленного мотылька → стертый след от мотылька). Ассоциативная связь зашифрована двойной кодировкой — в скрытом от окружающих интимном мире героини (серией метонимических субституций внутри «цепочки») и в окружающей ее действительности, где знаковая природа «следа» не известна ни домашним, ни «старому маляру», ни суходольским девкам, которые не ведают, что творят, когда в ходе своей вполне обыденной деятельности (вытаскивание гвоздя, покраска стены, вытирание крышки фортепьяно) уничтожают важный для героини знак.

Реакция на «исчезновение знака» опять-таки различна. Для бунинской тети Тони оно оборачивается окончательным разрывом связи с Войткевичем (уже на чисто семиотическом уровне), что приводит к безумию. В песне Новеллы Матвеевой, напротив, каждое предыдущее звено перекрывается последующим, а очередное «исчезновение знака» оказывается лишь поводом для наращивания еще одного звена цепочки, вновь возвращающего «девушку из харчевни» к ее любовным переживаниям. Если воспользоваться терминологией А. А. Кретова [Кретов 2002: 24–27], во втором случае из двух значений «индикатора роста» рекурсивной структуры присутствует «разрешение роста» (в пределе — как бы бесконечного), тогда как в первом случае «индика-

тор роста» содержит запрет на дальнейшее прибавление сюжетных морфем.

Удлинение ассоциативной цепочки представляет особый интерес. Если в «короткой серии» предметным коррелятом знака (п я т н ы ш к о н а к р ы ш к е ф о р т е п и а н о) является само событие («о н стоял сзади <...> перед отъездом он с сердцем хлопнул однажды ладонью по одной из них» [бабочек]), то в серии «длинной» каждое новое звено выступает метонимическим субститутом предшествующего звена (г е р о й ⇒ п л а щ, п л а щ ⇒ г в о з д ь, г в о з д ь ⇒ с л е д, с л е д ⇒ з а к р а ш е н н о е м е с т о) и, начиная с третьей морфемы (г в о з д ь), оказывается «знаком знака» (символом ⇒ здесь обозначена операция метонимического переноса). При этом каждое новое звено сохраняет «исходную» референцию, обеспечивающую отсылку к первому звену, которое можно рассматривать как своеобразный семантический аттрактор — с соответствующим ресурсом притяжения<sup>2</sup>. Каскад наращиваемых метонимических замещений состоит, таким образом, из последовательных семантических «вложений» — по принципу матрешки (з а к р а ш е н н о е м е с т о обозначает с л е д, который обозначает г в о з д ь, который обозначает п л а щ, который обозначает предмет любви героини). Нарастающая удаленность от «аттрактора», видимо, все-таки постепенно ослабляет изначально заданную связь, поэтому для актуализации исходной референции производится переключение семантического регистра и — уже на новом уровне — закольцовывание цепочки (в завершающих строках: «Мне было довольно видеть тебя / ... / А что я с этого буду иметь, / Того тебе не понять»).

Следующий пример — из воспоминаний Екатерины Сушковой (Хвостовой) о Лермонтове:

---

<sup>2</sup> *Attraction basin*; см. понятия *attractor* и *attraction basin* в концепции П. Маранда [Maranda 2010: 4–6].

«Эта рука обещает много счастья тому, кто будет ею обладать и целовать ее и потому я первый воспользуюсь». — Тут же он с жаром поцеловал и пожал ее. Я выдернула руку, сконфузилась, покраснела и убежала в другую комнату. Что это был за поцелуй! Если я проживу и сто лет, то и тогда я не позабуду его <...> Всю ночь я не спала <...> признаться ли, я целовала свою руку, сжимала ее и на другой день чуть не со слезами умыла ее: я боялась сгладить поцелуй, нет! он остался в памяти в сердце, надолго, навсегда! Как хорошо, что воспоминание никто не может похитить у нас; оно одно остается нам верным и всемогуществом своим воскрешает прошедшее с теми же чувствами, с теми же ощущениями, с тем же пылом, как и в молодости (выделено мною — С. Н.) [Хвостова 1869: 143–144].

С л е д о т п о ц е л у я влюбленного поэта<sup>3</sup>, точнее, впечатление об этом поцелуе, выступает в той же функции, что и следы от вынутого гвоздя или от раздавленного мотылька. При этом дистанция между «событием» и «знаком», между «поцелуем» и «следом» (словно бы оставленным им на руке девушки), оказывается предельно короткой, особенно если учесть сам характер ее воспоминаний: «я целовала свою руку, сжимала ее», т. е. полнота чувственного (в сущности, эротического) переживания здесь сильно превышает оба предшествующих случая, сценарии которых не подразумевали физического контакта с «предметным» воплощением знака. Сходство особенно очевидно благодаря наличию семы у н и ч т о ж е н и е з н а к а («на другой день чуть не со слезами умыла ее <руку>: я боялась сгладить поцелуй»), в результате чего символический смысл окончательно переходит в «нематериальную» форму хранения, вообще не под-

<sup>3</sup> На самом деле лишь разыгрывающего роль влюбленного, чтобы отместить этой «старой кокетке» (на самом деле — 24-летней), поскольку за несколько лет до того она «заставляла страдать сердце ребенка» (т. е. юного Лермонтова) — по ее воспоминаниям, «неуклюжего, косолапого мальчика лет шестнадцати или семнадцати» [Неклюдов 2016а: 623–625].

верженную разрушению («он остался в памяти в сердце, надолго, навсегда!»). Напомню, что в первом случае («Девушка из харчевни») «неуничтожимость» знака до поры до времени достигается эстафетной передачей его значения сменяющим друг друга объектам, пока оно полностью не лишается какой бы то ни было материальной опоры, оставшись лишь во внутреннем мире героини (гарантированная «неуничтожимость») — как это происходит и в мемуарах Сушковой. Во втором случае («Суходол») уничтожение знака делает, напротив, продолжение прежней жизни невозможным.

Юмористическая трактовка данного мотива дана в комедийном фильме «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927)<sup>4</sup>, но с той существенной разницей, что в предыдущем случае речь идет о переживании личном, а в этом — о публичном (что, собственно, и переключает регистр модальности из лирической в ироническую). Согласно его сюжету, американская кинозвезда, проходя по студии, целует билетера Гогу, которого находит забавным, и след губной помады остается у него на щеке. После этого Гога становится знаменитым; след поцелуя для сохранности заклепывается пластырем. Поклонницы и поклонники Мэри Пикфорд срывают на сувениры его одежду, а чтобы посмотреть в замочную скважину на обедающего Гогу, выстраивается очередь и продаются билеты, т. е. в известном смысле т р а п е з а, как и о д е ж д а, выступает в виде предмета, который может быть разделен между обожателями актрисы. В конце концов Гога, уставший от всеобщего внимания, велит своей невесте Дусе при-

---

<sup>4</sup> Режиссер С. П. Комаров, сценарий С. П. Комарова, В. Г. Шершеневича, в ролях: И. В. Ильинский (Гога Палкин), А. А. Судакевич (Дуся Галкина). Произв. Межрабпром-Русь, 1927. Мэри Пикфорд не снималась в картине (и узнала о ее существовании лишь в конце жизни); использовались кадры хроники ее пребывания на Украине, включая эпизод, в котором актриса поцеловала одного из своих поклонников.

людно смыть след поцелуя, что она и делает. Это вызывает всеобщее потрясение и всеобщий обморок.

Разумеется, билетер Гога оказывается объектом агрессивного обожания не сам по себе. В глазах поклонниц и поклонников актрисы он — лишь «материальный носитель» знака, отсылающего к персоне кумира, а его одежда и его трапеза являются в таком случае «знаками знака». Схематически это может быть представлено следующим образом (с вариантным ветвлением по темам: одежда — трапеза): Мэри Пикфорд ⇒ ее поцелуй ⇒ след от поцелуя ⇒ билетер Гога ⇒ его одежда ⇒ клочки одежды (~ ⇒ его трапеза ⇒ зрелище трапезы), т. е. на референциальном уровне последнее звено цепочки из шести звеньев (к л о ч к о д е ж д ы Г о г и) через ряд метонимических замещений удерживает в свернутом виде «исходный» образ кинозвезды. Следует отметить, что, согласно более архаической семантике подобных мотивов, одежда и обувь связаны с хозяином не только проективными отношениями (основанными на представлении о переходе в них некой нематериальной сущности обладателя), но и отношениями субституции, когда одежда или ее детали способны репрезентировать саму личность владельца [Неклюдов 2016: 124–125, 131–133]<sup>5</sup>; напомним, что первым звеном цепочки в песне Новеллы Матвеевой был п л а щ, начиная с которого прямая референция элементов сменяется на косвенную («знаки знаков»).

Обратим, наконец, внимание на сему с м ы в а н и е с л е - д а о т п о ц е л у я, входящую в кульминационное разрешение комедийной ситуации. Она представляет собой довольно точное

<sup>5</sup> Ср. паремию «По одежке встречают...», а также литературно-фольклорный мотив п е р е о д е в а н и я [в кого-л.] — либо как сокрытие своего естества, либо как выдавание себя за другого, именно за того, чья одежда используется.



функционально-семантическое подобие не только «смыванию следа от поцелуя» у Сушковой, но также «закрашиванию следа от гвоздя» у Матвеевой и «стиранию следа от раздавленного мотылька» у Бунина. При этом выстраивание данной серии выглядит особенно убедительным именно благодаря воспоминанию Сушковой, центральный мотив которого в равной мере вариантен по отношению, с одной стороны, к текстам Бунина и Матвеевой, а с другой — к фильму Комарова / Шершеневича.

Есть основания полагать, что именно этот фильм, некогда чрезвычайно популярный, обусловил существование в русской традиции устойчивого выражения («мема») *след от поцелуя*, с помощью которого, скажем, сегодня может обозначаться «демотиватор» (фото вмятины на покореженном капоте автомобиля<sup>6</sup>) или озаглавливаться фанфик о манекенщице Эдварде, демонстрирующей обнаженную натуру, и его персональном фотографе Белле (имеется в виду поцелуй, с которого начинается роман центральных персонажей)<sup>7</sup>. Это же выражение используется для передачи некоторых названий зарубежных произведений, например, индийского фильма «След от поцелуя на щеке»<sup>8</sup>, в оригинале — «Поцелуй в щеку» («Kannathil Muthamittal»; о девочке, потерявшей родителей во время гражданской войны на Шри-Ланке), или повести Сэндс Линси (2011) «Сладкий след поцелуя», в оригинале — «Помнить об укусе» («A bite to remember»; о герое-вампире) и т. п.

Труднее понять, была ли сама центральная интрига фильма подсказана мотивом следа от поцелуя и его уничтожения, который уже раньше мог в каком-то виде присутствовать в литературной традиции. Некоторое основание для такого предположения дает пассаж из мемуаров Сушковой, пред-

<sup>6</sup> След от поцелуя (<https://demotivatorium.ru/demotivators/d/163236/>).

<sup>7</sup> След от поцелуя // Esperantsa-L@dy, 2010. (<http://twilightrussia.ru/forum/145-3823-1>)

<sup>8</sup> Режиссер Мани Ратнам, Индия, 2002.

ставляющих собой переработанные (и к тому же, видимо, переведенные с французского) дневниковые записи почти четвертьвековой давности. Не исключено, что для передачи переживаний героини в них был использован устойчивый образ из арсенала поэтической речи своего времени. Впрочем, пока более вероятным представляется независимое возникновение мотива — так сказать, вследствие логики конвергентного развития ситуации (в одном случае лирической, в другом — анекдотической).

Вернемся к мотиву *р а з р ы в а н и я о д е ж д ы к у м и - р а н а с у в е н и р ы* современными вакханками (вообще используемому в кинокомедиях<sup>9</sup>). В песне В. Высоцкого о Джеймсе Бонде (1974) обыгрывается история, приключившаяся с британским актером Шоном Коннери, первым исполнителем роли агента 007, приехавшим в СССР для участия в съемках советско-британско-итальянского фильма «Красная палатка»<sup>10</sup>. В песне, в частности, есть такие слова, описывающие популярность героя:

А то, бывало, встретят у квартиры, / Набросятся и р в у т н а  
с у в е н и р ы / П о с л е д н и е ш т а н ы и п и д ж а к и. /  
<...> / Но, посудите сами: / На проводах в USA / Все хиппи с воло-  
сами / Побрили волоса, / С него сорвали свитер /  
О т г р ы з л и в м и г ч а с ы , / И р а з о б р а л и п л и -  
т ы / С о в з л е т н о й п о л о с ы .

Таким образом, к разобранному выше мотиву (сюда же — «отгрызаемые часы») добавляется выразительная деталь: *п л и т ы с о в з л е т н о й п о л о с ы*, соприкосновение которых с предметом обожания осуществляется через увозящий его само-

<sup>9</sup> Например, «Воздушный извозчик» (режиссер Г. М. Раппапорт, Ленфильм, Алма-Ата, 1943 г.), где объектом подобного агрессивного обожания является оперный тенор Ананий Светловидов (артист Г. О. Шпигель).

<sup>10</sup> О катастрофе полярной экспедиции Нобиле 1928 г., режиссер М. К. Калатозов, 1969.

лет (не обозначенный в песне, упоминается только трап в аэропорту). Соответственно, выстраивается следующая цепочка метонимических переносов: Шон Коннери  $\Rightarrow$  самолет  $\Rightarrow$  плиты со взлетной полосы. В свою очередь она в рамках семантического параллелизма дублирует мотив разрываемой на сувениры одежды героя<sup>11</sup> — так же как зрелище трапезы билетера Гоги дублирует мотив разрывания в клочки его одежды («Поцелуй Мэри Пикфорд»).

## 2.

Итак, речь идет о модели, устроенной по принципу «коннотативного семиозиса» — с сохранением «памяти» об исходной референции в каждом добавляемом звене (в противном случае вся цепочка утрачивает свой смысл). «Промежуточные» звенья, которым предоставлена роль семантических посредников, оказываются факультативными («слабыми») по сравнению со звеном, занявшем финальную («сильную») позицию — при определенных обстоятельствах они могут быть либо отброшены, либо убраны в «подтекст» сообщения. По отношению к песне Новеллы Матвеевой это описывается формулой: герой  $\Rightarrow$  ...  $\Rightarrow$  закрашенное место («уничтожение знака») — с непереносимой оговоркой, что изображаемая здесь «реальность» относится исключительно к внутреннему миру героини, тогда как в семиотике обыденной жизни она не существует; на этом контрасте в значительной мере построен также эпизод из повести Бунина. Данной схеме соответствует и запись в мемуарах Сушковой, и сюжет фильма «Поцелуй Мэри Пикфорд» — в последнем случае с поправкой на модальность комедийного кинонарратива.

<sup>11</sup> Репликой чего, видимо, можно считать эпизод в гостинице «Националь», в которой неузнанную кинозвезду «обозвали о б о р в а н - ц е м».

В сущности, та же схема описывает фабулу песни Высоцкого — опять-таки с поправкой на модальность жанра, причем на месте операции «уничтожение знака» здесь мы обнаруживаем, с одной стороны, намеренный «отказ от знака» со стороны героя («Чтоб граждане его не узнавали, / Он к нам решил приехать в одеяле <...> / И прикрывает личность на ходу»), а с другой, его «неопознание» гостиничными служащими («Довольный, что его не узнавали, / Он одеяло снял в национале <...> Но, несмотря на личность и акцент, / Его там обозвали оборванцем, / Который притворился иностранцем...»). Кстати, сема *п р и е - х а т ь в о д е я л е* чрезвычайно похожа на версию фольклорной «трудной (resp. невыполнимой) задачи» *я в и т ь с я н и г о л ы м, н и о д е т ы м* (Mot. H1054; AaTh 875); сказочная героиня в таком случае прибывает обернутой в рыболовную сеть и т.п. Обратим внимание на то, что речь опять-таки идет об одежде, являющейся наиболее «сильным» знаком, определяющим человека.

Похожий процесс наблюдается в языке, когда один из компонентов словосочетания, обозначающего определенное понятие, отбрасывается, но оставшаяся лексема удерживает «исходное» значение и обретает потенциал новых словообразований. Так, глагол *болтать* 'много говорить, пустословить; говорить лишнее; говорить глупости' восходит к выражению *болтать языком*, полностью сохраняя его семантику, причем субстантивированная форма *болтун* становится абсолютно самодостаточной и уже не может быть достроена до сочетания *болтун языком*; ср. синонимичное *трепать языком > трепаться > трепло* (и никак не *трепло языком*). Этот тип семантической мотивации называется «семантическим эллипсисом дополнения», «семантическим стяжением дополнения» или «семантическим стяжением дополняемого и дополнения», «опущением [неинформативного, семантиче-

ски избыточного] дополнения»<sup>12</sup>. В слове *болтать* подразумеваемое дополнение *язык* убрано в речевой подтекст, однако «исходное» значение ‘болтать языком’ легко реконструируется на уровне языкового сознания — собственно, сама возможность такой реконструкции как раз и указывает на присутствие данного смысла «в подтексте» сообщения, на его предсказуемое обнаружение в коннотативном поле «сильного» артикулируемого элемента (ср.: [Бюлер 1993: 155–158]).

Лингвистическая аналогия выводит нас за пределы поэтической структуры текста с ее сюжетообразующими приемами, в соответствии с которыми выстраиваются рассмотренные ассоциативные цепочки. Более того, данная аналогия позволяет усмотреть в этой структуре проекцию одного из механизмов генеративной семантики, в некотором смысле — даже описание его работы. Речь идет о «сборке» коннотативно нагруженных *сем*, которые в силу имеющихся у них «валентностей» способны не только составлять ассоциированные пары, связываемые субъектно-объектными, оппозитивными, метафорическими, метонимическими, атрибутивными, имплицативными и другими отношениями, но также могут выстраивать цепочки и многомерные сетевые структуры. Подобно тому как закрашенный «след от гвоздя» (стертый с фортепьяно «след мотылька», смытый с руки /

<sup>12</sup> Благодарю С. А. Крылова за эту подсказку (личное письмо от 18.01.2017). «При самоочевидности (неинформативности) дополнения оно может быть опущено, что приводит к сужению значения дополняемого <...> в современном русском языке аналогичным образом стянуты дополняемое и дополнение у глаголов типа *производить* (‘материальные ценности’), *обратиться* (‘с просьбой, со словами, с вопросом’), *претворить* (‘в жизнь’), *попросить* (‘уволиться’) и т. п. В разговорно-бюрократической речи XX в. встречается опущение самоочевидных дополнений при словах типа *урегулирование* (‘отношений’), *нарушать* (‘порядок’), *осознать* (‘ошибки’), *воздействовать* (‘на подчинённых’), *вникать* (‘в ситуацию’), *устранять* (‘неполадки’), *довести* (‘до готовности’), *отделение* (‘милиции’)» [Крылов 2007: 84–101].

со щеки «след поцелуя» и т. д.), напрямую или через посредующие элементы, репрезентирует обожаемый образ, *семь*, конструирующие мотив, способны в процессе текстопорождения учитывать возможности соединений следующих звеньев «цепочки» — соединений, ранее уже «проигранных» во множестве состоявшихся семиотических текстов [Трегс 2000: 361].

Очевидно, именно эти «семантические перспективы» и оказываются важнейшим фактором сохранения в традиции программ, по которым работают данные механизмы. В отличие от серий метонимических замещений в литературном повествовании (или «кинонарративе»), «слабые» промежуточные звенья ассоциативных цепочек, уходящие в «подтекст» культурной традиции, по-видимому, становятся частью автоматизированных и не артикулируемых сетевых импликаций, на которые может опираться как дешифровка сообщения (его «понимание»), так и сам процесс текстуализации [Неклюдов 2011: 27–29; 2013:7–15]. И здесь мы подходим к проблеме построения своего рода сетевой семантической топологии, привлекательность которой в том, что пространство смысловых множеств может быть развернуто и в синхронии, и в диахронии.

## Литература

Бунин 1955 — Бунин И. А. Суходол // Бунин И. А. Рассказы. М., 1955.

Бюлер 1993 — Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993.

Кретов 2002 — Кретов А. А. Сказки с повторениями // Живая старина. 2002. № 1.

Крылов 2007 — Крылов С. А. О понимании термина «дополнение» в современной лингвистике // Язык и действительность: Сборник научных трудов памяти В. Г. Гака / Отв. ред. В. Д. Мазо. М., 2007.

Линси 2011 — Линси С. Сладкий след поцелуя. М., 2011.

Матвеева 2012 — *Матвеева Н.* Девушка из харчевни // Библиотека русской поэзии

<https://libverse.ru/matveyeva/devushka-iz-harchevni.html>

Неклюдов 2011 — *Неклюдов С. Ю.* Мифологическая традиция и мифологические модели // Вестник РГГУ. Научный журнал. Сер. Филологические науки. Литературоведение и фольклористика. М., 2011. № 71 (9 / 11).

Неклюдов 2013 — *Неклюдов С. Ю.* О мифологических моделях в устной традиции // Мифологические модели и ритуальное поведение в советском и постсоветском пространстве: Сб. статей / Сост. А. Архипова. М., 2013.

Неклюдов 2016 — *Неклюдов С. Ю.* Темы и вариации. М., 2016.

Неклюдов 2016а — *Неклюдов С. Ю.* Традиция как цепная реакция: «мечта поэта» // Острова любви БорФеда: Сборник в честь 90-летия Бориса Федоровича Егорова / Ред.-сост. А. П. Дмитриев и П. С. Глушаков. СПб., 2016.

Хвостова 1869 — [*Хвостова Е. А.*]. Записки Екатерины Александровны Хвостовой, рожденной Сушковой. 1812–1841. Материалы для биографии М. Ю. Лермонтова. СПб., 1869.

Maranda 2010 — *Maranda P.* Morphology and Morphogenesis of Folktales and Myths // Proceedings of the First International AMICUS Workshop on Automated Motif Discovery in Cultural Heritage and Scientific Communication. Texts. Satellite of the Supporting the Digital Humanities conference (SDH-2010) / Edited by Sandor Daranyi and Piroška Lendvai. – 21 October, Vienna, Austria. 2010.

Treps 2000 — *Treps M.* Transmettre: un point de vue semantique // Ethnologie française. 2000. Т. 30. № 3.