

12. Butt J. and Tillotson K. Dickens at Work / John Butt, Kathleen Tillotson. – London, 1886; reprinted: London: Methuen, 1968. – 238 p.
13. David Copperfield by Charles Dickens. – V. 2. – The Pennsylvania State University: Electronic Classics. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/dickens/DavidCopperfield26x9.pdf
14. Charles Dickens – Literary style // Encyclopedia II. Serial and mass murderers [1] © Elliott Leyton, PhD. Department of Anthropology. Memorial University of Newfoundland (In Lester Kurtz (ed)). – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.cs.mun.ca/~skoubi/elliott/encyclopedia.htm
15. Cook A. S. The Bible and English Prose Style: Selections and Comments / Albert Stanburrrough Cook. – Boston: [s.n.], 1892. – 146 p.
16. Gardiner H. Bible as English Literature / John Hays Gardiner. – NY: C. Scribners, 1906. – 414 p.
17. McConnell F. The Bible and the Narrative Tradition / Frank D. McConnell. – Oxford: Oxford University Press, 1986 – 152 p.
18. Mumford L. Herman Melville. A Study of His Life and Vision / Lewis Mumford. – N.Y.: Jonathan Cape LTD, 1929. – 156 p.
19. Fletcher R. H. A History of English Literature / Robert Huntington Fletcher. – Электронный ресурс. – Режим доступа: infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/etext05/7hist10.htm

УДК 821.01/04

Свенцицкая Э.М.
(Украина, Донецк)

ПОЧЕМУ А. БЛОКУ МЕШАЛ ПИСАТЬ Л. ТОЛСТОЙ?

Данная работа представляет собой комментарий к известному пассажиру из воспоминаний А.Ахматовой о ее встрече с А. Блоком: «В тот единственный раз, когда я была у Блока, я между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лифшиц жалуется на то, что он, Блок... мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: “Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой”» [Ахматова 1990, 137]. Когда речь идет о такого рода отгалкиваниях, вроде нелюбви Л. Толстого к Шекспиру или нелюбви той же А. Ахматовой к А. Чехову, за этим, по словам И.Ю. Искржицкой, может стоять «несходство сходного» [Искржицкая 1991, 57], а именно восприятие сходных закономерностей реальности из несходных культурных эпох. Объяснение может быть и другое:

© Свенцицкая Э.М., 2013

один автор уже сделал что-то такое, что другому представлялось невоплотимым пределом творчества и что тот хотел бы сделать сам. Вот по этим двум линиям я и построю свои рассуждения.

Прежде всего, «несходство сходного», о котором говорит И.Ю. Искржицкая, определяется, конечно, жизнью в разных культурных координатах. Дело даже не в том, что Л.Н. Толстой – это последняя стадия реализма, а А. Блок – зрелый модернизм. Но тут еще и разная ситуация: если толстовское творчество можно представить как своеобразную концентрацию опыта XIX века и трансформацию этого опыта переживанием рубежа веков, то для А.Блока переживание рубежа – это данность, и он, по сути, транслирует этот опыт дальше, в «настоящий двадцатый век», который дает для этого основания.

В связи с этим «несходство сходного» коренится прежде всего в своеобразии историсофии. И для зрелого Л. Толстого, и для позднего А. Блока история – то целое, по отношению к чему жизнь и искусство являются частями.

Своеобразие толстовского историзма – в том, что история в его произведениях присутствует незаметно, настолько, что такие чуткие философы, как Н. Бердяев, В. Эрн отрицали наличие серьезного отношения к ней. Прочитую в связи с этим наиболее симптоматичное высказывание Г. Флоровского: «Большая история для Толстого есть только игра. И в этой игре нет героев, нет действующих лиц, есть только незримый рок и поступь безликих событий. Все точно снится. Все распадается и разложено в систему сцен и ситуаций» [Флоровский 2000, 682]. Здесь не время и не место для спора по этому поводу, заметим только, что данное высказывание фиксирует, что у Л. Толстого история – никогда не нечто конкретное, отдельное. Она одновременно над всей жизнью личности (если иметь в виду рассуждения повествователя в романе «Война и мир») и внутри нее (если иметь в виду поступки героев того же романа), она представляет собой прежде всего поток смыслов, фиксируемых в «диалектике души».

О синтезирующем значении категории истории в творчестве А.Блока пишет З.Г.Минц в статье «Блок и русский символизм», в частности, в поэме «Возмездие» она видит «... сочетание конкретно-исторического и мифологического пластов повествования, их объединенность... «мифом об истории»» [Минц 1980, 147].

Безусловно, что А. Блоку в ситуации «безвременья», разлома времен принципиально важно было сделать историю заметной. Так, в «Возмездии» история – это поступательное движение времени. В этом суть лейтмотива первой главы:

Пройдет одно – придет другое,
Вглядишься – уже не та она,
И той, мелькнувшей, нет возврата,
Ты в ней – как в старой старине... [3, 310];

Прошло одно – идет другое,
Проходит пестрый ряд картин... [3, 313].

Именно при поступательном движении времени
...грядущее отделено
Едва приметною чертогу
От настоящего... [3, 324].

В поэме воспроизводится движение времени, смена бытовых картин жизненной реальности как раз создает это движение. Одновременно в поэме акцентируется процесс повествования, динамика его накладывается на движение времени, поэтическое слово стремится постигнуть его:

Не замедляй, художник: вдвое
Заплатишь ты за миг один
Чувствительного промедленья... [3, 313].

Таким образом, поэт движется вместе с историей, он не растворяется в ее движении, но просто совпадает их направленность, личность и слово поэта оказываются погруженными в историческое становление.

Однако во Вступлении мы встречаемся и с иной временной конструкцией: «Ее план представлялся мне в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию» [3, 297]. Перед нами не мифологический круг, не «вечное возвращение», а спираль, временная воронка: «Словом, мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека...» [3, 298].

Что же превращает линию в спираль, что связывает витки спирали воедино? Это идея возмездия. Она относится ко всему происходящему в поэме. Обратимся в связи с этим, опять-таки, к Вступлению: «...род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие...» [3, 298]. Таким образом, возмездие – как минимум, двусторонний процесс: тот, кто его претерпел, сам в конце концов творит возмездие. Не только человек, но и «история, среда, эпоха» – лишь орудия возмездия («Мне отмщение, и Аз воздам»).

У Л. Толстого, как пишет К.Г. Исупов, история – «домашнее дело человека, опирающегося в своих действиях на союз с Провидением», поэтому «человек заранее реабилитирован в истории как элемент событийной композиции» [Исупов 2000, 18]. Конечно, это никоим образом не предполагает его безответственности, скорее наоборот, инициирует ответственность за все происходящее. Но у А. Блока трагическая вина изначальна. Собственно, возмездие стоит за человеческой историей, организует ее движение. И именно в связи с этим возникает проблема человеческой личности и ее ответственности. Ведь возмездие – не безличный акт, даже если человек не творит его своими преднамеренными поступками, то сама его жизнь, сложившаяся так, а не иначе, может стать возмездием. И, с другой стороны, человек, совершая те или иные поступки, знает, что он осуществляет возмездие, но не может их не совершать. Ведь возмездие осуществляет самое себя, люди являются лишь его орудием. Трагедия личности, погруженной в историческое становление состоит в том, что она не может не чувствовать ответственности за то, что находится за пределами ее ответственности: возмездие осуществляет самое себя через человека, но человек не может не ощущать вины за сотворенное.

В чем Л. Толстой еще сильнее мешал писать А. Блоку (да и не только ему, а, пожалуй, всем младшим символистам) – это в утверждении специфической действительности искусства, в пересечении границ между искусством и жизнью. Серебряный век безусловно наследует свойственную всему XIX веку идею воздействия искусства на жизнь, но ищет

каких-то иных способов этого воздействия, прежде всего избегая при этом расчленения, отдельности, стремясь к собиранию и цельности, что проявилось в феноменах теургии и жизнетворчества.

Для младших символистов было совершенно очевидно, что художник должен с необходимостью проявлять себя не только в творчестве эстетическом, но и в творчестве жизненных форм, значимость которых в идеале должна соответствовать значимости тех изменений, которые внесли в мир Будда и Христос. А. Блок также воспринимал символизм как теургическое творчество. Его основанием является слово символическое, то есть слово, коренящееся внутри творческой личности. А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма» пишет: «...символист уже изначала – теург, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие, но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою» [5, 427].

Теургия здесь заключается в ощущении богоприсутствия в реальной человеческой жизни, в «низведении» божества на землю: «В лазури Чьего-то лучезарного взора пребывает теург...» [5, 427]. «Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз, различается голос, возникает диалог...» [5, 428]. Но следующий этап теургии – «чудо одинокого преобразования», это преобразование должен уже свершить сам поэт-символист. Плоды этого преобразования мертвены: «Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъяснимого мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» [5, 429]. Преобразование является пределом, к которому слово поэта не может не стремиться, и в то же время никогда не может достигнуть, и, собственно, этот предел как раз представляет момент концентрации сил творческой личности и перелом, за которым наступает ее бессилие.

В этом контексте судьба Л. Толстого не могла не актуализироваться именно как пример плодотворного взаимодействия личности и границ. Л. Толстой, хотя и в иной логике и по иным причинам, стремится к тому же, к чему и символисты, – к преобразованию жизни и к участию в нем искусства слова. Убедившись в неосуществимости этого стремления, Л. Толстой «уходит» в жизнь. Точнее, Л. Толстой уходит из слова художественного в слово проповедническое, из эстетики в этику. И в этой ситуации жизнь писателя уже не существует как автономное явление, а становится тоже своего рода словом, дополнительным аргументом правдивости проповеди, и действительно преобразуется. То есть, этот переход был не только актом творческим (в смысле соединения в рамках одного произведения и собственно художественных, и проповеднических интенций), но и актом жизненным. В этом плане – необходимости что-то сделать с собственной жизнью, чтобы она была и жизнью, и чем-то еще – безусловно, глубокая родственность Л. Толстого мироощущению символистов. Когда А. Блок говорил о том, что ему мешает писать Л. Толстой, он имел в виду еще и это: трудно продолжать писать, зная о возможности такого ухода и о бессилии творчества в изменении жизни, хотя бы собственной.

Поэтому А. Блоком переживается именно промежуточный характер поэтического слова, которое на фоне слова теурга выглядит как нечто недостаточное, творящее не феномены, а фантомы, призраки (образ, созданный поэтическим словом, таким представляется на фоне феномена, творимого словом теурга). Он переживает невозможность пересече-

ния границы именно как поступка, нечто определяющего, влияющего и на творчество, и на жизнь. А.Блок эту суть поэтического слова осознает как трагедию, из которой «исхода нет», кроме создания поэтического слова, воссоздающего переживание этой трагедии.

Яркий пример – драма «Балаганчик». Уже название драмы, также как список действующих лиц и ее первая ремарка подчеркивают, что действие происходит не на самом деле – все здесь театр, искусство: «Обыкновенная театральная комната с тремя стенами, окном и дверью» [4, 9]. Эта отрефлектированная, подчеркнутая театральность, по-видимому, четко очерчивает пределы происходящего: мир искусства в целом (даже даль в окне комнаты в конце пьесы оказывается нарисованной, – то есть герои буквально живут в искусстве).

Мир искусства осмысляется именно как стихия превращений: «Дева из дальней страны» – Смерть – превращается в Коломбину, Коломбина становится картонной куклой. Смерть куклы, кукольность смерти – этот оборотный мотив пронизывает драму, начиная от картонной Коломбины, упавшей в снег, и до паяца, истекающего клюквенным соком. И то, что Смерть превращается в куклу, и Коломбина превращается в куклу, не снимает страха смерти, но ведет к пониманию, что есть вещи страшнее смерти. Кукольность – сущность происходящего в мире искусства. И проблема не в том, что «все это у нас ненастоящее», а в том, что это действительно ненастоящее, иллюзорное, кукольное и есть самое настоящее, самая суть мира, из которого выход один – как Арлекин, «вверх ногами в пустоту».

Начало пьесы прочитывается в контексте теургических ожиданий символизма. Мистики, ожидающие Ее, – ожидают с Ее приходом «нового неба и новой земли». Для Пьеро, ожидающего невесту, тоже с ее приходом должно начаться преображение, но в более конкретном, жизненном масштабе (не говоря о том, что «невеста» – одно из наименований Вечной Женственности у А.Блока и В.Соловьева). Характерно, что и реакции на ее появление сопоставимы и в чем-то родственны: «Восторженный Пьеро молитвенно опускается на колени. Заметно, что слезы душат его. Все для него – неизреченно» [4, 12]; «Мистики в ужасе откинулись на спинки стульев. У одного беспомощно болтается нога. Другой производит странные движения рукой. Третий выкатил глаза» [4, 12]. И то, и другие ведут себя как люди, извлеченные из обыденного порядка вещей в совершенно иной порядок. Но преображения не совершается не только потому, что теургическая ситуация накладывается на фабулу комедии дель арте: то ли Она выбирает своих рыцарей, то ли Арлекин уводит у Пьеро Коломбину.

Преображение ведь все-таки есть реальное изменение сущности, а здесь происходит нечто совершенно иное. Сущность – едина и неопределенна, в явившемся каждый видит свое. Объективно это: «... необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная коса» (ремарка) [4, 12]. Но мистики говорят: «Прибыла... Это смерть» [4, 12], а Пьеро: «Это – Коломбина! Это – моя невеста!» [4, 13]. И понять, что есть явившееся на самом деле, нет никакой возможности, как говорит Пьеро: «Или вы правы, и я – несчастный сумасшедший! Или вы сошли с ума – и я одинокий, непонятый вздыхатель» [4, 13]. То есть, все зависит от того, кто смотрит, а не от того, на что смотрят, и именно потому объект ожиданий в конце концов оказывается куклой, забытой на заснеженной улице, а сцену заполняют маски, факельное шествие – карнавал, торжество жизненного

хаоса. Проблема именно в том, что в мире неопределенности, в мире, где неотличимы «ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» [5, 346], где одно превращается в другое, нет возможности совершить преображение, когда объект преображения текуч и изменчив.

В финальном монологе Пьеро говорит о Коломбине, с одной стороны, как о живой девушке, как о невесте, ушедшей с другим:

Бедняжка Пьеро, довольно лежать,
Пойди, поищи невесту себе.
Ах, как светла – та, что ушла
(Звенящий товарищ ее увел)... [4, 21].

Но с другой стороны, она для него – картонная кукла, и момент ее превращения в куклу он продолжает переживать в этом монологе:

«Упала она (из картона была),
А я над ней смеяться пришел» [4, 21];
«А встать она уж никак не могла
Она картонной невестой была» [4, 21].

Что следует из этой двойственности? Пьеро жалеет картонную куклу так, как будто она живая девушка. Эта живая человеческая жалость направлена не просто на куклу – на персонаж комедии дель арте, то есть на нечто изначально не живое, а сотворенное и разыгранное в чужом слове, и так и не ставшее живым в поэтическом слове вновь создаваемом. Собственно, такова главная проблема пьесы: сохранить живые чувства, сохранить переживание жизни в направленности его на то, что есть заведомо не жизнь, а лишь поэтическое слово, которое никогда не станет жизнью. И важно, осознав, что поэтическое слово – лишь тень подлинной теургии, творцу этого слова не стать тенью личности, направить жизненный импульс на творчество эстетической реальности.

Собственно, драма «Балаганчик», кроме всего прочего, – воплощение трагедии символизма. Она заключалась именно в смещении границ: Л. Толстой своим уходом совершал одновременно жизненный и творческий акт, потому что он переступал реальную границу, которая ведь не только разъединяет, но и соединяет. У символистов же не было такой возможности ухода, и, в сущности, даже реализуя свои творческие или философские концепции в жизни, они каким-то образом все равно оставались в пределах искусства. И с этого момента творчество становилось трагедией: оно представляет собой постоянный «зов», «трепет», порыв к недостижимому пределу, за которым начинается его уничтожение. И художник не может не стремиться к этой границе, и в то же время не может не сознавать, что это стремление не только неосуществимо, но и является концом его собственного существования.

И в этой логике творчество становится постоянным биением о границы – этические и эстетические, эстетические и религиозные, между жизнью и бытием, между «я» и «другими». И только в этом биении поэтическое слово живет, а отдельные поэты – или разбиваются, или оказываются в пустоте (как А. Белый, до бесконечности передельывавший и ухудшавший свои ранние стихи), или проваливаются в молчание (многолетнее молчание Вяч. Иванова, предсмертное молчание А. Блока).

Собственно, отсюда становится понятным, почему все-таки А. Блок продолжал писать, несмотря на присутствие Л. Толстого, откуда бралась энергия противостояния. Эта

энергия возникала, мне думается, из глубинной противоположности способа творческого мышления. В письме к Н.Н. Страхову Л.Н. Толстой говорит: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится» [Толстой 1984, 784 – 785]. В принципе, здесь он формулирует общий закон искусства, который у разных авторов может выглядеть по-разному. У Л. Толстого это, с одной стороны, принцип «сопряжения», действенность которого демонстрируется С.Г. Бочаровым при анализе романа «Война и мир» в книге «Три шедевра русской классики». С другой стороны, как пишет М.М. Гиришман, «...специфическим финалом толстовского диалога является слияние всего сопрягаемого в разумное и простое единство» [Гиришман 2007, 316]. Именно утверждение невозможности слияния – «сокрытый двигатель» поэтической системы А.Блока.

После «однострунного мира» «Стихов о Прекрасной Даме» поэт оказывается распятым между миром сущностей и миром явлений, ощущает не соответствия, а наоборот, несоответствия, несовпадения их координат. Об этом, в частности, стихотворение «Поэт», оно потому так и названо, несмотря на то, что поэт здесь явно не главное действующее лицо. Вот что сказано в этом стихотворении о поэте:

...он вечно о чем-то плачет.
– О чем?
– О розовом капоре.
– Так у него нет мамы?
– Есть. Только ему все нипочем
Ему хочется за море,
Где живет Прекрасная Дама [2,69].

Понятно, что для человека, живущего в жизненном мире, недостижимость Прекрасной Дамы, абсолюта, то, что «она не ездит на пароходе», – утрата иллюзорная и, в сущности, смешная, особенно по сравнению с тем, что у девочки «нет мамы». Но точно так же понятно, что для человека, живущего в мире сущностей, все «человеческие, слишком человеческие» потери и утраты просто нечувствительны, такому человеку действительно «все нипочем». Поэт же (не «глупый поэт», герой стихотворения, а тот, кто говорит о нем) пытается удержать единство этих миров и в то же время чувствует нестойкость этого единства.

Еще более ярко это динамическое совмещение противоположностей проявляется в цикле «Ямбы» Уже в первом стихотворении соприсутствуют две по-разному ценностно окрашенные жизни. В первом четверостишии жить – значит

Все сущее – увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить [3, 85].

Во втором четверостишии жизнь – «сон тяжелый», единственное, что остается человеку – «задыхаюсь в этом сне». Второе и третье стихотворения – явная трагическая ирония по отношению к первому стихотворению: контраст между «он весь – дитя добра и света» и «гробами, наполненными гнилью» слишком разителен, он и объединяет эти

два стихотворения. Тут проясняется основная ситуация цикла: лирический герой-поэт находится внутри мира, который он не принимает. Ни уйти в «красивые уюты», ни примириться с существующим он не может. Остается только позиция отрицания (презрения, гнева), которая, однако, рассматривается им как неистинная, или, точнее, как частично истинная, несмотря на то, что освещена традицией – Гейне, которого А. Блок переводил, Некрасов, о котором он писал.

Именно эта традиция разворачивается в последующих стихотворениях. В девятом стихотворении происходит взаимообращение, взаимодействие двух противоположных миров. Именно глубинным проявлением эстетического начала в человеке становится устремление к антиэстетическому «страшному миру»:

Да. Так диктует вдохновенье.
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета [3, 93].

И это обращение, как и в предыдущих стихотворениях, возвращает поэта на позицию жизнеотрицания, создает ощущение безвыходности:

Всю жизнь жестоко ненавида
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя, –
Дням настоящим молвив: нет! [3, 93].

Но это уже другого рода жизнеотрицание и безвыходность, они принимаются за то творческое состояние, которое в себе несут.

Таким образом преодолевается раздельность миров, но не в установлении тождества, а наоборот, в установлении противоположностей (не-соответствий) и на их основе – связей, нахождения места противоположностям в структуре вновь создаваемого мира без их снятия. Так рождается многомерный мир, основанный на трагической иронии, которая постулирует динамическое взаимодействие внутренних противоречий. Именно они создают главную ценность в такой системе поэтического мышления – беспокойство и тревогу – основу той энергии, которая скрепляет эти противоположности живой тканью творческого духа

Сердца поэтов чутко внемяют,
В их беспокойстве – воли дремлют... [3, 96].

Собственно, здесь вырабатывается и осмысливается особого рода художественная пластика, при которой поэт находит такую точку в бытии, где противоположности начинают продуктивно взаимодействовать, демонстрируя свою взаимообусловленность:

Туда, туда, смиренней, ниже,
Оттуда зримей мир иной [3, 93].

В заключении следует сказать, что диалог с Л. Толстым в творчестве А. Блока был один из множества творческих диалогов, направленных на установление равновесия между человеком и миром. Общеизвестно, что в этом плане рубеж XIX-XX веков представляет, особенно по сравнению с XIX веком, серьезный культурный сдвиг, баланс этого взаимодействия нарушается сразу в двух противоположных направлениях. С одной стороны, возникает представление об односторонне-жесткой детерминации человека об-

стоятельствами (позитивизм в философии, натурализм в искусстве). С другой стороны, актуализируется и романтическое представление об односторонне-активном влиянии человека на окружающее (философия Ф. Ницше, в искусстве – неоромантизм, футуризм). В поэзии А. Блока личность обусловлена взаимодействием и одновременно обуславливает взаимодействие трех разноприродных сфер: творчество, бытие, жизнь. Трагическое сопряжение развивается в двух направлениях: трагедия «нераздельности и неслиянности» творчества и бытия и трагедия ответственности творчества перед жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Воспоминания об Александре Блоке //Ахматова А.Сочинения в 2т. М., 1990. Т.2.
2. Искрижцкая И.Ю. Ахматова и Чехов: черты нового психологизма // Ахматовские чтения. Сборник научных работ. Тверь, 1991.
3. Флоровский Г.В. У истоков // Лев Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 2000.
4. Минц З.Г. А.Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. – М., 1980.
5. Исупов К.Г. Чары троянского наследия: Лев Толстой в пространстве приязни и неприязни // Лев Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб.,2000.
6. Толстой Л.Н. Письмо к Н.Н. Страхову // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18.
7. Гиришман М.М. Сложный путь к простоте («После бала», «Смерть Ивана Ильича Льва Толстого») // Гиришман М.М.Литературное произведение. Теория художественной целостности. М., 2007.

УДК 398.1

Савченко А. П.
(Гомель, Беларусь)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ ГОМЕЛЬЩИНЫ (на примере сюжета «сестра и братья-разбойники»)

У даній статті розглядаються міфологічні балади Гомельщини, основна сюжетна лінія яких представлена як взаємовідношення рідних людей – братів-розбійників і сестри.

Ключові слова: міфологічні балади, сюжет, мотив.

В данной статье рассматриваются мифологические баллады Гомельщины, основная сюжетная линия которых представлена как взаимоотношения родных людей – братьев-разбойников и сестры.

© Савченко А. П., 2013