



себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии – и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставить высказаться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нестерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место. Роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления и т. д.» (Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1947 г. : статья вторая и последняя // Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 371).

⁴² Белинский В. Указ. соч. С. 374.

⁴³ «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее <...> Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его

серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, выродается и умирает» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 25).

⁴⁴ О границе как месте диалога, культурного билингвизма, области ускоренных семиотических процессов см.: Лотман Ю. О семиосфере // Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1 ; *Он же*. Культура и взрыв. М., 1992 ; *Он же*. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996.

⁴⁵ Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 1. С. 354.

⁴⁶ См.: Михайлов А. Роман и стиль // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения. М., 1982.

⁴⁷ Там же. С. 155.

⁴⁸ Там же. С. 142.

⁴⁹ Аверинцев С. Указ. соч. С. 191.

⁵⁰ Михайлов А. Указ. соч. С. 141.

УДК 82–43

ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Г. С. Прохоров

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт
E-mail: hoshea@yandex.ru

Статья посвящена проблеме организации повествования в художественно-публицистическом произведении. Автор доказывает, что вопреки традиционным воззрениям на речевую организацию художественной публицистики повествователь, герой и автор-творец в них эстетически не совпадают. Речевой субъект художественной публицистики – особый тип повествователя, специфика которого состоит в структурно проявленной неслиянно-нераздельной связи с автором-творцом.

Ключевые слова: художественно-публицистическое единство, автор-творец, повествование, тип повествователя, М. М. Бахтин.

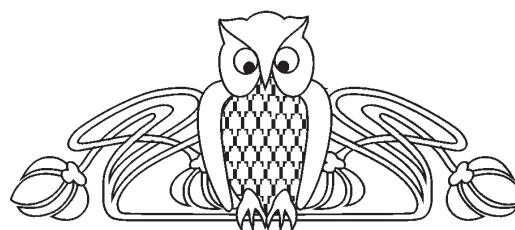
The Narrative Structure of Aesthetic Journalism Work

G. S. Prokhorov

The article dwells on the problem of narrative structure in an aesthetic journalism work. The author proves that, contrary to the traditional views on the speech structure of aesthetic journalism, the narrator, the hero, and the author-creator of such works aesthetically do not correspond. The speech subject of aesthetic journalism is a special type of narrator, whose peculiarity is made up of the structurally manifested unmerging and inseparable bond with the author-creator.

Key words: aesthetic journalism, author-creator, narration, narrator, M. M. Bakhtin.

Понятие «художественно-публицистическое произведение», вопреки значительному числу обращений к нему¹, остается в высокой степени



размытым. Речь может идти как о художественном произведении, содержащем в себе большое число прототипических или документальных отсылок, так и об искусно выполненном сугубо дескриптивном по своему характеру, тексте.

В то время как сомнителен статус художественно-публицистической литературной формы, еще более проблемной оказывается присущая ей повествовательная модель. В художественном произведении повествователь – «не лицо, а функция»². Будучи функцией, повествователь, подобно любому из персонажей, создан автором, только не для жизни во внутренней форме произведения, а для организации рассказа о событиях, ситуациях и коллизиях внутреннего мира³. Потому повествователь – субъект вымышленный⁴, подобно любому герою: «Один из основных признаков повествовательного художественного текста – это его фикциональность, то есть то обстоятельство, что изображаемый в тексте мир является фиктивным, вымышленным»⁵.

Корреляция повествования, повествователя и фикциональности ведет к затруднениям с использованием данных понятий применительно к художественной публицистике. Ведь согласно имеющимся базовым представлениям художественно-публицистический текст если уж не совершенно невымышленный (ср.: «В способе типизации – коренное различие творческого метода очеркиста и прозаика. Прозаик синтезирует тип, создает его путем индивидуального общего представления о типических чертах той или иной



группы социума, очеркист же ищет в жизни непосредственно личность, которая воплощает в себе основные типические черты своего времени»⁶), то во всяком случае вымышленный иначе, нежели литература художественная («Образный мир дневника отличается от аналогичного ему мира в произведении искусства тем, что в последнем он создается художественными средствами»⁷). Художественно-публицистический текст – это текст, в центре которого лежит описание подлинно имевших место реалий⁸: «Мемуарная литература представляла те или иные эпизоды революции и гражданской войны как прямое авторское свидетельство лично увиденного и пережитого»⁹.

Художественная публицистика мыслится всегда так или иначе прямым авторским свидетельством: «Очерк, действительно, разведка, не стремящаяся к сухому донесению, а исследующая жизнь и рисующая ее картины пером писателя, который активно вмешивается своим творчеством в преобразование действительности»¹⁰. В такой ситуации ясно, почему понятие «повествование» применительно к художественно-публицистическим произведениям используется или по традиции, или в качестве метафоры: «“Я” автора-повествователя предстает, как правило, в <художественно-документальных> произведениях, когда: 1) “Я” – свидетельство очевидца и участника; 2) “Я” – лирический герой, не адекватный автору; 3) “Я”, трансформирующееся в художественные образы, в основе которых лежат документально-автобиографические материалы»¹¹, «Особое место в системе образов дневника занимает авторский. Его своеобразие в том, что *автор в дневнике одновременно является субъектом и объектом повествования*»¹²; «Вследствие этого изобразительное начало такого произведения неразрывно связано с анализом; оценка выражается прямо и недвусмысленно. Поэтому и повествование здесь необъективированно, оно развертывается обычно *в виде субъективных авторских размышлений, адресованных непосредственно читателю и призванных завоевать “и мозг, и душу”*»¹³.

Речевая организация художественно-публицистического произведения представляется гомогенной – говорит сам автор. Более того, автор же задумывает произведение – он и его центральный изображенный объект. Повествованию в традиционном смысле попросту нет места: оно заменено прямой нарративной автором, речь которого обращена к реальному читателю и раскрашена лишь стилистически.

Мы подошли к более чем знаменательной ситуации: описывая поэтику художественно-публицистических произведений, исследователи объединяют источник интенции, источник речи и изображенный объект в одной фигуре автора. Тем самым осуществляется радикальный структурный сдвиг, сформированная теоретическая модель субъектной системы художественно-публицистического произведения не подпадает под

эстетический критерий: «При одном едином и единственном участнике не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредиентного себе, ничего внеаходящегося и ограничающего извне, не может быть эстетизовано, ему можно только приобщиться, но его нельзя видеть как завершившееся целое. Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках, предполагает два не совпадающих сознания. Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие и начинается этическое (памфлет, манифест, обвинительная речь, похвальное и благородственное слово, брань, самоотчет-исповедь и прочее). Когда же героя вовсе нет, даже потенциального, – познавательное событие (трактат, статья, лекция), там же, где другим сознанием является объемлющее сознание Бога, имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал)»¹⁴.

Подобная внеэстетическая художественность, порой возникающая в публицистике, осмыслена как механическое совмещение тенденций, лингвистических (художественный стиль vs. публицистический стиль) или семиотических (фикциональность vs. дескриптивность). Мы же полагаем, что механический перескок художественного произведения в публицистическое (равно как и наоборот) невозможен. Речь следует вести не столько о художественно-публицистическом тексте, сколько о художественно-публицистическом единстве – особой литературной форме, в которой творческая активность автора-творца направлена на эмпирическую реальность, однако, последняя осмыслена и завершена им как единство эстетическое.

В таком произведении возможны и повествование и повествователь.

Повествователь не просто фиктивен, он еще и «другой» по отношению к автору. С ранних работ 1930-х гг. и вплоть до поздних набросков 1970-х гг. М. М. Бахтин, чтобы отличить автора-творца от речевых субъектов, последовательно использует очень характерные латинские понятия: «*natura naturans*» и «*natura naturata*»¹⁵, «*natura creata*», «*natura naturata et creans*» и «*natura creans et non creata*»¹⁶, наконец, в «Рабочих записях 60-х – начала 70-х годов» – «*natura non creata, que creat*», «*natura creata, que creat*», «*natura creata que non creat*»¹⁷.

Эти латинские формулировки очень похожи, но есть у них, по-видимому, и различие: парадигма *natura naturans/natura naturata* (природа порождающая/природа порожденная) восходит к работам Аверроэса (много веков спустя она оживет в трудах Б. Спинозы); система *natura non creata que creat/natura creata que creat/natura creata que non creat/natura non creata que non creat* (природа не сотворенная и творящая/природа сотворенная и творящая/природа сотворенная и не творящая/



природа не сотворенная и не творящая) порождена трактатом «De deivisione naturae» Иоанна Скота Эриугены. Формулировка Аверроэса пантеистична: природа универсума едина и различается творческой активностью.

Задействованный Эриугеной латинский корень *creo* двойствен: обозначает как творение из ничего (ср.: «In principia creavit Deus caelum et terram» [Gen. 1: 1]), как создание чего-то отличного от себя (ср.: «<...> et ait *faciamus* hominem ad imaginem et similitudinem nostram <...> ad imaginem Dei creavit illum masculinum et feminam creavit eos» [Gen. 1: 26–27]), так и рождение от кого-то. Из-за этой двойственности корня переводчик Никейского символа веры на латынь не задействует его, например, во фразе «Верую <...> и Иисуса Христа <...> рожденного, несотворенного, единосущного Отцу» («Credo <...> et in unum Dominum Iesum Christum <...>, genitum non factum <sic! – ne non creatum>, consubstantialem Patri...»). Для Эриугены *creo* маскирует оппозицию «порожден/сделан»¹⁸, что довольно удобно, чтобы попытаться согласовать христианскую догматику (Бог-Личность как абсолютная причина) с античной ученостью (эйдосы, проявленные в вещах). М. М. Бахтина к данной аналогии влечет не столько амбивалентность формулировки (порожден/сделан), сколько возможность «христологического» прочтения схемы¹⁹: не Бог – идеи – вещи – Бог, а Бог-Отец – порожденный им Сын и исходящий Дух – сотворенный мир. При такой аналогии «вторичный автор», сколь тесно он ни был бы связан с «первичным» (пусть даже до фактической одноприродности с ним), всегда «другой».

М. М. Бахтин соотносит вторичного автора с *natura creata que creat* и вольно или невольно использует двойственность корня *creo*. Что значит *creata* – порожденная или созданная? «Созданный» повествователь совершенно отличен от автора по природе, он «другой», реализующий функцию говорения, ограниченный внутренним миром, несамодостаточный, эфемерный. «Порожденный» повествователь одной природы с автором-творцом, неразрывно связан с ним, хотя и отличается эстетически.

Вероятно, эта двойственность отражает реальную картину. Рядом с созданным из ничего бесплотным духом, рассказывающим о внутреннем мире, может существовать и неслиянно-нераздельно связанный с автором повествователь. Этот повествователь не имитация автора, но образ и подобие последнего (некий ‘автор-творец каким он мог бы быть, если бы жил во внутреннем мире’). Но, несмотря на всю степень подобности, перед нами не биографический автор и не автор-творец, а его «свой-другой». А потому объем переданного такому повествователю авторского кругозора определен исключительно извне, природой, которая *non creata que creat*.

В качестве примера подобного порожденного повествователя рассмотрим «Рассказ четырех о

пяти», написанный в соавторстве Б. Пильняком, Е. Зозулей, Н. Никитиным и М. Розановым-Огневым. Произведение написано по стопам имевшей место поездки в декабре 1922 г. четырех писателей, артельщиков издательства «Круг», в Коломну в гости к Б. Пильняку. Повествование по своей фактологической гипердетализации («Ночь. У Николы, где венчался некогда Дмитрий Донской, – было темно. Застучали, вошли. Изба у Пильняка, в сущности, нищенская – изба в четыре окошка, – а Марья Алексеевна сказала в смущении, когда потребовали спать вместе: “Да там и пола не хватит на всех”. <...>. Кинули жребий, легли»²⁰) приближено к нормам командировочных отчетов 1920-х гг.²¹ Однако в рассказе повествование дано не только в прошедшем, но и в текущем настоящем времени. «Евг<ений> Замятин ехать не может, – Зозуля курит папиросу, денег не получил. Место отъезда – “Круг”. Розанов, он же – Николай Огнев – в новых штанах, воротничке, но без галстука. Билет Замятина свободен. Убеждают ехать Зозулю»²². Источник речи, таким образом, соединяет в своем сознании не только все моменты внутреннего мира, но и ситуацию рассказывания (поездка – уже состоявшееся прошлое). Повествователь, в отличие и от реальных писателей, и от реальных путешественников, принадлежит сразу двум временам.

Более того, по отношению к путешественникам повествователь обладает значимым «избытком видения»: он изначально знает финал, а потому не просто описывает наличную действительность, но оформляет ее во внешнюю форму рассказа: «Тут пора подумать о сюжете. Поэтому, опередив события, посмотрим, что в то же самое время происходило в Коломне – на покатоной улочке у речного ската»²³. То, что еще не случилось в пространстве жизни, парадоксальным образом уже известно повествователю. Стенографист-повествователь в действительности обладает чертами аукториального повествователя, чей кругозор выходит далеко за пределы знаний реальных путешественников: «Снега, действительно, таяли. Не только в Москве, в Леонтьевском переулке, но и там, в тихой Коломне. Между тем, маленькие и крепкие сердца коломенских мальчишек не мокли. Мальчишки резвились на снегу веселой ватагой, и один из них – самый мужественный – сказал: “Ничего! Снег хороший, тяжелый – надо дом лепить. А к вечеру примерзнет!”»²⁴. Это расширение кругозора не связано с эмпирическим знанием биографических авторов, поскольку никто из них не мог знать, какой мальчишка и что именно сказал тогда, когда они были еще в Москве. Тот, кто говорит в этом рассказе, принципиально отличен от любого из путешествующих (что до поездки, что в момент поездки, что после нее).

Зазор между кругозором повествователя и путешественников нарастает: «Кто из писателей думал тогда, что вот здесь на полу – культура российская. И о том, что Россия скрещена из трех



душ – России, Расеи и Руси? – Россия – Зозуля, Расея – Никитин, Русь – Розанов. Пильняку не спалось – как Расею с Россией смирить и где Русь»²⁵. Повествовательность (а не нормативная вопросительность) первого предложения не может быть проигнорирована. Через нее, вопреки всей должной вопросительности, неизвестности, непроверяемости, закрытости внутреннего человеческого пространства, повествователь нам показывает – думали. Внутренний мир путешественников прозрачен для повествователя, который знает истину лучше, нежели любой из фигурантов рассказа: «Кинули жребий, легли. Пошутили перед сном и заснули, – заснули с тем, чтобы на другой день лазить по башням, – днем устроить концерт, начав его “Гимном пионеров”, так что изба и Никола взвыли к небу, – чтоб вечером пойти за Оку, в Рязанскую губернию, на цементный завод к инженерам, – чтоб возвращаться оттуда на розвальнях, в метелицу, оставив там шум, веселье, беззаботность и грусть – как всегда зимами в медвежьей глуши, где хорошие люди должны медвежить»²⁶. В то время как путешественники только ложатся спать, незримо рядом с ними уже есть тот, кто знает об их завтрашнем дне («чтобы <...> днем устроить концерт <...>, так что изба и Никола взмыли к небу»; «так что», не «так чтобы»).

Речевая структура произведения организована не информативно-описательно, а телеологически: повествователь от начала и до конца знает о «завтра», еще неизвестном реальным путешественникам: «Этих сведений о снежном доме, играющем такую важную роль в рассказе, пока достаточно»²⁷, «Он был готов только наполовину – этот дом, давший столько счастья одному из ... Впрочем, об этом будет сказано в надлежащем месте»²⁸, «С усердием муравьев, с беззаветностью пчел лепили они это гнездо чужого счастья, этот неожиданный очаг радости для одного из... Но об этом будет сказано своевременно»²⁹. В этом знании о «завтра» – кардинальное отличие и от кругозора любого реального прототипа. Таким образом, повествователь не есть кто-то вернувшийся из путешествия: весь опыт и смысл путешествия он знает еще до того, как путешествие началось. Повествователь изначально знает и цель путешествия, которая (чудесное мимолетное переживание обманного счастья в обманном ледяном дворце) не входит в кругозор ни одного из путешественников как нечто значимое.

Повествование, таким образом, никак не отчет: потому что это был бы отчет, созданный еще до события. Форма отчета здесь маска, под которой – «хитро замаскированный рождественский рассказ с его обязательным чудесным финалом»³⁰. И только повествователь (и породивший его автор-творец) знают об этой непреодолимо двойной природе произведения, в отличие от всех героев и стоящих за текстом реальных путешествующих авторов. Повествование, передающее границы

формы эстетического мира, вплетено внутрь отчетной публицистической формы.

Повествователь художественно-публицистического единства, таким образом, не биографический автор, а специально организованное порождение автора-творца. По своему кругозору он отличен как от героев (знает больше их), так и от любых биографических прототипов (принадлежит к телеологичному пространству). Повествователь неслиянно-нераздельно отпочковывается от автора-творца как «свой-другой», подобно тому из реального и вроде бы только описываемого мира проявляется его эстетический мир-двойник.

Примечания

- 1 См.: Десницкий В. Публицистика и литература в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Десницкий В. На литературные темы. Л.; М., 1933. С. 326; Гришин Д. Дневник писателя Ф. М. Достоевского. Мельбурн, 1966. С. 134–135; Дмитриева Л. О жанровом своеобразии «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского: (к проблеме типологии журнала) // Вестн. Моск. ун-та: Сер. Журналистика. 1969. № 6. С. 25–34; Захарова Т. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского как художественно-документальное произведение // О художественно-документальной литературе: сб. 1. Иваново, 1972. С. 89–110; Журбина Е. Повесть с двумя сюжетами: о публицистической прозе. М., 1979. С. 256; Антонова В. Художественно-публицистические жанры в газетной периодике. Саранск, 2003. С. 30; Мышкина А. Чувашская художественно-философская и художественно-публицистическая проза второй половины XX века. Чебоксары, 2005. С. 45–46; Анкина А. Образное слово в художественном и публицистическом произведении: вопросы стилистики текста. М., 2005; Мутовкин А. Жанры в арсенале журналистики: в 2 ч. Омск, 2006. Ч. 2. С. 6, 22; Телицина Т. Своеобразие художественно-публицистического целого и особенности его структуры (на материале произведения А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»): дис. ... д-ра филол. наук. Донецк, 1994. С. 12; Лукьянова Л. «Бодался теленок с дубом» А. И. Солженицына как художественно-публицистический феномен. Ростов н/Д., 2002. С. 102; Панцирев К. Путевой очерк: эволюция и художественно-публицистические особенности жанра: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. С. 12; Эмирова Г. Творчество В. Распутина: проблема художественно-публицистического освоения действительности: дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2009. С. 113.
- 2 Тмарченко Н. Повествователь // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 168.
- 3 Там же. Ср. о смысловой значимости повествовательной модели: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 88–90.
- 4 См.: Шмид В. Указ. соч. С. 76–77.
- 5 Там же. С. 22.
- 6 Антонова В. Указ. соч. Саранск, 2003. С. 30.
- 7 Егоров О. Дневники русских писателей XIX века. М., 2002. С. 6.



- ⁸ Здесь необходимо уточнение. Презумпция эмпиричности любого акта сознания («второй реальности») понижает, например, марксистскую эстетику: «Марксистская эстетика учит усматривать объективную основу любых, даже самых иллюзорных, продуктов творческого воображения в жизненной практике людей. <...> Как бы ни были далеки, на первый взгляд, от действительности многие художественные образы, в них всегда необходимо находить отражение в конечном счете действительный материальный процесс жизни» (*Разумный В. А. Художественный образ – форма отражения действительности*: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1952. С. 7). Подобное сугубо исследовательское превращение художественного текста в художественно-публицистический путем педалирования присущих произведению эмпирических реалий порой имеет место до сих пор (см., например: *Эмирова Г.* Указ. соч. С. 113). Однако наряду с подобной исследовательской «перекодировкой» имеет место и совершенно справедливое отношение к художественной публицистике как к текстам, которые по воле авторов и в соответствии со своей собственной природой изначально никогда не отрываются от наличной истории и не формируют «иномирья», свойственного художественной литературе.
- ⁹ *Кацев А.* Взаимодействие документально-публицистического и художественного материала в интерпретации литературной критики <19>20-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1990. С. 8.
- ¹⁰ *Журбина Е.* Повесть с двумя сюжетами: О публицистической прозе. М., 1979. С. 260–261.
- ¹¹ *Кацев А.* Указ. соч. С. 25.
- ¹² *Егоров О.* Указ. соч. С. 7. Здесь и далее по тексту статьи – курсив наш.
- ¹³ *Мышкина А.* Указ. соч. С. 54.
- ¹⁴ *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. Собр. соч.*: в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 102–104.
- ¹⁵ *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М. Эстетика словесного творчества.* М., 1979. С. 363.
- ¹⁶ *Бахтин М.* Проблема текста // *Бахтин М. Собр. соч.*: в 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 313.
- ¹⁷ *Бахтин М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // *Бахтин М. Собр. соч.*: в 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 412.
- ¹⁸ Из-за соблазна пантеизма данная книга Эриугены была осуждена («condemned») в 1050 г. папой Львом IX, публично сожжена в 1225 г. папой Гонорием III, но введена в Индекс запрещенных книг лишь в 1684 г. Ср.: в современной Католической энциклопедии, несмотря на указание трудной или практической несогласуемости концепции природы Эриугены с догматикой церкви, в то же время указывается на неполноту пантеизма «De divisione naturae»: «They <ideas> are coeterned with the Word of God. From this, however< it is not necessary to infer, as some critics have done, that according to Eriugena the primodal causes are identical with the Word» (The Catholic encyclopedia. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/05519f.htm> (дата обращения: 10.03.2012)).
- ¹⁹ Ср. там же: «Nature in the second sense, “Nature which creates and is created” is the world of primodal causes, or ideas, which the Father “created” in the Son, and which in turn “create”, that is determine the generic and specific natures of concrete visible things».
- ²⁰ *Пильняк Б., Зозуля Е., Никитин Н., Розанов М.* Рассказ четырех о пяти // *Околоколомна: Журнал общества любителей вольных прогулок.* Вып. 3. Коломна, 2011. С. 9.
- ²¹ Ср., например, стилистику командировочных записок основателя московского Музея им. Ф. М. Достоевского В. С. Нечаевой: «Выехала из Москвы 30 января в 3 ч. 30 дня и прибыла в С<тарую> Руссу в 11 ч. 30 дня 31-го января. Направилась в местный музей, в котором имеются различные отделы (изобр<азительного> искусства, археологии, быта, природоведения и т. д.). Часть одной залы, отгороженная перегородкой, заполнена вещами Ф. М. Достоевского, привезенными из дома, принадлежавшего Достоевским до момента революции. В музее находятся: письменный стол, кресло к нему, диван, еще четыре кресла, еще два стола, этажерка и шкаф с книгами – все предметы из кабинета Ф. М. Достоевского» (*Прохоров Г.* От Дарового к Божедомке. Как «растаял» первый музей Достоевского // *Вестник Коломенск. гос. пед. ин-та.* 2009. № 2(8). С. 129).
- ²² *Пильняк Б., Зозуля Е., Никитин Н., Розанов М.* Указ. соч. С. 6.
- ²³ Там же. С. 6.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же. С. 9.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Там же. С. 6.
- ²⁸ Там же. С. 8.
- ²⁹ Там же. С. 9.
- ³⁰ *Викторович В.* История обманного счастья: короткий комментарий к «Рассказу четырех о пяти» // *Околоколомна: Журнал общества любителей вольных прогулок.* Вып. 3. Коломна, 2011. С. 13. Собственно маскировка рождественского рассказа под бытописательный очерк (с обязательным преобразованием внешне очевидного в истинное незримое) сама по себе интересна. Ср., например: систему «Мальчик с ручкой» – «Мальчик у Христа на елке» из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского или письмо от 26 декабря Н. П. Гилярова-Платонова к М. В. Сперанскому (см.: *Прохоров Г.* «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского в контексте эстетической постановки натуральной школы // *Literatura rosyjska XVIII – XXI w.*: Dialog idei I poetyk: Dyskurs o wspolczesnosci. Lodz, 2010. S. 43–45.