

СОДЕРЖАНИЕ

История изучения сюжета в литературе и искусстве

- Пильщиков И.* (Москва, Таллинн, Лос-Анджелес)
Устинов А. (Сан-Франциско)
Виктор Шкловский, Роман Якобсон и создание «первой теории сюжетосложения» 5

Русская литература Сибири: сюжеты, мотивы, судьбы

- Куликова Е. Ю.* (Новосибирск)
Поэтика Юрия Сопова (лирика и «Сказка прошедшего лета») 25
Проскурина Е. Н. (Новосибирск)
Приемы авангардной поэтики в рассказе В. Зазубрина «Бледная правда» 36
Абрамова К. В. (Новосибирск)
Авангардные полеты: авиационные темы в сибирской периодике 1920–1930-х годов 42
Яранцев В. Н. (Новосибирск)
Структура сюжета книги М. А. Никитина «Путь на Север» 62
Макарова Е. А. (Томск)
Восточносибирские литературные сборники 1930-х годов как отражение эпохи «монументального реализма»: издательский аспект 70

Литературная жизнь сюжета

- Заславский О. Б.* (Харьков)
О сюжетных инвариантах болдинских произведений А. С. Пушкина 83
Ермакова Н. А. (Новосибирск)
«Невольный свидетель» чужой любви: об одной сюжетно-повествовательной модели в тургеневской прозе 100
Симян Т. С. (Ереван)
О функционально-типологическом сюжете Красной Шапочки в европейском и армянском контекстах (на примере Перро, братьев Grimm, Калфаяна, Пароняна, Дадян Вайт) 111
Хадынская А. А. (Сургут)
Жанр баллады в лирике Арсения Несмелова 128
Якимова Л. П. (Новосибирск)
Идейно-эстетические особенности романа Всеволода Иванова «Проект Ильича» как «возвращенного» произведения 139
Требования к оформлению статьи 153

CONTENTS

History of Studies in Plot (Literature and Arts)

Pilshchikov I. (Moscow, Los Angeles, Tallinn)

Ustinov A. (San Francisco)

Viktor Shklovsky, Roman Jakobson and the Creation of the “First Theory of Plot Structuring” 5

Russian Literature of Siberia: Plots, Motives, Biographies

Kulikova E. Yu. (Novosibirsk)

The Poetics of Yury Sopov (Lyrics and «The Tale of Last Summer») 25

Proskurina E. N. (Novosibirsk)

Methods of Avant-Garde Poetics in the Story of V. Zazubrin «Pale Truth» 36

Abramova K. V. (Novosibirsk)

Avant-Garde Flights: Aviation Topics in the Siberian Periodicals of the 1920s and 1930s 42

Yarantsev V. N. (Novosibirsk)

The Structure of a Plot of the M. A. Nikitin’s Book “The Way to the North” 62

Makarova E. A. (Tomsk)

East Siberian Literary Collections of the 1930s as a Reflection of “Monumental Realism”: The Publishing Aspect 70

Life of a Literary Plot

Zaslavskiy O. B. (Kharkov)

On Plot Invariants of Boldino’s Works by A. S. Pushkin 83

Ermakova N. A. (Novosibirsk)

«Involuntary Witness» of Somebody’s Love Story: On One Model of Plot and Narration in the Prose of Turgenev 100

Simyan T. S. (Yerevan)

On Typological Plot of Little Red Riding (By Example Perrault, The Brothers Grimm, Kalfayan, Paronyan, Talene Dadian White) 111

Khadyanskaya A. A. (Surgut)

Genre of Ballads in the Lyrics of Arseniy Nesmelov 128

Yakimova L. P. (Novosibirsk)

The Ideological and Aesthetic Features of the Vsevolod Ivanov’s Novel “Lenin Avenue” (“Prospect Il’icha”) as a Fact of “Returned Literature” 139

История изучения сюжета в литературе и искусстве

УДК 80

DOI 10.25205/2410-7883-2018-2-5-24

И. Пильщиков¹, А. Устинов²

¹ *Институт мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова
Университет Калифорнии, Лос-Анджелес
Таллинский университет*

² *Книгоиздательство «Аквилон», Сан-Франциско*

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ, РОМАН ЯКОБСОН И СОЗДАНИЕ «ПЕРВОЙ ТЕОРИИ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ»

Статья «Виктор Шкловский, Роман Яacobсон и создание “первой теории сюжетосложения”» посвящена докладу В. Шкловского «Речи Дон Кихота» в Московском лингвистическом кружке (МЛК).

До сих пор протокол заседания 15 февраля 1920 г., на котором состоялось это выступление, был известен не целиком и обрывался как раз на том месте, когда Шкловский брал слово. Недавняя находка полной копии протокола в архиве Р. Яacobсона в Массачусетском политехническом институте позволяет восстановить обстоятельства создания Шкловским его теории художественного сюжета. Как следует из этого протокола, Яacobсон принял участие в утверждении этой «первой теории сюжетосложения», как он назвал работы и выступления своего друга тех лет (1918–1921).

В научной биографии Шкловского теория сюжетосложения становится первой доминирующей темой, над которой он работает долго и последовательно, начиная с лета 1918 г. Рассматривая сюжет как конструктивный фактор в художественных произведениях, Шкловский разворачивает положения статьи-манифеста «Искусство как прием» (1916). Первые итоги своих разработок Шкловский излагает в статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», которую печатает в составленной им антологии новой науки о литературе «Поэтика» (1919). Ее издание оказывается решающим шагом в учреждении Общества изучения теории поэтического языка (ОПОЯЗ) осенью 1919 г.

Записи о собраниях ОПОЯЗа, в отличие от сохранившихся протоколов заседаний МЛК, до нас не дошли. Хронологию этих встреч можно проследить по соответствующим публикациям в «Жизни Искусства» и по отдельным свидетельствам его участников, в частности по дневникам К. Чуковского и позднейшим воспоминаниям Яacobсона.

Шкловский неслучайно выбирает «Речи Дон-Кихота» темой выступления в МЛК. Накануне приезда в Москву ему пришлось защищать свои критические позиции от нападок сторонников пролетарской культуры. 10 февраля он печатает в «Жизни Искусства» отклик на появившийся в «Петроградской Правде» анонимный фельетон «Ближе к жизни». Шкловский выстраивает ответ пролетарским критикам, как мини-манифест, разъясняющий принципы деятельности ОПОЯЗа.

Пильщиков Игорь Алексеевич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова (Ленинские горы, 1, Москва, 119991, Россия, pilshch@mail.ru); профессор Университета Калифорнии (Лос-Анджелес, США); старший научный сотрудник Таллинского университета (Таллин, Эстония)

Устинов Андрей – доктор филологических наук, филолог, директор книгоиздательства «Аквилон» (Сан-Франциско, США, abooks@gmail.com)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2018. № 2. С. 5–24.

© И. Пильщиков, А. Устинов, 2018

Из протокола заседания МЛК 15 февраля 1920 г. следует, что в прениях по докладу Шкловского обсуждению, в первую очередь, подлежали вопросы терминологии: Р. Шор обратила внимание на «разложение формы»; О. Брик противопоставил «развертывание» в детективных и «нагромождение» в «бытовых» романах; Якобсон говорил о двух типах «мотивировок» – термина, позаимствованного им из арсенала ОПОЯЗа. Такое обсуждение было правомерным, поскольку, по радикальному мнению Якобсона, доклад Шкловского, как и другие его «сочинения», посвященные сюжету как художественному приему, представляли собой «первую теорию сюжетосложения».

Возможно, эти замечания Якобсона заставили Шкловского вскоре обратиться к современной прозе в двух амплуа – как критика и как автора.

Ключевые слова: теория сюжета, история русской науки о литературе, русский формализм, сюжетология, ОПОЯЗ, МЛК, В. Б. Шкловский, Р. О. Якобсон, К. Чуковский.

...я боюсь слишком полагаться на Шкловского, т<ак> к<ак> он, хоть и прав, но, должно быть, пересаливает, – как всякий узкопартийный человек, фанатик своего метода, – говоря, что сюжет сам по себе не существует и только форма может сделать вещь.

Елена Феррари. Из письма 6 октября 1922 г.

15 февраля 1920 г. Виктор Шкловский, находившийся в эти дни в Москве, прочитал в Московском лингвистическом кружке (МЛК) доклад «Речи Дон Кихота». Основой для этого выступления, по крайней мере в большей его части, послужила статья «Развертывание сюжета», напечатанная им в двух январских номерах петроградской газеты «Жизнь Искусства» с соответствующими подзаголовками: «Роман-драма» – в первом выпуске, и «Речи Дон-Кихота» – во втором¹.

Несмотря на то, что еще 1 сентября 1919 г. «закрытой баллотировкой» он был единогласно избран членом Кружка [Пильщиков, Устинов, 2018а, S. 195], его приезд имел иную цель, чем представление недавних научных наработок. Незадолго до этого он принимал Р. О. Якобсона и Г. О. Винокура, которые приезжали в Петроград в конце января – начале февраля, чтобы выяснить возможности академической поддержки МЛК со стороны петроградских филологов, а также определить способы более тесного сотрудничества с Обществом изучения теории поэтического языка (ОПОЯЗ), организованным Шкловским по модели Кружка и формально учрежденным 2 октября 1919 г.² Ответный визит Шкловского в Москву потребовался для дальнейшего обсуждения вопросов сотрудничества МЛК и ОПОЯЗа – организационных, научных и издательских.

Протокол заседания МЛК от 15 февраля 1920 г. был до сих пор известен не целиком. Первое появление этого документа в печати оказалось возможным только в сокращении [Томашевский..., 1977, с. 131–132], а его оригинал, хранившийся у Б. В. Горнунга и предоставленный в свое время И. Н. Медведевой-Томашевской для публикации Л. С. Флейшману, отсутствует среди материалов МЛК, переданных Горнунгом в Институт русского языка³. Недавно нам удалось найти

¹ См. соответственно: [Шкловский, 1920а; 1920б].

² Именно эта дата указана Шкловским в информационной заметке «Изучение теории поэтического языка» (см. Жизнь Искусства, 1919, № 273 (21 окт.), с. 2; см. также [Пильщиков, Устинов, 2018б]).

³ Архив МЛК хранится в Отделе лингвистического источниковедения и истории русского литературного языка Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН (Москва). Ф. 20 (Московский лингвистический кружок).

полную версию этого протокола среди бумаг по истории Кружка в собрании Якобсона, ныне хранящемся в архиве Массачусетского политехнического института (MIT).

Машинописные копии этих материалов были пересланы Медведевой-Томашевской Якобсону в конце 1950-х гг. вместе с другими документами, имевшими отношение к участию в МЛК Б. В. Томашевского, с которым Якобсон состоял в переписке и на смерть которого отозвался телеграммой и прочувствованным некрологом⁴. При распределении материалов его архива протоколы заседаний оказались отделены от других документов по истории МЛК и попали в одну из коробок раздела «Неопубликованные работы других авторов»⁵. Сделанная Медведевой-Томашевской копия протокола заседания от 15 февраля 1920 г. позволяет восстановить обстоятельства обсуждения доклада Шкловского «Речи Дон-Кихота» и закрыть лауну в предпринятой нами реконструкции истории его выступлений в МЛК на протяжении 1919–1921 гг. [Пильщиков, Устинов, 2018а; 2018б].

В научной биографии Шкловского теория сюжетосложения становится первой доминирующей темой, над которой он работает долго и последовательно, начиная с лета 1918 г. Рассматривая сюжет как конструктивный фактор в художественных произведениях, Шкловский разворачивает положения статьи-манифеста «Искусство как прием» (1916), вновь отталкиваясь от трудов академика Веселовского. Как замечает В. Нехотин, он «прямо полемизирует с теорией “заимствования сюжетов” А. Н. Веселовского, ссылаясь в основном на его посмертно опубликованную “Поэтику сюжетов” (Веселовский А. Н. Собрание сочинений. СПб., 1913. Т. 2. 4.1) и отказываясь признавать возможность “бытового заимствования” или “случайного совпадения” сюжетов» [Эйхенбаум, 1993, с. 24].

Б. М. Эйхенбаум, товарищ Шкловского по ОПОЯЗу, отмечает в дневнике его визиты в июле 1918 г., которые сопровождаются обсуждениями сюжета как художественного приема и одновременно дают стимул самому Эйхенбауму в определении вектора его научной деятельности. «Заходил В. Б. Шкловский – читал черновик своей работы о “сюжетосложении”, – записывает он 22 июля. – Очень интересно и очень талантливо! Главный вывод – странствуют не сюжеты и не мотивы (Веселовский), а схемы: сюжет – прием. Сильно расшевелило меня – стал думать о своей работе» [Там же, с. 16]. И еще через неделю: «28 июля. Вчера в “Нашем веке” прочитал известие о том, что Сережа Никольский⁶ убит еще в январе в Екатеринославе. Написал заметку, которая сегодня напечатана. Где Юра и как он?⁷ Ужас на всю жизнь. Заходили ко мне сегодня В. Б. Шкловский и В. Э. Сеземан⁸. Шкловский весь занят своей работой о сюжете (прелестно это в нем!)...» [Эйхенбаум, 1993, с. 17].

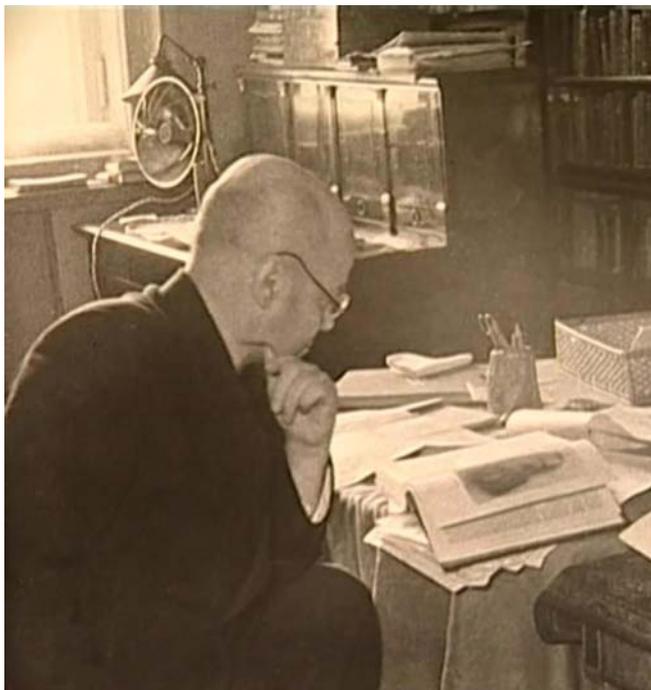
⁴ См. подробнее: *Соболев А., Устинов А.* Роман Якобсон в переписке с Томашевскими (в печати).

⁵ MIT Libraries, Institute Archives and Special Collections. MC.0072 (Roman Jakobson Papers). Series 9: Unpublished Papers by Others. Box 65.

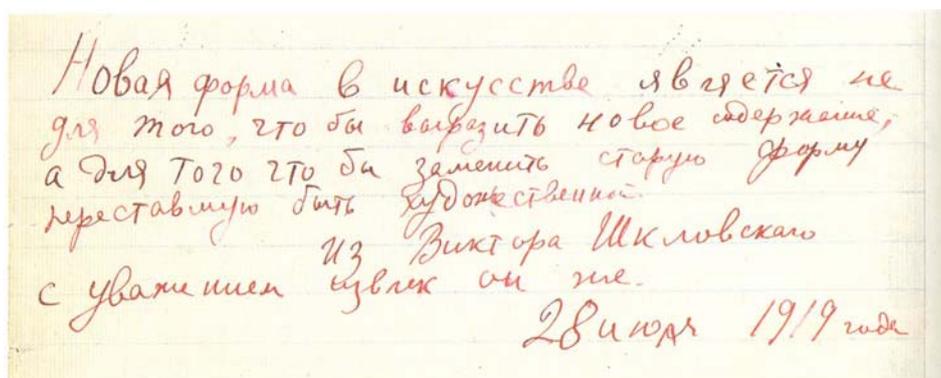
⁶ Сергей Александрович Никольский (1899? – 1918), поэт, младший брат Ю. А. Никольского. Служил в Добровольческой армии, расстрелян ВЧК.

⁷ Юрий Александрович Никольский (1893–1922), критик, историк литературы, участник венгерского семинария. Лето 1918 г. провел в оккупированном германскими войсками Крыму (см.: [Шумихин, Тименчик, 1999, с. 326]).

⁸ Василий (Вильгельм) Эмилиевич Сеземан (1884–1963), философ-неокантианец, после эмиграции в 1923 г. жил и работал в Литве. См. о нём: [Ермичев, Литвин, 2000; Botz-Bornstein, 2006]; библиография его работ: [Tumelis, 1984].



Виктор Шкловский. 1920-е годы



Запись В. Шкловского в «Чукоккале» (1919)

Первые итоги своих разработок Шкловский излагает в статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», которую печатает в составленной им антологии новой науки о литературе «Поэтика», увидевшей свет в мае 1919 г.⁹ Эта работа, появившаяся рядом с опубликованными прежде трудами Е. Д. Поливанова, Л. П. Якубинского, О. М. Брика и самого Шкловского, устанавливала связь с дореволюционной деятельностью «Сборников по теории поэтического языка» и одновременно, вместе с напечатанной в «Поэтике» переломной статьей

⁹ Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 115–150.

Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя», оказывалась прорывом нового направления в русской науке о литературе – «формального метода».

Издание «Поэтики» оказалось решающим шагом в окончательном учреждении ОПОЯЗа. Другим фактором послужила лекционная и журналистская деятельность Шкловского. «Я работал в студии¹⁰ и в газете “Жизнь Искусства”, куда меня пригласила Мария Федоровна Андреева», – вспоминал он [Шкловский, 2002, с. 188]. В «Литературной студии при Доме Искусств» на набережной Мойки, куда ОПОЯЗ перебрался в декабре 1919 г. с Бассейной улицы – до этого Общество месяца встречалось в Доме литераторов, – установилась рутина собраний, которые теперь более-менее регулярно «устраивались по воскресеньям» [Крусанов, 2003, с. 298]. В середине декабря 1919 г. в «Жизни Искусства» было напечатано объявление:

В Доме Искусств

В среду, 10-го декабря, при «Доме Искусств» открылась «Литературная Студия» (Мойка, 59). Программа занятий Студии обширна и разнообразна. Андрей Белый прочтет курс по научной поэтике. А. Волынский – ряд лекций «О творчестве Достоевского», Б. М. Эйхенбаум – «О творчестве Толстого», К. И. Чуковский – О художественных приемах Некрасова. Беллетрист Е. И. Замятин будет вести в студии семинарий о технике писания рассказов. По воскресеньям (в 7 часов вечера) в Доме Искусств собирается, для научных бесед, основанное Виктором Шкловским «Общество изучения теории поэтического языка». Вход свободный (ЖИ. 1919. № 316–317 (13–14 дек.), с. 4).

¹⁰ Об открытой в июне 1919 г. студии при издательстве «Всемирная литература», где он читал курс истории литературы, Шкловский вспоминал в «Сентиментальном путешествии»:

Еще осенью во «Всемирной литературе» на Невском открылась студия для переводчиков.

Очень быстро она превратилась просто в литературную студию.

Здесь читали Н. С. Гумилев, М. Лозинский, Е. Замятин, Андрей Левинсон, Корней Чуковский, Влад<имир> Каз<имирович> Шилейко, пригласили позже меня и Б. М. Эйхенбаума.

У меня была молодая, очень хорошая аудитория. Занимались мы теорией романа. Вместе со своими учениками я писал свою книжку о «Дон Кихоте» и о Sterne. Я никогда не работал так, как в этом году. Спорил с Александрой Векслер о значении типа в романе.

Так приятно переходить от работы к работе, от романа к роману и смотреть, как они сами развертывают теорию [Шкловский, 2002, с. 187].

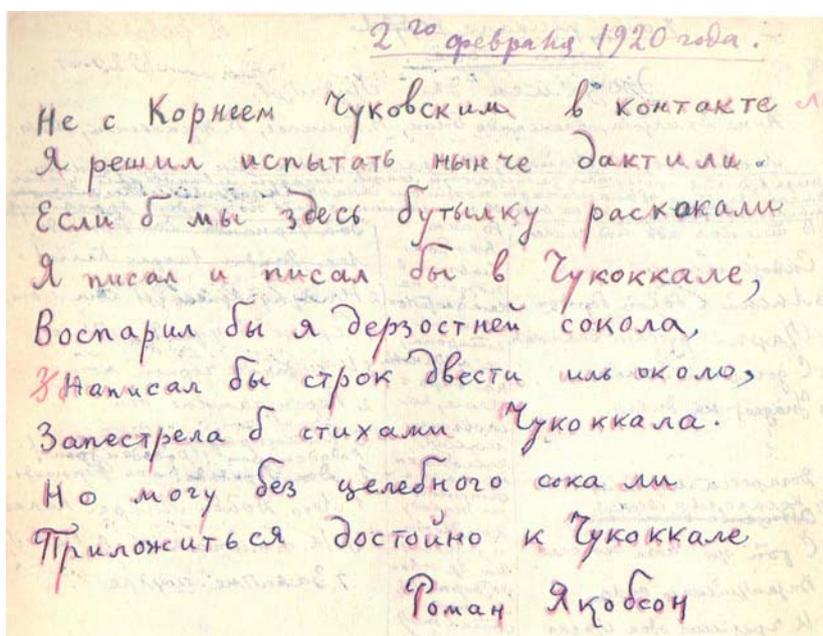
В том же году М. Горький писал о «Студии переводчиков» для бельгийского журнала «Disque vert» (1923. № 4–6; ср.: Горький о молодых // Жизнь искусства. 1923. № 22; далее это издание – ЖИ):

В 19-м году издательство «Всемирная литература», преследуя цель дать русскому читателю лучшие произведения всех литераторов Европы и Америки XIX–XX века, организовало «Студию переводчиков», чтобы воспитать кадры литературно и художественно грамотных переводчиков, способных – насколько это вообще возможно – ознакомить русского читателя с тайнами слова и красотой образов литературы европейской. Задача несколько утопическая, но, как известно, в России всего меньше боятся утопии.

В «Студии» собралось человек сорок молодежи; руководителями ее выступили члены редакционной коллегии «Всемирной литературы»: новеллист Евгений Замятин, хороший знаток русского языка; критик Корней Чуковский, филологи Лозинский, Шилейко, Шкловский и талантливый поэт Николай Гумилев [Горький, 1963, с. 561].



Роман Якобсон. 1920-е годы
Публикуется с разрешения *The Roman Jakobson Foundation*



Запись Р. Якобсона в «Чукоккале» (1920)
Публикуется с разрешения *The Roman Jakobson Foundation*

Записи о собраниях ОПОЯЗа, в отличие от сохранившихся протоколов заседаний МЛК, до нас не дошли. Хронологию этих встреч можно проследить по соответствующим публикациям в «Жизни Искусства», которую Шкловский, вошедший во второй половине 1919 г. в редакционную коллегию газеты, обратил в печатную площадку Общества. «Всего с июля 1919 по май 1920-го, – отмечает А. В. Крусанов, – на страницах “Жизни искусства” появилось около 40 научных статей, написанных членами ОПОЯЗа» [Крусанов, 2003, с. 298]. Работы опоязовцев печатались достаточно оперативно: так, статьи «Незнакомый Шиллер» Эйхенбаума (ЖИ. 1919. № 271–272 (18–19 окт.), с. 2) и «Кризис творчества Андрея Белого» А. Л. Векслер (ЖИ. 1919. № 276–277 (24–25 окт.), с. 1; № 280–281 (30–31 окт.), с. 3) были опубликованы в газете вскоре после того, как авторы представили свои доклады на собраниях Общества. Шкловский вспоминал потом в «Сентиментальном путешествии»:

С газетой я делал странные вещи. Конечно, я не печатал в ней контрреволюционных статей (и не хотел их ни писать, ни печатать), но печатал академические статьи. Статьи были сами по себе хороши, но не в театральной газете. Место им было в специальном журнале, но журналы не выходили. Отдельные номера «Жизни Искусства» получались очень ценные. Помню очень хорошие статьи Бориса Эйхенбаума «О трагическом»¹¹, статьи Романа Якобсона, статьи Юрия Анненкова и ряд своих статей о «Дон Кихоте»; газета давала мне возможность работать [Шкловский, 2002, с. 237].

Кроме того, представление о собраниях ОПОЯЗа можно составить из отдельных свидетельств его участников. Одну из таких встреч 17 ноября 1919 г. описывает в своем дневнике Корней Чуковский, попутно обыгрывая строки из «Потока богатыря» (1871) А. К. Толстого:

...Жирмунский читал свой доклад о «Поэтике» Шкловского. Были: Эйхенбаум в шарфе до полу, Шкловский (в обмотках ноги), – Сергей Бонди, артист Бахта, Векслер, Чудовский, Гумилев, Полонская с братом и др. Жирмунский произвел впечатление умного, образованного, но тривиального человека, который ни с чем не спорит, все понимает, все одобряет – и доводит свои мысли до тусклости. Шкловский возражал – угловато, задорно и очень талантливо. Векслер заподозрила Жирмунского, что он где-то упомянул *душу писателя*, – и сделала ему за это нагоняй. Какая же у писателя душа? К чему нам душа писателя? Нам нужна композиционная основа, а не душа. – Теперь все эти девочки, натасканные Шкловским, больше всего боятся, чтобы, не дай Бог, не сказалась душа. При всяком намеке на психологизм (в литературной критике) они хором вопят:

Ах, какой он пошляк! Ах, как он неразвѣт!
Современности вовсе не видно.

Но все же собрание произвело впечатление будоражащее, освежающее [Чуковский, 2013, с. 268].

7 декабря он делает еще одну запись, имеющую непосредственное отношение к ОПОЯЗу:

Долго беседовал с Виктором Шкловским. Он хочет пристроить всех своих мальчиков (так он называет своих единомышленников) – к чтению лекций в Доме Искусств. Мы торговались. Я отказывался от Бонди, он всучивал мне Бернштейна [Чуковский, 2013, с. 278]¹².

¹¹ См.: [Эйхенбаум, 1919].

¹² В другой записи от 22 мая 1921 г. Чуковский отмечал это свойство Шкловского – бежа 1920-х гг. оказывать поддержку близким ему людям и при необходимости вставать

ДОМ ИСКУССТВ МОИКА. 59	
Четверг, 3-го Марта	Евг. Замятин — „Герберт Уэллс“. <small>Для студенческих организаций. (Билеты в продажу не поступают).</small>
Понедельник, 7-го Марта	Борис Зайцев ПРОЧТЕТ СВОИ НЕНАПЕЧАТАННЫЕ РАЗСКАВЫ.
Вторник, 8-го Марта	Проф. Н. И. КАРЕЕВ „Французская революция в истории романа“.
Среда, 9-го Марта	ВЕЧЕР „ОПОЯЗ“ Е. Д. Поливанов — „Катюша Маслова в Японии“. Ю. И. Тынянов — „Гейне в России“. Викт. Шкловский — „Пророк вне отечества“.
Четверг, 10-го Марта	К. Чуковский — „Некрасов и Муравьев“. <small>Для студенческих организаций. (Билеты в продажу не поступают).</small>
Понедельник, 14-го Марта	ЦЕХ ПОЭТОВ ВЕЧЕР СТИХОВ <small>Участвуют: Н. Гумилев, Георгий Иванов, М. Лозинский, О. Мандельштам, Сергей Нельдихин, Ирина Одоевцева, Ада Олешкович-Яцмина, Нина Оцуп, Всеволод Рендественский, Владимир Ходасевич.</small> „Вступительное слово о творчестве участвующих“.
Вторник, 15-го Марта	А. Г. Горнфельд — „о Достоевском“.
Среда, 16-го Марта	Вечер памяти А. Ф. ПИСЕМСКОГО. <small>Почетн. акад. А. Ф. Кони — „Воспоминания о Писемском“. А. В. Амслетров — „Творчество Писемского“.</small>
Четверг, 17-го Марта	Петров-Водкин — „Наука видеть“. <small>Для студенческих организаций. (Билеты в продажу не поступают).</small>
Воскресенье, 20-го Марта	Почет. акад. А. Ф. Кони — „Житейские драмы“ <small>из личных воспоминаний.</small>
Вторник, 22-го Марта	В. И. Немирович-Данченко — „Сервантес и его время“.
Среда, 23-го Марта	Проф. П. М. Гревс — „Тургенев-живописатель культуры“.
Четверг, 24-го Марта	Б. М. Эйхенбаум — „о Л. Н. Толстом“. <small>Для студенческих организаций. (Билеты в продажу не поступают).</small>
Начало в 7 часов вечера.	
<small>Билеты в Канцелярии Дома Искусств ежедневно от 11 час. утра до 7 час. вечера.</small>	
<small>Л. В. К. Вступил — 1919 г.</small>	<small>Уч. Государственных тех. Высш. Ш.</small>

Афиша петроградского «Дома Искусств» с объявлением вечера «ОПОЯЗа»

на их защиту: «К сожалению, Шкловский услышал, что я ругаю проредактированных Эйхенбаумом “Карамазовых”, и взъелся. Эйхенбаум сделал такое: ему поручили редактировать “Братьев Карамазовых”. Он засел минут на десять, написал пять-шесть примечаний: “Шиллер – германский поэт”, “Белинский – критик 30-х и 40-х гг.”, – и больше ничего! И больше ничего. Получил огромную полистную плату и поставил сейчас же после Достоевского свою фамилию. “Под редакцией Б. М. Эйхенбаума”. Шкловский объяснял это тем, что Эйхенбаум – другой литературной школы, других убеждений» [Чуковский, 2013, с. 340].

Эйхенбаум дважды в своих работах упоминает прочитанный на одном из собраний 1920 г. доклад Брика «О ритмико-синтаксических фигурах», прежде представленный 1 июня 1919 г. в МЛК под заглавием «О стихотворном ритме»: в самом начале его известной монографии «Мелодика русского лирического стиха» [Эйхенбаум, 1922, с. 5, примеч. 1] и в полемической статье «Теория формального метода» [Эйхенбаум, 1927, с. 135].

О двух своих выступлениях в ОПОЯЗе поздней осенью 1919 г. – по поводу книги Валерия Брюсова «Наука о стихе» и о Велимире Хлебникове¹³ – вспоминал Яacobсон:

Когда я ушел из Главтопа¹⁴, Витя Шкловский позвал меня в Опояз читать лекции. Я страшно радовался, потому что Главтоп меня утомил невероятно – устал я от всего этого, так мне это было не по душе. Первое время я жил у Шкловского, у его родителей – его отец был учителем на каких-то курсах для рабочих. А потом я поселился у одной знакомой, Нади¹⁵ – милой девушка, которая была потом актрисой и драматической писательницей.

Я ходил на заседания Опояза. Мы встречались в Доме литераторов, которым велел Корней Чуковский¹⁶. Он предупредил Шкловского, чтобы все было тихо, чтобы не было скандала: «Вы знаете, что мы все очень терпимы». А Шкловский ему ответил: «Да, да, я знаю, что у вас дом терпимости».

<...> Я прочел два доклада. Первый доклад был против «Науки о стихе» Брюсова. Когда я шел с этого доклада, подошел ко мне человек петербургского стиля – вежлив, выдержан – это был Гумилев, который очень извинялся передо мной, что не был на моем докладе, и сказал, что он непременно придет на мой доклад о Хлебникове. И на этом докладе он был. Тогда я второй раз читал о Хлебникове – первый раз был в Кружке – и с большим успехом. Выступали Поливанов, Якубинский и другие. Это было в конце ноября или в начале декабря девятнадцатого года [Яacobсон – бюджетянин, 1992, с. 58]¹⁷.

Доклад Яacobсона, посвященный разбору брюсовской «Науке о стихе», не мог обратить на себя внимание Н. С. Гумилева хотя бы вызывающим заглавием: «Образчик научного шарлатанства». Заседание МЛК 23 сентября 1919 г., на котором Яacobсон изначально выступил с критикой книги Брюсова, стало этапным для дальнейшей эволюции русской науки о литературе, поскольку обозначило решительный разрыв с прежней стиховедческой методологией¹⁸. В прениях по этому докладу были намечены основы нового, более строгого подхода к исследованию просодии.

Тогда общую критическую позицию МЛК по отношению к «беловско-брюсовскому стиховедению» представил Томашевский, будущий опоязовец¹⁹:

¹³ Яacobсон читал доклад «О поэтическом языке произведений Хлебникова» в МЛК 11 мая 1919 г. [О поэтическом языке..., 2000, с. 90]. Точные даты выступлений Яacobсона на собраниях ОПОЯЗа неизвестны.

¹⁴ До ноября 1919 г. Яacobсон работал секретарем Информационно-экономического отдела Главного топливного комитета при СНК РСФСР.

¹⁵ Надежда Филипповна Фридланд-Крамова (1899–2002), актриса, писательница, автор мемуарного рассказа о Шкловском «Синее сукно» [Крамова, 1989, с. 57–61].

¹⁶ Ошибка памяти мемуариста: речь идет не о Доме Литераторов, а о Доме Искусств, литературной студии при котором заведовал К. Чуковский (см.: [Литературная жизнь России..., 2005, с. 479]).

¹⁷ Исходя из протоколов заседаний МЛК, 9 декабря 1919 г. Яacobсон уже председательствовал на организационном собрании Кружка [Пильщиков, Устинов, 2018а, S. 189].

¹⁸ См.: [Гиндин, 2007, с. 64–69].

¹⁹ Яacobсон дважды повторяет это определение в написанном в конце 1925 г. письме к Н. Н. Дурново: «В Петрограде университет живее московского. На кафедре рус<ского> яз<ыка> Карский, Обнорский, внештатный за неблагонадежность Виноградов. На кафедре

Основная ошибка Брюсова заключается в том, что он путает науку и технологию. Задача науки – исследование законов прошлого; задача технологии [определять] влиять на возникновение фактов будущего. Как научить писать стихи? Ср. – как построить мост? Но в последнем случае есть определенный критерий: такой-то мост, выстроенный по такой-то системе, – провалился. По отношению же к стихам такого критерия нет. Брюсов буквально [повторяет оправдыва<ет>] следует Пушкинским словам: «<>не мог он ямба от хорея, как мы ни бились<> отличить<>», понимая под ямбом и хореем не ритм целого стиха, а отдельную стопу. В результате учебник превращается в каталог стоп – то же у Белого в статье о прозе. Нет никакого определения стопы – преподносится лишь список стоп. Стопы нет – но в науке ею можно еще оперировать. Затем останавливает на себе внимание пользование примерами у Брюсова: не изучается вопрос, что за примеры? Стих не рассматривается, как процесс, движение, а как нечто готовое, застывшее. Как учебник – книга вредна. Но в истории стихосложения книга м<ожет> б<ыть> интересна, как психология ритмическ<ого> творчества Брюсова²⁰.

Скорее всего, участники ОПОЯЗа выразили такое же «единодушие <...> по отношению к брюсовской книге», которое Якобсон не замедлил отметить в заключительном слове дискуссии в МЛК [Пильщикова, Устинов, 2018а, S. 185]. Также его доклад отразился в основных положениях работы Эйхенбаума «О звуках в стихе» [1920, с. 2–3], вскоре появившейся в «Жизни Искусства».

Во время их с Винокуром визита в Петроград в конце января – начале февраля 1920 г. Якобсон снова выступил в Доме Искусств. 2 февраля Чуковский записал в дневнике свои впечатления от его доклада, состоявшегося накануне под эгидой ОПОЯЗа:

Вчера в «Д<оме> И<скусств>» я прослушал замечательную лекцию молодого московского ученого Романа Якобсона об эмансипации поэзии от семантики, об ослаблении смыслового момента. «Мы не вправе инкриминировать поэту идеи, – выразился Роман Якобсон. – Главное в поэзии не семантическая ее сторона, а установка на выражение, на словесную массу» [Чукоккала, 1979, с. 274].

Отмеченный Чуковским тезис об установке в поэзии на выражение и его преимуществе над смысловой составляющей станет одним из основополагающих «подступов к Хлебникову» в вышедшей год спустя монографии Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый» (Прага, 1921).

В тот же день, 2 февраля, они вместе с Винокуром оставили свои автографы в «Чукоккале». Якобсон сочинил экспромт «Не с Корнеем Чуковским в контакте ли...» – как прокомментировал хозяин альбома, «Якобсон построил почти всё свое

славистики – Долобо и Ляпунов, ср<авнительного> языковедения – Щерба, Якубинский, коммунист Томашевский (ученик Бодуэна<> не смешивайте с Б. Томашевским, опоязовцем <курсив наш. – И. П., А. У.>) <...>. Прошли в университет опоязовцы – профессорами Жирмунский и Эйхенбаум, внештатными – Тынянов, Бернштейн и Б. Томашевский» [Letters..., 1994, р. 96–97]. «Коммунист Томашевский» здесь – это иранист Всеволод Брониславович Томашевский (1891–1927), которого И. А. Бодуэн де Куртенэ в письме к В. А. Богородицкому от 24 ноября (7.XII) 1915 г. называл в числе своих главных последователей [Леонтьев, 1990, с. 373].

²⁰ В публикации «Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней» протокол заседания от 23 сентября напечатан без второго листа с оговоркой: «По правилам Кружка протокол позднее подписывался участниками протоколируемого заседания. Отсутствие подписей в данном случае – свидетельство того, что последний лист (или листы) протокола утрачен. В утраченном окончании содержалось изложение выступления Б. В. Томашевского и, возможно, окончание выступления С. П. Боброва» [2007, с. 76]. Однако протокол сохранился целиком на сдвоенных листах бумаги большого формата (МЛК, л. 65–66). Выступление в прениях Томашевского и заключительное слово Якобсона цитируются здесь по оригиналу.

стихотворение на созвучиях к слову “Чукоккала”» [Там же, с. 20]; Винокур записал стихотворение «Дому Искусств» («Пальмиры холодной гость случайный...») и «песнь лингвиста», исполненную им 2 февраля и приведенную в «Чукоккале» в переводе на 13 языков [Там же, с. 276–278]²¹.

Для февральского выступления в МЛК Шкловский неслучайно выбирает темой своего доклада «Речи Дон-Кихота». Накануне приезда в Москву ему пришлось защищать собственные критические позиции от нападок сторонников пролетарской культуры. 10 февраля он печатает в «Жизни Искусства» отклик на появившийся в «Петроградской Правде» анонимный фельетон «Ближе к жизни», в котором он обвинялся в том, что темы его статей не отвечают современности и что вообще он страшно далек от рабоче-крестьянского искусства. Свою ответную заметку Шкловский выстраивает, как мини-манифест, разъясняющий принципы деятельности ОПОЯЗа:

В свою защиту

Я не дразню никого, когда пишу о «Дон-Кихоте». История совершенна. Явления всего понятней тогда, когда мы можем понять процесс их возникновения. Вокруг много дел, требующих немедленных решений, но чтобы решить – нужно знать. Что я могу сказать о рабоче-крестьянском искусстве человеку, которому неизвестны не только законы искусства, но неизвестен сам материал, сами произведения. Я не литературный налетчик и не фокусник, я могу только дать руководителям массе формулы, которые помогут разобраться во вновь появляющемся, ведь новое растет по законам старым. Мне больно читать упреки «Правды» и обидно обращение «господа» – я не «господин», я товарищ Шкловский уже пятый год. Мои товарищи, которые вместе со мной пишут в газете, заслуживают прежде всего уважения, а не упреков. Мы не халтурим, а работаем по первоисточникам и со всей серьезностью. Тот факт, что мы пишем статьи о Шиллере и Стерне, разрешая вопросы заново – чудо.

Товарищ из «Правды» – я не оправдываюсь, я утверждаю свое право на гордость.

Мы слишком увлекаемся распределением знаний, мы слишком увлекаемся популяризацией науки, мы слишком мало думаем о производстве в науке, мы не отвели ей место.

Я и мои товарищи работаем при 0 градусов и при копилке, мы будем работать при температуре ниже нуля и при лучине, но только так, как мы умеем, мы сами видим свой путь.

Из конкретных указаний Ваших, замечание о том, что статья о «Искусстве разговора» написана по Лансону, не верно. Статья написана по первоисточникам, если желаете, мы можем доказать это сверкой цитат (ЖИ. 1919. № 367 (10 февр.), с. 3).

Заседание МЛК 15 февраля 1920 г. началось с прений по прочитанному за два дня до того докладу Томашевского «О ритме пушкинской прозы». Помимо самого докладчика в состоявшейся дискуссии высказались А. А. Буслаев, М. Н. Петерсон, Брик и Якобсон. После ее завершения был заслушан доклад Шкловского, содержание которого вряд ли сильно отличалось от уже напечатанной в «Жизни Искусства» статьи. Замечательно, что в прениях по докладу, в первую очередь, обсуждению подлежали вопросы терминологии: Р. О. Шор обратила внимание на «разложение формы»; Брик противопоставил «развертывание» в детективных

²¹ «Песнь лингвиста»: «Что за счастье, что за счастье любить дочку, любить дочку пастора. О, ты прекрасна, о, ты прелестна, о, ты прекрасна, дочка пастора», – записана на 1) русском; 2) польском; 3) древнерусском; 4) литовском; 5) французском; 6) латыни; 7) готском; 8) немецком; 9) английском; 10) санскрите; 11) греческом; 12) итальянском; 13) идише (см.: Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. Первое полное издание / Сост., подгот. текста и примеч. Е. Чуковской. М.: Премьера, 1999. С. 181).

и «нагромождение» в «бытовых» романах; Винокур отнес последний термин к «реалистическим» романам, припомнив возмущение К. Н. Леонтьева «нагромождением разных не идущих к делу подробностей» в его книге «О романах графа Толстого. Анализ, стиль и веяние» (Русский вестник. 1890; Отд. изд. М., 1911); Якобсон говорил о двух типах «мотивировок» – термин, позаимствованный им из арсенала ОПОЯЗа.

Такое последовательное обсуждение терминологии было правомерным, поскольку, по радикальному мнению Якобсона, доклад Шкловского, как и другие его «сочинения», посвященные сюжету как художественному приему, представляют «первую теорию сюжетосложения». Несмотря на то, что он отметил «появление в его работах элементов историзма», Якобсон призвал Шкловского «разбирать подобным методом романы, позднейшие во времени, так как раскрытие законов сюжетосложения старых романов не убеждает публику в том, что таковы романы по природе», тем самым предложив автору этой «первой теории сюжетосложения» попробовать применить ее к материалу новейшей литературы. Возможно, именно это замечание Якобсона заставило Шкловского вскоре обратиться к современной прозе – причем одновременно и как критику, и как автору.

Обсуждение доклада Шкловского продолжилось на следующем заседании МЛК 21 февраля 1920 г., где он читал доклад, построенный на другом материале: «Тристрам Шенди Стерна». Первоначальная дискуссия, в которой Шкловский лапидарно высказался, что «стерновская традиция была<, > и основным ее признаком можно<, > пожалуй<, > считать обнажение сюжетосложения, игру на сюжете» [Пильщиков, Устинов, 2018а, S. 199]²², вскоре переключилась на «Речи Дон-Кихота», в частности на обсуждение романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны» (1815)²³.

Приведем для полноты фрагмент протокола с выступлениями Винокура и поэта Теодора Левита²⁴:

Т. Левит по поводу вопроса о «Эликсире Сатаны» Гофмана, возникшего на прошлом заседании, замечает, что произведение это разлагается на вполне определенные эпизоды, вопреки мнению Р. О. Шор.

Г. Винокур замечает, что, несмотря на возможность такого разложения, нужно всё же установить два типа романов. Одни – бесконечное количество эпизодов, [потом] связанных общей осью, как «Дон Кихот», где путешествие героя служит такой связывающей осью. Другой тип – в основе которого лежит самоценная новелла, к которой по мере развития ее присовокупляются новые эпизоды. «Эликсир Сатаны» принадлежит к последнему типу. Основная новелла построена на двойниках. Эпизоды же пристегиваются к путешествию, которое не есть лишь связь, а входит органически в основную новеллу [Пильщиков, Устинов, 2018а, S. 199].

Выступая по поводу реплики Шор, точнее, приведенного ею примера: «попытка Флеменберга разложить <<Эликсир Сатаны>> на составные части оказалась неудачной», – Левит опирался на тезис теории сюжетосложения Шкловского о том, что любой роман можно разложить на отдельные эпизоды. Сам Шклов-

²² Ср.: «Стерн был крайний революционер формы. Типичным для него является обнажение приема» [Шкловский, 1921а, с. 3]; «Обнажен у Стерна и прием сшивания романа из отдельных новелл» [Там же3]; и т. д.

²³ Тогда роман был известен в переводе В. Л. Ранцова под заглавием «Эликсир Сатаны» (СПб., 1897).

²⁴ Теодор Маркович Левит (1904–1942) – переводчик и поэт, писавший стихи также на немецком и французском языках. Был преданным учеником С. П. Боброва, который связывал с ним создание «Молодой Центрифуги». Вероятно, именно Бобров способствовал появлению Левита в МЛК (см. подробнее: [Пильщиков, Устинов, 2018а, S. 190–191]).

ский, отвечая Шор, заметил, «что и “Эликсир Сатаны” можно, конечно, разложить», поскольку в любом романе, разложенном на эпизоды, они «впоследствии связываются». Именно так он и представил «Дон Кихота» – как роман-путешествие, где «бесконечное количество эпизодов» связано «общей осью» повествования и где «такой связывающей осью» служит «путешествие героя»²⁵.

Впоследствии Шкловский собрал свои работы о романе Сервантеса и напечатал их под общим заглавием «Как сделан Дон-Кихот» в составе своей книжки «Развертывание сюжета», выпущенной под грифом «Издание “ОПОЯЗ”» в 1921 г., которая стала эпилогом его работы над «первой теорией сюжетосложения».

Приложение

Протокол заседания
Московского Лингвистического Кружка

от 15-го февраля 1920 г.

Присутствовали: О. М. Брик, А. А. Буслаев, Г. И. Винокур, М. М. Кенигсберг, М. Н. Петерсон, А. И. Ромм, П. П. Свешников, Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский, Р. О. Шор, Р. О. Якобсон.

Председательствует Р. О. Якобсон

Секретарь Г. О. Винокур

Прения по докладу Б. В. Томашевского «О ритме пушкинской прозы»²⁶.

О. Брик. Доклад Томашевского делится на 3 части. Последняя – критика Белого, не вызывает возражений²⁷, 2-ая заключает в себе интересные наблюдения²⁸,

²⁵ Ср.: «<...> новеллы соединены с романом только тем, что Дон Кихот присутствует при их развертывании. Это почти чистый тип нанизывания. Для включения эпизодов таким способом особенно удобно всегда было путешествие, которое мотивировало соприкосновение действующего лица с ними» [Шкловский, 1921б, с. 59].

²⁶ Доклад был представлен на заседании МЛК 13 февраля 1920 г.; «за поздним временем» прения были перенесены на воскресенье, 15 февраля 1920 г. (МЛК, л. 79). В работе о прозаическом ритме Томашевский ставил перед собой две задачи. Первая, теоретическая, как он определил ее в докладе «Наукообразные» (см. след. примеч.), – «рассеять туман, скопившийся вокруг вопросов о ритме художественной прозы» [Томашевский..., 1977, с. 116]. Вторая, практическая – изучить ритм конкретного прозаического произведения статистическими методами и сравнить эти данные с данными о ритме в стихе. Статья «Ритм прозы (“Пиковая дама”» была впервые напечатана в книге Томашевского «О стихе» [1929, с. 254–318]. Автор указывает, что в более полном, чем в МЛК, виде его работа была представлена 26 июня 1921 г. на заседании Общества художественной словесности при Российском институте истории искусств [Там же, с. 327].

²⁷ Томашевский противопоставил точные статистические методы методу отыскивания случайных псевдостихов в прозе и приписывания им ритмической значимости, практикуемому Андреем Белым и изложенному в его статье «О художественной прозе» [1919]. Критике представлений Белого о ритме прозы посвящена рецензионная статья Томашевского «Андрей Белый и художественная проза» [1920], часть доклада «Наукообразные», прочитанного на открытом заседании МЛК 13 марта 1921 г. и на заседании ОПОЯЗа 1 апреля того же года [Томашевский..., 1977, с. 115–124; Литературная жизнь России..., 2005, с. 43], а также часть статьи «Ритм прозы (“Пиковая дама”» [Томашевский, 1929, с. 281–285].

²⁸ Какие пушкинские примеры разбирались в докладе, неизвестно (ни в программе доклада, ни в протоколах обсуждения сведений об этом нет).

но 1-ая, методологическая – неубедительна²⁹. Говоря о ритме прозы, нужно прежде всего определить, что мы изучаем: ритм чтения или ритм написанного? Ритм декламационный нужно отличать от ритма имманентного. Но предположим, что изучаем ритм чтения. На чем базируется кривая ритма? Докладчик кладет в основу интонационные отрезки, но вместо интонации подставляет экспирацию. Подход, диктуемый аналогией со стихотворным ритмом, оказывается несостоятельным. Кроме того, выводы сделаны на основании небольшого материала, что не делает их общеубедительными.

А. Буслаев отмечает ряд априоризмов, допущенных докладчиком. Базироваться на Богородицком³⁰ очень опасно – его выводы спорны. Также не точно определены вопросительная и утвердительная интонации. Отождествляется предложение и фраза.

М. Петерсон. И критическая, и положительная части доклада – важны. Положительная зависит от критической. Докладчик не определил точно интонационного периода. Вместо этого он изучает начало, конец и середину периода, но не сам период. Точно так же он изучает не фразы, а *начала* и *концы* фраз. Поэтому статистика докладчика теряет цену. На интонации ли базируется ритм? Надо думать, что нет. Основа его – ударение и речевые такты.

Р. Якобсон. Оценка Брика несколько резка. 2-ая часть заключает в себе чрезвычайно ценный материал. Правда, принципиальные предпосылки слабы, но всё исследование совершенно автономно от них. Что касается слога, которым оперирует докладчик, то он не играет в прозе той роли, какую имеет в силлабо-тоническом стихе. В прозе нет реального счета слогов, мы просто говорим: много. Далее: неубедительна теория диалогического происхождения интонаций. Интонационные отрезки устанавливаются субъективнее, чем отрезки экспирационные. Вообще, экспирация и интонация в докладе смешиваются. Об интонации прошлого нам очень трудно судить³¹. Она, по-видимому, сильно изменилась: 1) диалектически она разнообразна, 2) недавно характеризовалась, как певучая. Что касается иррациональной стопы без ударения³², то в прозе она невозможна. Но при наличии ритмического задания – возможна. Подсчитывая слова, докладчик оперирует с фикциями. Здесь следует принимать в расчет ударение слова в словосочетании и оперировать с речевыми тактами. Для изучения интонации прозы и мелодики стиха очень полезно было бы рассмотреть речитативные оперы, напр<имер> <<Борис Годунов>>. Что касается Белого, то для него характерно навязывание новых эстетических навыков на предмет вообще. Если бы он говорил, что между его стихом и его прозой нет принципиальной разницы, то это было бы похоже на правду, но не между прозой и стихом вообще.

Б. Томашевский замечает, что имел в виду, конечно, фонационную сторону прозы, а не графическую. Что касается экспирации и интонации – то экспираци-

²⁹ По замечанию Флейшмана, Брик был последовательным критиком «статистических исследований Б. В. Томашевского», усматривая в них «уступку “символистскому” статическому пониманию стихотворного ритма» [Томашевский..., 1977, с. 114].

³⁰ В «Общем курсе русской грамматики» В. А. Богородицкий пишет о фонационном членении предложения и устанавливает среднюю длину фонационного периода [Богородицкий, 1913, с. 288–289, 320–321]. В опубликованном тексте работы о ритме прозы Томашевский ссылается на Богородицкого с критическими оговорками (см.: [Томашевский, 1929, с. 262, 266]).

³¹ В машинописи ошибочно: «следить».

³² То есть стопы с «сильным» слогом, который метрически (схематически) ударен, но ритмически (реально) безударен.

онные эффекты зависят от интонации. На замечание Петерсона Томашевский указывает, что он исследовал не только концы и начала фраз и периодов, но и сами фразы и периоды³³.

Затем собрание переходит к заслушиванию доклада В. Б. Шкловского: «Речи Дон-Кихота».

Р. О. Шор замечает, что все примеры, приведенные докладчиком<,> принадлежат к одному типу: разложение ранее существовавшей формы. Но всякий ли роман так скомпанован <sic!>? Так, например, попытка Флеменберга разложить <<Эликсир Сатаны>> на составные части оказалась неудачной³⁴.

О. М. Брик отмечает, что роман является сводкой различных элементов, не имеющих часто никакой связи между собой. Ср. отдельные сцены «Ревизора», явно придуманные еще до написания «Ревизора» и потом вклеенные. Ряд произведений являет собой сплошное развертывание: детективные романы. Бытовые же романы являют собой сочетания, нагромождение.

Г. Винокур<,> подчеркивая, что реалистические романы являются нагромождением, укомплектованием признаков, часто не идущих к делу, ссылаются на книгу Леонтьева о Толстом, где автор возмущается нагромождением разных не идущих к делу подробностей.

Р. Якобсон отмечает, что сочинения Шкловского являются первой теорией сюжетосложения. Было бы необходимо лишь разбирать подобным методом романы, позднейшие во времени, так как раскрытие законов сюжетосложения старых романов не убеждает публику в том, что таковы романы по природе. «Да, Сервантес-то, может быть<,> и так, а вот Достоевский: там уже психология» и пр. Что касается реализма, о котором зашла речь, то его можно определить, как уплотнение сюжетной темы наперекор ей самой.

Нужно отметить два типа мотивировок: 1) навязывание той или иной мотивировки автором, 2) представление читателю самому мотивировать (Гамлет).

Что касается иного стиля и <его признаков>, то они <я>вляются м<ожет> б<ыть> и игрой на стиле.

В качестве новых достоинств работы Шкловского, Якобсон указывает на появление в его работах элементов историзма.

В. Шкловский отвечает, что и «Эликсир Сатаны» можно, конечно, разложить. Всюду все данные эпизоды впоследствии связываются.

Подготовка текста и публикация
И. Пильщикова, А. Устинова³⁵

³³ Ср.: [Томашевский, 1929, с. 285–300].

³⁴ Имеется в виду Лоренц Фламменберг <Flammenberg> (псевдоним Карла Фридриха Калерта <Kahlert>), автор романа «Заклинатель духов» («Der Geisterbanner». Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1792).

³⁵ Заметки Р. Якобсона публикуются с разрешения *The Roman Jakobson Foundation*.

Список литературы

- Белый А. О художественной прозе // Горн. 1919. Кн. II/III. С. 49–55.
- Богородицкий В. А. Общий курс русской грамматики. 4-е изд. Казань, 1913. 552 с.
- Гиндин С. И. Первый конфликт двух поколений основателей русского стиховедения // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 64–69.
- Горький М. Группа «Серрапионовы Братья» <Сааров, 15 марта 1923 г.> // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 70: М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. С. 561–564.
- Ермичев А., Литвин Т. Василий Эмильевич Сеземан // Философские науки. 2000. № 2. С. 64–65.
- Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней / Сост., вступ. заметка и коммент. С. И. Гиндина; подгот. текстов А. Ю. Маньковского // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 70–78.
- Крамова Н. Пока нас помнят... Воспоминания и короткие рассказы. Tenaflu, NJ: Hermitage, 1989. 176 с.
- Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). М.: НЛО, 2003. Т. 2: Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. 808 с.
- Леонтьев А. А. Петербургская (Ленинградская) школа в языкознании // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 373–374.
- Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 1, ч. 1: Москва и Петроград. 1917–1920 гг. 768 с.
- О поэтическом языке произведений Хлебникова: Обсуждение доклада Р. О. Якобсона в Московском лингвистическом кружке / Вступ. ст., <подгот. текста и примеч.> М. И. Шапира // Мир Велимира Хлебникова: Статьи, исследования 1911–1998 / Сост.: Вяч. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис; под общ. ред. А. Е. Парниса. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 90–96, 766–773.
- Пильщиков И., Устинов А. Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском Лингвистическом Кружке (1919–1921 гг.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 2018a. N. F. Bd. 6. S. 176–206.
- Пильщиков И., Устинов А. «История романа»: Виктор Шкловский в Московском лингвистическом кружке // Сюжетология и сюжетография. 2018б. № 1. С. 5–22.
- Томашевский Б. Андрей Белый и художественная проза // Жизнь Искусства. 1920. № 454 (18 мая). С. 3; № 458–459 (22–23 мая). С. 2; № 460 (25 мая). С. 2.
- Томашевский Б. О стихе. Л.: Прибой, 1929. 328 с.
- Томашевский и Московский лингвистический кружок. <Публ. Л. С. Флейшмана> // Труды по знаковым системам. IX. Тарту: TRÜ, 1977. С. 113–132 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 422).
- Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. / Предисл. В. А. Каверина, коммент. Е. Ц. Чуковской. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013. Т. 11: Дневник 1901–1921. 592 с.
- Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. М.: Искусство, 1979. 447 с.
- Шкловский В. Развертывание сюжета. (Роман-драма) // Жизнь Искусства. 1920а. № 348 (21 янв.). С. 1.
- Шкловский В. Развертывание сюжета. II // Жизнь Искусства. 1920б. № 355 (27 янв.). С. 1.
- Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: ОПОЯЗ, 1921а. 38 с.
- Шкловский В. Развертывание сюжета. Пг.: ОПОЯЗ, 1921б. 60 с.

- Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось...» / Предисл. А. Ю. Галушкина, коммент. А. Ю. Галушкина, В. В. Нехотина. М.: Пропаганда, 2002. 461 с.
- Шумихин С. В., Тименчик Р. Д.* Никольский Юрий Александрович // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. М.: Фианит, 1999. Т. 4. С. 324–327.
- Эйхенбаум Б.* О трагедии и трагическом // Жизнь Искусства. 1919. № 282–283, 1–2 нояб. С. 2; № 284–285, 4–5 нояб. С. 2.
- Эйхенбаум Б.* О звуках в стихе // Жизнь Искусства. 1920. № 349–350 (22–23 янв.). С. 2–3.
- Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пг.: ОПОЯЗ, 1922. 199 с.
- Эйхенбаум Б.* Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. 300 с.
- Эйхенбаум Б. М.* Дневник 1917–1918 гг. / Публ. и подг. текста О. Б. Эйхенбаум; примеч. В. В. Нехотина // De visu. 1993. № 1. С. 11–27.
- Якобсон – будетлянин: Сб. материалов / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Бенгт Янгфельдт. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1992. 185 с.
- Botz-Bornstein T.* Vasily Sesemann: Experience, Formalism, and the Question of Being / Preface by E. Tarasti. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006 (On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in Baltics. 7). 133 p.
- Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles. 1912–1945 / Ed. by Jindřich Toman. Ann Arbor: Michigan Slavic Studies, 1994 (Cahiers Roman Jakobson. 1). 259 p.
- Tumelis J.* Sezemaniana (Medžiaga Vosylius Sezemano bibliografijai) // Problemos / Vilniaus universitetas, Filosofijos fakultetas. 1984. No. 32. P. 18–34.

Архивы

1. Институт русского языка им. В. В. Виноградова Российской Академии наук (М.). Отдел лингвистического источниковедения и истории русского литературного языка. Ф. 20 (Московский лингвистический кружок).
2. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, MA). MIT Libraries, Institute Archives and Special Collections. Roman Jakobson Papers.

I. Pilshchikov¹, A. Ustinov²

¹ *Institute for World Culture of Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation
University of California, Los Angeles, USA
Tallinn University, Tallinn, Estonia*

² *“Aquilon” Books & Publishing, San Francisco, USA*

VIKTOR SHKLOVSKY, ROMAN JAKOBSON AND THE CREATION OF THE “FIRST THEORY OF PLOT STRUCTURING”

The essay “Viktor Shklovsky, Roman Jakobson and the Creation of the ‘First Theory of Plot Structuring’” unravels the context of the Viktor Shklovsky’s paper “Speeches of Don Quixote” presented in the Moscow Linguistic Circle (MLC).

Until now, the minutes of this February 15, 1920 meeting of the MLC were not known in their entirety. A recent discovery of a complete copy of these minutes in the Roman Jakobson’s Collections at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) allows to establish the circumstances of the creation of Shklovsky’s theory of artistic plot. The minutes also suggest that Jacob-

son took part in streamlining this “first theory of plot structuring,” as he described his friend’s works and papers of those years (1918–1921).

Plot theory became the first dominant topic in Shklovsky’s biography as a scholar. He worked on his theory of plot consistently since the summer of 1918. Considering the plot as a constructive factor in works of art, Shklovsky unfolded the general provisions of his article-manifesto “Art as a Device” (1916). He presented the first results of his research in the essay “The Connection of Plotting Techniques with General Techniques of Style,” that he published in “Poetics” (1919), the first anthology of Russian Formalism. This publication turned out to become a decisive step in establishing the OPOIAZ (Society for the Study of the Theory of Poetic Language) in the Fall of 1919.

Minutes of the OPOIAZ meetings did not survive. The chronology of the Society’s work can be gleaned from the relevant publications in the “Life of Art” newspaper, as well as testimonies of its participants, in particular, the Korney Chukovsky’s diaries and later reminiscences of Jakobson.

It is no coincidence that Shklovsky chose “Speeches of Don Quixote” as the topic of his presentation in the MLC. On the eve of his arrival in Moscow, he had to defend his critical positions from the attacks of the proletarian critics. On February 10, he published in the “Life of Art” a response to the anonymous feuilleton “Closer to Life” that appeared in the “Petrogradskaya Pravda.” He structured his essay as a mini-manifesto that explained the principles of the OPOIAZ’ scholarly work.

The minutes of the MLC meeting February 15, 1920 demonstrate that discussion of the Shklovsky’s report centered on the issues of terminology. Rozaliya Shor drew attention to the “decomposition of the form”; Osip Brik contrasted “deployment of plot” in detective fiction against “piling up” in “realist” novels; Jakobson spoke of two types of “motivation,” a concept he borrowed from the OPOIAZ’ terminological arsenal. That discussion was quite legitimate, since, according to the Jakobson’s radical opinion, Shklovsky’s paper, just like his other “writings” on plot as the artistic device, in fact represented the “first theory of plot structuring”.

These remarks suggest that Jakobson’s observations could have forced Shklovsky soon to turn to modern prose, both as a critic and as an author.

Keywords: plot theory, history of Russian literary theory, Russian Formalism, studies of plot, OPOIAZ, Moscow Linguistic Circle, Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Korney Chukovsky.

References

- Belyi A. O khudozhestvennoy proze. *Gorn [Horn]*, 1919, kn. II/III, p. 49–55. (in Russ.)
- Bogoroditsky V. A. Obshchii kurs russkoi grammatiki [A General Course of Russian Grammar]. 4th ed. Kazan, 1913, 552 p. (in Russ.)
- Botz-Bornstein T. Vasily Sesemann: Experience, Formalism, and the Question of Being, preface by E. Tarasti. Amsterdam, New York, Rodopi, 2006 (On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in Baltics. 7), 133 p.
- Chukokkala. Rukopisnyi al'manakh Korneya Chukovskogo [Chukokkala. Korney Chukovsky’s Handwritten Album]. Moscow, Iskusstvo, 1979, 447 p. (in Russ.)
- Chukovsky K. Sobranie sochinenii [Collected Works]. In 15 vols. Intr. by V. A. Kaverin, comment. by E. Ts. Chukovskaya. Moscow, Agentstvo FTM, Ltd., 2013, vol. 11: Dnevnik 1901–1921, 592 p. (in Russ.)
- Eikhenbaum B. Literatura: Teoriya. Kritika. Polemika [Literature: Theory. Criticism. Controversies]. Leningrad, Priboy, 1927, 300 p. (in Russ.)
- Eikhenbaum B. M. Dnevnik 1917–1918 gg. Publ. and prep. of text by O. B. Eikhenbaum, comment. by V. V. Nekhotin. *De visu*, 1993, no. 1, p. 11–27. (in Russ.)
- Eikhenbaum B. Melodika russkogo liricheskogo stikha [Melodies of Russian Lyrical Verse]. Petrograd, OPOIAZ, 1922, 199 p. (in Russ.)
- Eikhenbaum B. O zvukakh v stikhe. *Zhizn’ Iskusstva [Life of Art]*, 1920, no. 349–350 (January 22–23), p. 2–3. (in Russ.)
- Eikhenbaum B. O tragedii i tragicheskom. In: *Zhizn’ Iskusstva [Life of Art]*, 1919, no. 282–283. November 1–2, p. 2; no. 284–285, November 4–5, p. 2.
- Ermichev A., Litvin T. Vasilii Emilievich Sezeman. *Filosofskie nauki [Studies in Philosophy]*, 2000, no. 2, p. 64–65. (in Russ.)

Gindin S. I. Pervyy konflikt dvukh pokoleniy osnovateley russkogo stikhovedeniya. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Review*], 2007, no. 86, p. 64–69. (in Russ.)

Gorky M. Gruppya «Serapionovy Brat'ya» <Saarov, 15 marta 1923 g.>. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], Moscow, AS USSR Publ., 1963, vol. 70: M. Gorky i sovetskie pisateli. Neizdannaya perepiska, p. 561–564. (in Russ.)

Jakobson – budetlianin [Jakobson as a Futurist]. Collection of Essays. Comp., prep. of text, comment. by Bengt Jangfeldt. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1992, 185 p. (in Russ.)

Kak Moskovskiy lingvisticheskiy kruzhok voeval s Bryusovym i Potebnyoy. Comp., intr., comment. by S. I. Gindin, prep. of texts by A. Yu. Mankovskiy. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Review*], 2007, no. 86, p. 70–78. (in Russ.)

Kramova N. Poka nas pomniat... Vospominaniya i korotkiye rasskazy [Till we are remembered... Memorials and Short Stories]. Tenaflly, NJ, Hermitage, 1989, 176 p. (in Russ.)

Krusanov A. V. Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor) [The Russian Avant-Garde: 1907–1932 (A Historical Overview)]. Moscow, NLO, 2003, vol. 2: Futuristicheskaya revolyutsiya (1917–1921), book 1, 808 p. (in Russ.)

Leontiev A. A. Peterburgskaya (Leningradskaya) shkola v yazykoznanii. *Lingvisticheskii entsiklopedicheskii slovar'* [*Linguistic Encyclopedic Dictionary*]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1990, p. 373–374. (in Russ.)

Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles. 1912–1945. Ed. by Jindřich Toman. Ann Arbor, Michigan Slavic Studies, 1994 (Cahiers Roman Jakobson. 1), 259 p.

Literaturnaia zhizn' Rossii 1920-kh godov. Sobytiya. Otzyvy sovremennikov. Bibliografiya [Literary Life of Russia in the 1920s. Events. Reviews of Contemporaries. Bibliography]. Ed. by A. Yu. Galushkin. Moscow, 2005, vol. 1, part 1: Moscow and Petrograd. 1917–1920, 768 p. (in Russ.)

O poeticheskom yazyke proizvedeniy Khlebnikova: Obsuzhdenie doklada R. O. Jakobsona v Moskovskom lingvisticheskom kruzhke. Intr., <prep. of text and comment.> by M. I. Shapir. *Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i, issledovaniya 1911–1998* [*World of Velimir Khlebnikov: Articles, Studies 1911–1998*]. Comp. Vyach. Vs. Ivanov, Z. S. Paperny, A. E. Parnis; ed. by A. E. Parnis. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury, 2000, p. 90–96, 766–773. (in Russ.)

Pilshchikov I., Ustinov A. «Istoriya romana»: Viktor Shklovskiy v Moskovskom Lingvisticheskom Kruzhke. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya* [*Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*], 2018, no. 1, p. 5–22. (in Russ.)

Pilshchikov I., Ustinov A. Viktor Shklovskiy v OPOIAZE i Moskovskom Lingvisticheskom Kruzhke (1919–1921 gg.). *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 2018, N. F. Bd. 6, S. 176–206. (in Russ.)

Shklovskiy V. «Eshche nichego ne konchilos'...» [“Nothing is Over Yet...”]. Intr. by A. Yu. Galushkin, comment. by A. Yu. Galushkina and V. V. Nekhotin. Moscow, Propaganda, 2002, 461 p. (in Russ.)

Shklovskiy V. «Tristram Shendi» Sterna i teoriya romana [Sterne's “Tristram Shandy” and the Theory of the Novel]. Petrograd, OPOIAZ, 1921, 38 p. (in Russ.)

Shklovskiy V. Razvertyvanie syuzheta (Roman-drama). *Zhizn' Iskusstva* [*Life of Art*], 1920, no. 348 (January 21), p. 1. (in Russ.)

Shklovskiy V. Razvertyvanie syuzheta [Unravelling of Plot]. Petrograd, OPOIAZ, 1921, 60 p. (in Russ.)

Shklovskiy V. Razvertyvaniye syuzheta. II. *Zhizn' Iskusstva* [*Life of Art*], 1920, no. 355 (January 27), p. 1. (in Russ.)

Shumikhin S. V., Timenchik R. D. Nikolskiy Yurii Aleksandrovich. *Russkie pisateli, 1800–1917: Biograficheskii slovar'* [*Russian Writers, 1800–1917: A Biographical Dictionary*]. Moscow, Fianit, 1999, vol. 4, p. 324–327. (in Russ.)

Tomashevskiy B. Andrey Belyi i khudozhestvennaya proza. *Zhizn' Iskusstva* [*Life of Art*], 1920, no. 454 (May 18), p. 3; no. 458–459 (May 22–23), p. 2; no. 460 (May 25), p. 2. (in Russ.)

Tomashevskiy B. O stikhe [On Verse]. Leningrad, Priboy, 1929, 328 p. (in Russ.)

Tomashevskiy i Moskovskiy lingvisticheskiy kruzhok. <Publ. by L. S. Fleishman>. *Trudy po znakovym sistemam* [*Papers on Sign Systems*]. IX. Tartu, TRÜ, 1977 (Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, 422), p. 113–132. (in Russ.)

История изучения сюжета в литературе и искусстве

Tumelis J. Sezemaniana (Medžiaga Vosylius Sezemano bibliografijai). *Problemos* [Problems]. Vilniaus universitetas, Filosofijos fakultetas, 1984, no. 32, p. 18–34.

Archives

1. Institut russkogoyazyka im. V. V. Vinogradova Rossiiskoy Akademii nauk (Moskva) [*The Vinogradov Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences, Moscow*]. Otdel lingvisticheskogo istochnikovedeniya i istorii russkogo literaturnogo yazyka. F. 20 (Moskovskiy lingvisticheskiy kruzhok).

2. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, MA). MIT Libraries, Institute Archives and Special Collections. Roman Jakobson Papers.

Igor Pilshchikov, Ph. D., Dr. Hab.; Lead Research Fellow, Institute for World Culture of Lomonosov Moscow State University; Professor, University of California, Los Angeles; Senior Research Fellow, Tallinn University; pilshch@mail.ru

Andrei Ustinov, Ph. D., Dr. Hab.; philologist; Director of “Aquilon” Books & Publishing (San Francisco); abooks@gmail.com

Русская литература Сибири: сюжеты, мотивы, судьбы

УДК 821
DOI 10.25205/2410-7883-2018-2-25-35

Е. Ю. Куликова

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

ПОЭТИКА ЮРИЯ СОПОВА (ЛИРИКА И «СКАЗКА ПРОШЕДШЕГО ЛЕТА»)*

Статья посвящена творчеству Юрия Сопова (Петра Ивановича Сопова) – омского поэта, прожившего чрезвычайно короткую жизнь (1897–1919) и погибшего во время взрыва во дворе дома А. В. Колчака. Жизнь поэта оборвалась трагически, так и не открыв читателю по-настоящему его дарования. Сопов написал ряд стихотворений, поэтическую «Сказку прошлого лета», остались, кроме того, незавершенные фрагменты его поэмы об Артюре Рембо. Историки, критики и исследователи творчества Сопова выдвигают разные версии – и о его близости к белогвардейскому движению, и к возможному интересу с его стороны к позициям эсеров, и о «красной» направленности идеалов поэта, однако трудно доказать и первое, и второе, и третье, поскольку Сопов, очевидно, мало интересовался происходящими событиями. И даже если в текстах поэта проскальзывают злободневные нотки, в них нет прямолинейности и отчетливости выбора: Сопов переживает, тревожится, колеблется. С другой стороны, основным мнением современников является то, что поэт был аполитичен, и в его творчестве слышны отголоски русского модернизма вне каких-либо общественных мнений и идей.

В работе отмечается литературная ориентация Сопова на произведения символистов и акмеистов (К. Бальмонта, А. Блока, М. Кузмина, раннего Н. Гумилева), анализируются традиционные неоромантические образы и мотивы, которыми наполнены его стихи и поэма «Сказка прошлого лета». Пространство «Сказки прошлого лета» близко новеллистически-повествовательному миру М. Кузмина, когда каждая часть поэмы является отдельным законченным стихотворением со своим лирическим сюжетом. Отзвуки символистов и акмеистов в творчестве Сопова говорят о классической направленности его лирики, не однозначно оригинальной, но вместе с тем вписанной в культурную парадигму Серебряного века.

Творчество Юрия Сопова, безусловно, испытывавшего модернистское влияние, могло бы развиваться в настоящее дарование, если бы нелепая ранняя смерть не постигла поэта. Поэтический фон русского модернизма и авангарда, складывающийся из лирики таких сибирских поэтов, как Георгий Маслов, Юрий Сопов, Вивиан Итин, Владимир Прусак и др., позволяет увидеть картину искусства первой половины XX века шире и глубже. Изучение лирики малоизвестных авторов, открытие новых имен – одна из важных задач нынешнего литературоведения. Судьбы забытых (многих – запрещенных в советское время) поэтов

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Куликова Елена Юрьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, kulis@mail.ru)

предстают сейчас по-новому трагичными и в то же время вдохновляют на дальнейшие поиски и исследования.

Ключевые слова: сибирская поэзия, романтизм, символизм, русский модернизм.

Юрий Сопов (Петр Иванович Сопов) – омский поэт, проживший короткую (нельзя сказать, что очень яркую) жизнь. Он, безусловно, обладал дарованием, которое могло бы излиться сильно и глубоко.

Поэт родился в Омске 19 января 1897 года. В. П. Трушкин называет годом его рождения 1895-й [Трушкин, 1976, с. 55], но, согласно сведениям А. А. Штырбула, племянник поэта В. Г. Сопов настаивает на 1897-м [Штырбул, 2015, с. 16]¹. Отец Юрия Сопова был телеграфистом Сибирского казачьего войска, мать вела родословную от князей Бестужевых-Рюминых. Будущий поэт учился в землемерном училище, потом работал в омской городской библиотеке. Много печатался в местных газетах – как в первые дни советской власти, так и в правление генерала Колчака. Посещал так называемый литературный клуб Омска на квартире А. С. Сорокина. В 1917 году издал тиражом 50 экземпляров поэму «Сказка прошлого лета».

После окончания ускоренных курсов школы прапорщиков Юрий Сопов попал к Колчаку в личный конвой. Кондратий Урманов в своих воспоминаниях писал: «Приходил к Сорокину молодой солдат Юрий Сопов. Его стихи печатались во многих газетах... Одет он был по-солдатски: френч защитного цвета, на ногах башмаки с обмотками – подарок английского правительства солдатам Колчака. Голос у него был тихий и мягкий. Юра служил в команде, охранявшей дом Колчака. Эта служба избавляла его от фронта» [Урманов, 1965, с. 165].

Историки, критики и исследователи творчества Сопова выдвигают разные версии – и о его близости к белогвардейскому движению, и о его возможном интересе к позициям эсеров, и о «красной» направленности идеалов поэта, однако трудно доказать и первое, и второе, и третье, поскольку Сопов-поэт, очевидно, мало интересовался происходящими событиями. Во всяком случае в его стихах трудно найти приверженность какой-либо партии. И даже если в текстах поэта проскальзывают злободневные нотки, в них нет прямолинейности и отчетливости выбора: Сопов переживает, тревожится, колеблется.

Какому Богу молиться?
По какому пути идти?..
То, что в России творится, –
Где еще можно найти?
Факел знания потушен.
Храм свободы разрушен.
Распята правда снова.
Все святое забыто.
Стала мифом свобода.
Топчут в пыли копыта
Волю всего народа.
Ужаса черная птица
В жилах кровь леденит...

¹ В статье Л. В. Лапиной «Всего десять месяцев... (Дополнительные сведения к биографии П. И. Сопова)» представлены архивные документы, в частности справка, где указано, что П. И. Сопов родился «в 1897 г. 6-го января» [Лапина, 2015, с. 194].

Какому Богу молиться,
По какому пути идти?
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 248])² –

написано в январе 1918 года. Впечатление отрывистой речи возникает потому, что почти в половине случаев (в семи из 15 стихов) границы стихов совпадают с границами простых синтаксических предложений; два первых стиха риторически-вопросительны, а следующие подряд друг за другом стихи 5–9 свидетельствуют о волнении, о прерывистом поэтическом дыхании. Создается ощущение, что Сопов задыхается, выражая одновременно печаль и страх перед историческим поворотом в судьбе России.

В стихотворении же 1917 года отчаяние и неуверенность, ощущение гибельности и одиночества, кажется, полностью овладевают поэтом, не случайно именно эти стихи чаще всего приводятся как знак его принадлежности к стану белогвардейцев:

Сломлены крылья орлиные
В яростном диком бою...
Грудь прокололи мою...
Песню свою лебединую
Я, умирая, пою...
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 246]).

С другой стороны, в восприятии многих современников поэт был аполитичен, и в его творчестве слышны отголоски символизма и акмеизма – вне каких-либо общественных мнений и идей. Однако гибель поэта оказалась связанной с его служением Колчаку. В. Зазубрин писал: «Ю. Сопов погиб во время взрыва во дворе дома Колчака. Поэт стоял часовым у дворца сибирского диктатора. Гибель Ю. Сопова своего рода символ. Горе, связавшим судьбу свою с судьбой уходящего, отживающего класса!» [Зазубрин, 1927, с. 12]. Трактровка Зазубрина – исключительно с «красной» стороны – звучит как обвинение колчаковскому режиму.

Есть версии о том, что взрыв как раз был направлен против самого Колчака, и о том, что это могло быть трагической случайностью. В книге мемуарной прозы «Стоглав» Л. Мартынов вспоминал, что незадолго до своей смерти Всеволод Иванов ему сказал: «Знали Вы Юрия Сопова? Жаль, что не знали лично! А то вот у меня есть сведения, что он проник в личную охрану Колчака, чтобы готовить на него покушение, но сам и подорвался на гранате! То есть он был наш!» [Мартынов, 2008, с. 406]. В то же время Мартынов отметил, что «Юрия Сопова считали отъявленным колчаковцем» [Там же, с. 514]. Прочитав отрывки из поэмы Сопова «Артур Рембо», Мартынов решил, что «так мог написать о Рембо... только обезумевший колчаковец, предсказывающий лишь свою смерть от собственной бомбы!» [Там же, с. 517].

В. И. Шишкин собрал материал о событиях, связанных с трагедией: «Капитан А. К. Петров показал производившему дознание следователю следующее: “Часов в 8 с минутами раздался оглушительный взрыв, и дом моментально заполнился дымом. Возле меня разбило стекло. Я заподозрил, что подбросили бомбу, выбежал сначала в переднюю, а затем во двор. Там я увидел огромное облако пыли

² А. А. Штырбул издал свою монографию «Дожить до сентября» о судьбе Юрия Сопова и в заключение представил его стихотворения, опубликованные при жизни поэта и в первые месяцы после его гибели, в том числе незавершенные отрывки и наброски и фрагменты из поэмы «Артур Рембо». См.: [Штырбул, 2015, с. 240–282].

и дыма и едва видные обломки караульного помещения, откуда неслись стоны и крики"... В результате взрыва пострадало почти два десятка человек, находившихся в караульном помещении или вблизи него, в том числе погибло шесть человек из роты конвоя Верховного правителя, а еще 12–14 конвойных были ранены и контужены. В числе погибших оказался служивший в охране А. В. Колчака 24-летний талантливый поэт Ю. И. Сопов» [Шишкин, 2013, с. 170].

Жизнь поэта оборвалась трагически, так и не открыв читателю по-настоящему его дарования. Стихи Сопова написаны в духе символизма и начала акмеизма, в них слышатся отголоски Бальмонта и Блока, Кузмина и раннего Гумилева. Поэт меняет маски, надевая то одну, то другую. Его лирическое «я» играет лицами и обликами, но достаточно однообразно: в их смене, под масками трудно порой увидеть самого автора, его лицо. Традиционные неоромантические образы переполняют его стихи: «Я – мечтатель», «фантазер», живущий «в полусне»; «золотистый рыцарь»; «Дон Кихот»; «умирающий белый лебедь»; я «печальный и грустный», «заблудившийся, усталый»; «я неопытен», «одинок и грустен», «я – пчела золотая, влюбленная», «птица перелетная», она – «царевна», «Коломбина», «госпожа», «королева Люлю», «фея», «русалка» «белокурая женщина», «принцесса лунная», «Дульцинея Тобозская», «соты» – ее «калый рот».

В стихах Сопова звучат лермонтовские интонации, обогащенные символистскими и акмеистическими поэтическими приемами. «Осень» отзывается знаменитым переводом Лермонтова «Ночной песни странника» Гёте и фетовскими трехстопными хорями «Чудная картина...» и «Облаком волнистым...». Все тексты состоят из восьми строк, ведущие их темы – природа и смерть, как отметил М. Л. Гаспаров, характеризуя семантический ореол трехстопного хорей в начале XX века, ореол, заданный Гёте и Лермонтовым. Исследователь выделяет целый ряд смысловых групп, которые создает данный размер, и отмечает его большую популярность в эпоху модернизма – «история 3-ст. хорей в русской поэзии» [Гаспаров, 1993, с. 222] вслед за переложением Лермонтова была поддержана и классиками символизма и авангарда, и его эпигонами (3-ст. хорей использовали А. Блок, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, И. Коневской, Д. Бурлюк, С. Есенин, Н. Клюев, М. Лохвицкая, С. Дрожжин и мн.др.)³.

Ю. Сопов тоже не удержался от гипнотического влияния лермонтовских строк, создав свой вариант на тему одиночества, тоски, печальной природы и ожидания смерти:

Вянут, сохнут розы...
Падают листья...
Улетели грезы...
Умерли мечты...
Уж близки морозы...
Блекнет все вокруг...
Горло давят слезы...
Тяжело, мой друг!
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 242–243]).

Последний стих отсылает уже к Фету («Друг мой, друг далекий, / Вспомни обо мне!» [Фет, 1986, с. 236]), одиночество, впрочем, остается ничем не нарушенным, но образ некоего адресата немного смягчает трагичность текста, оставляя, тем не менее, общее ощущение подражательности автора.

Лермонтовская линия у Сопова видна и в балладе «Легенда об Ингоде», созданной исключительно по романтическим канонам классика: река и утес, их вне-

³ См. об этом подробнее: [Гаспаров, 1993, с. 221–255].

запная страсть (отказ Ингоды от любви тростника – и это опять напоминание об известной ранней балладе Лермонтова, – месяца, берега и леса) и гнев оскорбленной возлюбленной, крушащей утес. Все эти мотивы (вплоть до образной системы) почти прямо скопированы у Лермонтова.

Фантастические сны, сплетенные с правдой, – характерный мотив лирики Сопова. Подобно романтикам, поэт видит мир сквозь таинственную пелену. Эта пелена имеет и литературные корни и в то же время может просто объясняться молодостью автора. Сопов весь остался в своих ранних стихах, и можно лишь предполагать, – кем он стал бы, если бы не погиб в 1919 году.

Поэтическое кредо Сопова:

Я мечтатель, поэт; я всегда в полусне.
Мир волшебного-прекрасных видений
Мне доступен легко и понятен вполне.
Я живу посреди сновидений
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 240]) –

отзывается бальмонтовскими анапестами («Я – изысканность русской медлительной речи» [Бальмонт, 1969, с. 232]), только вместо растянутой женской клаузулы (в «длинных» четырехстопных строфах) и чередующихся с ними «коротких» со сплошными мужскими клаузулами Сопов, как аккуратный ученик, в каждой строфе сменяет мужскую женской. Но выбор позиции «мечтателя» и «фантазера», погруженного в сны, идет вслед за романтиками и символистами. Только если поэты, на которых ориентирован Сопов, смело творят миры и пространства, как, например, тот же Бальмонт («я звучные песни не сам создавал, / Мне забросил их горный обвал... / Воздушные песни с мерцаньем страстей / Я подслушал у звонких дождей... / И я в человеческом – нечеловек, / Я захвачен разливами рек. И, в море стремя полногласность свою, / Я стозвучные песни пою» [Там же, с. 233]), то Сопов пишет о своей погруженности в полусон, закрывающий для него бытие:

Я живу в полусне, правду с ложью смешав.
На несчастья глаза закрывая,
И в восторге шепчу: «Жизнь – легка, хороша...»
Хотя жизни-то я и не знаю.

Я живу лишь в мечтах; я мечтатель, поэт...
Для меня правда только лишь сказка.
Настоящая жизнь – фантастический бред,
А мечты – неизвестность без маски...
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 241]).

Не поэт творит фантастический мир, а этот мир втягивает его в себя, не позволяя увидеть так называемую «жизнь». И эти размышления – тоже аллюзии на бальмонтовское:

Жизнь проходит, – вечен сон.
Хорошо мне, – я влюблен.

Жизнь проходит, – сказка – нет.
Хорошо мне, – я поэт.

Душен мир, – в душе свежо.
Хорошо мне, хорошо
[Бальмонт, 1969, с. 248].

Для Сопова характерно символистское погружение в мир сна и мечты, из которых нет выхода. И весь мир оказывается погруженным в туманные, странные очертания, незнакомые и чуждые, а сам поэт застывает «в зачарованном сне»:

Лодка тихо плывет по теченью,
И блестя, как осколки стекла,
Гаснет красок в воде отраженье,
И сгущается серая мгла...
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 260]).

Пейзажи, описанные Соповым, почти всегда на грани сказки и реальности, колеблющееся пространство романтиков и символистов наполняет его поэтический мир, дает ему жизненные соки и спасает от тревожной действительности, в которой ему тесно и неуютно.

Стихотворение «Любовь» построено по аналогии с «Влагой» Бальмонта: три строфы из четырех строк, тот же «водный» сюжет, достаточно абстрактный, богатым перечислениями и «мелодичными» образами:

Вниз по течению опускается шлюпка;
Гладкие волны как беличий мех.
Белая кофточка, темная юбка,
Черные косы, русалочий смех...

... Узенький остров, ракиты седые,
Тающей отмели желтая бровь...
Вот они..! Вот они, сны золотые!
Вот она! Вот она, птица-любовь..!
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 260–261]).

Однако если для Бальмонта суть такого описания – игра аллитерациями и ассонансами, образами и мотивами, рожденными из звука, и фоном для этой игры и становится свидание, оно творится на глазах читателя из мягких переливов «л» («С лодки скользнуло весло. / Ласково млеет прохлада... / Ластятся волны к веслу, / Ластится к влаге *лилея*...») ⁴ [Бальмонт, 1969, с. 216]), то для Сопова это совсем не эпатажный и не сложно сделанный, а просто красивый сюжет, позволяющий открыть в «снах золотых» героиню в лучах заката:

Радость усталая глаз серо-синих.
Ласковый шепот и зарево щек.
Тишь утомленной надводной пустыни,
Огненный запад и темный восток
(цит. по: [Штырбул, 2015, с. 260]).

Устремленность в мир фантазии и сна приводит Сопова к созданию поэтической сказки – к поэме «Сказка сказки прошлого лета». Конечно, жанр поэтической сказки Серебряного века – тема отдельного исследования. И «Фейные сказки» Бальмонта, и блоковские «Бледные сказанья», «Болотные чертенятки», «Сказка о петухе и старушке», «В длинной сказке», «Вспомнил я старую сказку», «Скользкая жаба-змея с мутно-ласковым взглядом...», и балладно-сказочные образы раннего Гумилева («Принцесса», «Влюбленная в дьявола», «Заклинание», «Невеста льва» и др.), безусловно, повлияли на Сопова, который хотя и не ввел фантастические мотивы в свои произведения, но погрузил любовное переживание

⁴ Курсив мой. – Е. К.

в «сказочный» мир – мир, далекий от трагических событий, переживаемых поэтом.

Многие сибирские авторы, хоть и не были в полной мере дилетантами от поэзии, во многом зависели от творчества известных столичных символистов, акмеистов, футуристов. Автор книги «Цветы на свалке» Вл. Пруссак подражал И. Северянину: в этом его уличила «Дина Стож в сборнике “Забытая тетрадь”» [Лекманов, 2014, с. 135]. Поэтическая книга Г. Вяткина включала в себя опыты в символистском духе (от К. Фофанова, С. Надсона и ранних декадентов до Блока); кроме того, мотив сказки, важный для всего творчества Вяткина, играет заметную роль в структуре книги, он повторяется в ряде стихотворений, встречается в заглавиях («Осенняя сказка»), а завершает книгу цикл «Сказки жизни», которые демонстрируют «предсеверянинскую» «триолетную» поэтику, в случае Вяткина восходящую, вероятно, к Фофанову 1880-х годов, к «Триолету» («Царевич пыльный Триолет...»). В. Итин был во многом ориентирован как на творчество Гумилева и Блока, так и на лирику футуристов⁵.

О. А. Лекманов, исследовавший «поэтический фон русского модернизма», разделил «стихотворцев на модернистов и не модернистов» и отобрал «среди не модернистов тех, кто испытал модернистское влияние» [Лекманов, 2014, с. 5]. Созданная ученым классификация представлена в таблице, где наглядно показано влияние Бальмонта, Брюсова, Блока, в меньшей степени – З. Гиппиус, Гумилева, Мережковского, Сологуба и др. известных авторов [Там же, с. 42–43].

Отзвуки Бальмонта и других поэтов – символистов и акмеистов – в творчестве Сопова говорят о классической направленности его лирики, не вполне оригинальной, но вместе с тем органически вписанной в культурную парадигму Серебряного века.

Пространство «Сказки прошлого лета» близко новеллистически-повествовательному миру М. Кузмина, когда каждая часть поэмы является отдельным завершенным стихотворением со своим лирическим сюжетом, но, собранные вместе, все небольшие части создают эффект нового топоса – почти ирреального, созданного любовью героя. Сам заголовок ориентирован на «Любовь этого лета» Кузмина из первой книги поэта «Сети». Это тоже любовная история в стихах, только с более четко и прямолинейно выраженным сюжетом, хотя, подобно Кузмину, Сопов старается сделать разнообразной ритмику и строфику «Сказки».

Время действия обозначено – с 1 мая по 13 июля, а последняя часть (X) явно «осенняя»: здесь под текстом единственный раз не поставлено число. Год не указан, но, если посмотреть на дату завершения поэмы (14 ноября 1917 года), можно условно отнести события к июню 1917 года. Характерно, конечно, что в самое напряженное революционное время в России Сопов пишет исключительно камерное, не омраченное никакими политическими подтекстами произведение.

Первое и составляющее, собственно, первую часть поэмы, четверостишие, – безрифменное, написанное четырехиктным дольником с качающимися ударениями; оно наполнено тоской о прошлом, и это лейтмотив первых трех и начала четвертой части «Сказки».

Вторая часть отзывается, помимо прямой отсылки к Пушкину, на седьмое стихотворение «Любви прошлого лета» Кузмина:

Мне не спится... Ночь ясна.
Душен воздух жаркий.
Льет в окно свой свет луна...

⁵ См. об этом: [Куликова, 2017, с. 63–68].

Думы гонят призрак сна –
Бледный и неяркий...
[Сопов, 1917, с. 4].

В отличие от варьирования пушкинского ритма Соповым (чередование 4- и 3-стопного хорей) и превращения четверостишия в пятистишие (*abaab*), Кузмин создает сложную оригинальную строфическую форму, рифмуя в своих шестистишиях 1-ю и 2-ю, 3-ю и 6-ю, 4-ю и 5-ю строки – соответственно (*abcccb*). Но сюжет заимствован Соповым, скорее, у Пушкина: это бессонница, страдание, одиночество. Кузмин же подменяет разлуку описанием любовного свидания, которое рождено воспоминаниями. Такая подмена подчеркивает глубину переживания и умножает эффект «томления» («дух томится, / Голова моя кружится...»), и в финале – «И один я, все один» [Кузмин, 1990, с. 25]).

Сопову важно показать, как возрождается сердце от несчастной любви к иной жизни. Прежняя любовь в четвертой части «Сказки прошлого лета» Сопова сменяется открытием нового мира, новой встречей:

Повести наивной началась завязка,
Жизнь свела на землю светлую мечту⁶
[Сопов, 1917, с. 9].

Бодрый хорей, использование рифм меняют общее ощущение унылости и страданий, и мы видим, как герой поворачивается к земному миру:

Синяя рубашка, лентой опояска;
Дерзкие замашки, смелые ухватки,
Детская улыбка, серенькие глазки,
И по ветру вьются кудри в беспорядке;
Молодые руки налегли на весла,
Выдались рельефно мускулы под тканью...
И забыл тоску я о далеком прошлом,
И люблюсь этим огненным созданием...
[Там же, с. 9.]

«Молодые руки» и «рельефные мускулы» отчасти способны напомнить картины А. Дейнеки 1930-х годов («Купающиеся девушки», «Физкультурница» и др.), где героини показаны сильными, крепкими, спортивными. Здесь Сопов отступает от мягкой камерности Кузмина и пышных образов Бальмонта, как будто предвидя новый лик героини, который будет позже востребован авангардом советского времени.

Впрочем, в этом же описании нельзя не услышать и Бальмонта: «зеленые глазки» из «Фейных сказок» у Сопова станут «серенькими глазками». Уменьшительно-ласкательная форма усилена эпитетом, а герой на миг обретет счастье: «Я как будто бы встретил снова фею мою» [Там же, с. 6].

Однако мир мечты не позволяет герою полностью погрузиться в страсть: он словно чувствует свою вину за предательство, потому что «Пламенем низменной страсти храм Светлой Грезы сожжен» [Там же, с. 12], и, как в «Стихах о Прекрасной Даме» Блока, «низменная страсть» оценивается отрицательно. Телесное наслаждение трактуется как порок, герой бежит от греха, «вниз из-за облачных высей светлый кумир низведен» [Там же]. Блоковский конфликт между Прекрасной

⁶ Цитаты из «Сказки прошлого лета» здесь и далее даны в современной орфографии и пунктуации.

Светлой Дамой и ее темным измененным обликом полностью описывает сюжет «Сказки прошлого лета». Герой-поэт выбирает сны, отказываясь от любви.

VIII часть («1 июля») – своего рода эпилог поэмы – ретроспективно открывает в ином ракурсе переживание любви. Июнь оказывается самым светлым и счастливым месяцем в жизни героя, который рождается заново. Но уже в IX⁷ и X частях (продолжении эпилога) автор пишет о своем разочаровании в сказках, о мимолетности любви, о разрушенных замках мечты, и его лето переходит в осень:

И опять все в прошлом, и опять все в сказках,
И опять томлюсь я острою тоской...
А в саду все ярче огневые краски,
Все заметней ласки осени сырой
[Сопов, 1917, с. 15].

Творчество Юрия Сопова, безусловно, испытывавшего модернистское влияние, могло бы развиваться в настоящее дарование, если бы нелепая ранняя смерть не постигла поэта. Г. Маслов так видел будущее молодого автора: «Он не прошел строгой школы, в его стихах много недостатков технических и стилистических, но с каждым крупным произведением он далеко уходил вперед, освобождаясь от заметных в его первых стихах слащавости и склонности к повторениям» [Маслов, 1919, с. 2].

Поэтический фон русского модернизма и авангарда, складывающийся из лирики таких сибирских поэтов, как Георгий Маслов, Юрий Сопов, Вивиан Итин, Владимир Пруссак и др., позволяет увидеть картину искусства первой половины XX века шире и глубже.

Изучение лирики малоизвестных авторов, открытие новых имен – одна из важных задач нынешнего литературоведения. Судьбы забытых (во многих случаях – запрещенных в советское время) поэтов предстают сейчас по-новому трагичными и в то же время вдохновляют на дальнейшие поиски и исследования.

Список литературы

- Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1969. 712 с.
- Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993. 272 с.
- Зазубрин В.* Сибирская литература 1917–<19>26 г. // Художественная литература в Сибири (1922–1927): Сб. ст. и докл. Новосибирск: Сибирский Союз писателей, 1927. С. 11–16.
- Кузмин М.* Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Худож. лит., 1990. 576 с.
- Куликова Е. Ю.* Стихотворный сборник Вивиана Итина «Солнце сердца» // Сибирский филологический журнал. 2017. № 1. С. 62–70.
- Лапина Л. В.* Всего десять месяцев... (Дополнительные сведения к биографии П. И. Сопова) // Дравертские чтения: Материалы регион. науч.-практ. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения П. Л. Драверта (Омск, 25 ноября 2014 г.) / Ом. гос. обл. науч. б-ка им. А. С. Пушкина. Омск, 2015. С. 189–197.
- Лекманов О. А.* Русская поэзия в 1913 году. М.: Восточная книга, 2014. 176 с.
- Маслов Г.* Юрий Сопов. † 26 августа 1919 // Сибирская речь (Омск). 1919. № 189, 31 (18) авг. С. 2.
- Мартынов Л.* Дар будущему. Стихи и воспоминания. М., 2008. 672 с.

⁷ В поэме ошибочно вместо IX части указана XI, после которой следует X часть.

Сопов Ю. Сказка прошлого лета: Стихотворение. Омск: К-во «Арус», 1917. 15 с.

Трушкин В. П. Из пламени и света... Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1976. 368 с.

Урманов К. Наша юность. Страницы воспоминаний // Сибирские огни. 1965. № 2. С. 159–171.

Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1986. 752 с.

Шишкин В. И. Взрыв в усадьбе Верховного правителя 25 августа 1919 г. // Гражданская война в Сибири: Материалы Всерос. заочной науч.-практ. конф. Омск: Исторический архив Омской области, 2013. С. 161–173.

Штырбул А. А. Дожить до сентября. Судьба поэта Юрия Сопова: историко-литературное исследование. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2015. 284 с.

E. Yu. Kulikova

*Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation*

kulis@mail.ru

**THE POETICS OF YURY SOPOV
(LYRICS AND «THE TALE OF LAST SUMMER»)**

The article is devoted to the work of Yury Sopot (Petr Ivanovich Sopot) – an Omsk poet who lived an extremely short life (1897–1919) and died during an explosion in the yard of A. V. Kolchak's house. The poet's life ended tragically and did not reveal to the reader his real talents. Sopot wrote a series of poems, a poetic «The tale of Last Summer», and his unfinished fragments of the poem about Arthur Rimbaud were also left. Historians, critics and researchers of Sopot's work have different versions – and about its proximity to the White Guard movement, and about his possible interest to the positions of the Socialist-Revolutionaries, and about the «red» orientation of the poet's ideals, but it is difficult to prove the first, the second, and the third, because Sopot, obviously, was not very interested in the events taking place. And even if in the poet's texts the topical notes slip, there is no straightforwardness and distinctness of the choice: Sopot bothers, worries, hesitates. On the other hand, the main opinion of contemporaries is that the poet was apolitical, and in his work echoes of Russian modernism are heard outside of any public opinions and ideas.

In the work Sopot's literary orientation toward the works of Symbolists and Acmeists (K. Balmont, A. Blok, M. Kuzmin, and early N. Gumilev) is noted, traditional neoromantic images and motifs, which his poems and poem «The Tale of Last Summer» are filled with, are analyzed.

The space of «The Tale of Last Summer» is close to M. Kuzmin's novelistic-narrative world, when each part of the poem is a separate completed poem with its lyrical plot. The echoes of symbolists and acmeists in Sopot's work indicate the classical orientation of his lyrics, it is not uniquely original but at the same time inscribed in the cultural paradigm of the Silver Age.

Yury Sopot's work, certainly experienced modern influences, could develop into a real talent, if the ridiculous early death did not overtake the poet. The poetic background of Russian modernism and the avant-garde, formed from the lyrics of such Siberian poets as Georgy Maslov, Yury Sopot, Vivian Itin, Vladimir Prussak, etc., allows us to see a picture of the art of the first half of the twentieth century wider and deeper. Studying the lyrics of little-known authors, the discovery of new names is one of the important tasks of the current literary criticism. The destinies of the forgotten (many of them – banned in Soviet times) poets appear now in a new tragic way and at the same time inspire further research and exploration.

Keywords: Siberian poetry, romanticism, symbolism, Russian modernism.

References

- Balmont K. D. Stikhotvoreniya [Poetry]. Leningrad, Sovetskiy pisatel', 1969, 712 p. (in Russ.)
- Fet A. A. Stikhotvoreniya i poemu [Poesys and poems]. Leningrad, Sovetskiy pisatel', 1986, 752 p. (in Russ.)
- Gasparov M. L. Russkie stikhi 1890-kh – 1925-go godov v kommentariyakh [Russian poems of the 1890s and 1925s in the comments]. Moscow, Vysshaya shkola, 1993, 272 p. (in Russ.)
- Kulikova E. Yu. Stikhotvornyy sbornik Viviana Itina «Solntse serdtsa» [Vivian Itin's poem «The Sun of the Heart»]. *Siberian Philological Journal*, 2017, no. 1, p. 62–70. (in Russ.)
- Kuzmin M. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, 1990, 576 p. (in Russ.)
- Lapina L. V. Vsego desyat' mesyatsev... (Dopolnitel'nye svedeniya k biografii P. I. Sopova) [Only ten months... (Additional information to the biography of P. I. Sopov)]. *Dravertovskie chteniya: materialy regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 135-letiyu so dnya rozhdeniya P. L. Draverta* [Dravert's readings: materials of the regional scientific-practical conference dedicated to the 135th anniversary of the birth of P. L. Dravert (Omsk, November 25, 2014)]. Omsk, 2015, p. 189–197.
- Lekmanov O. A. Russkaya poeziya v 1913 godu [Russian poetry in 1913]. Moscow, Vostochnaya kniga, 2014, 176 p. (in Russ.)
- Martynov L. Dar budushchemu. Stikhi i vospominaniya [Gift to the future. Verses and memories]. Moscow, 2008, 672 p. (in Russ.)
- Maslov G. Yuriy Sopov. † 26 avgusta 1919. *Siberian speech* (Omsk), 1919, no. 189, August 31 (18), p. 2. (in Russ.)
- Shishkin V. I. Vzryv v usad'be Verkhovnogo pravatelya 25 avgusta 1919 g. [Explosion in the Manor of the Supreme Ruler on August 25, 1919]. *Grazhdanskaya voyna v Sibiri* [Civil war in Siberia]. *Proceedings of the All-Russian Correspondence Scientific and Practical Conference*. Omsk, Istoricheskiy arkhiv Omskoy oblasti, 2013, p. 161–173. (in Russ.)
- Shtyrbul A. A. Dozhit' do sentyabrya. Sud'ba poeta Yuriya Sopova: istoriko-literaturnoe issledovanie [Survive until September. The fate of the poet Yuri Sopov: historical and literary study]. Omsk, OmSPU Publ., 2015, 284 p. (in Russ.)
- Sopov Yu. Skazka proshlogo leta: Stikhotvorenie [The tale of Last Summer: A poem]. Omsk, K-vo «Arus», 1917, 15 p. (in Russ.)
- Trushkin V. P. Iz plameni i sveta... [From flame and light...]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1976, 368 p. (in Russ.)
- Urmanov K. Nasha yunost'. Stranitsy vospominaniy [Our youth. Memories pages]. *Siberian Lights*, 1965, no. 2, p. 159–171. (in Russ.)
- Zazubrin V. Sibirskaya literatura 1917–<19>26 g. *Khudozhestvennaya literatura v Sibiri (1922–1927)* [Fiction in Siberia (1922–1927)]. Collected papers and reports. Novosibirsk, Sibirskiy Soyuz Pisateley, 1927, p. 11–16. (in Russ.)

Elena Yu. Kulikova – Doctor of Philology, the Leading Researcher of Sector of Literary Criticism of Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Science (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, kulis@mail.ru)

Е. Н. Проскурина

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**ПРИЕМЫ АВАНГАРДНОЙ ПОЭТИКИ
В РАССКАЗЕ В. ЗАЗУБРИНА «БЛЕДНАЯ ПРАВДА» ***

Исследуются приемы поэтики в рассказе В. Зазубрина «Бледная правда», созданном в 1923 году. Это ранний период творчества писателя, отмеченный близостью к авангардному типу художественности. Рассказ продолжает тему «двух миров». Ей посвящен роман Зазубрина с одноименным названием, а также повесть «Щепка». Однако борьба «двух миров», нового и старого, переведена в рассказе в бытовую сферу эпохи нэпа. Главным стержнем сюжета оказывается не военный конфликт, а столкновение бескомпромиссного героя – борца с обывательской средой. Так на новом тематическом материале Зазубриным воплощается идея деформации идеального образа Революции, заявленная в «Щепке». Новые хозяйственные отношения в стране открыли возможность экономическим преступлениям. Жертвой таких преступлений и оказывается герой, назначенный партией на должность заведующего крупной продовольственной конторой и не распознавший среди своих подчиненных жуликов и воров. Однако, несмотря на трагическую судьбу героя, Революция, как и в повести «Щепка», в рассказе сохраняет ореол святости. Столкновение «двух миров» выражено автором через приемы контрастной поэтики. В цветовой палитре образа главного героя Аверьянова доминируют огненные оттенки красного цвета, символизирующие его преданность революционной идее, бескомпромиссность. Автор во многом наделил своего героя собственными чертами характера. В изображении антигероя Латчина отсутствует цвет, однако через поэтику телесности, округлость движений показана его изворотливость, противопоставленная резкой угловатости Аверьянова. На стилистическом уровне черты авангардного письма выражены в рассказе через семантически нагруженные звуковые повторы, гиперболизацию метафор, перечислительность, нанизывание однородных членов, обилие эллиптических конструкций. Названные поэтические характеристики позволяют увидеть в «Бледной правде» проявления *Wortkunst*'а (термин О. А. Ханзена-Лёве), для которого характерна концентрация на слове, звуке, генерирующая смысловую плотность текста. Экспрессия повествовательной речи служит одним из способов выражения авторской позиции.

Ключевые слова: сибирская литература, творчество В. Зазубрина, рассказ «Бледная правда», авангардная поэтика.

* Работа выполнена в рамках исследовательского проекта РГНФ № 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, motive@philology.nsc.ru)

Рассказ В. Зазубрина «Бледная правда» был написан в 1923 году, почти одновременно с повестью «Щепка», сюжет которой строится на основе кровавых будней Сибчека. Это ранний период творчества писателя, отмеченный близостью к авангардному типу художественности. Однако если повесть писателю так и не удалось опубликовать ни в одном издании, не только сибирском, но и московском по причине выбранной темы (подробно см.: [Яранцев, 2012, с. 62–85]), то «Бледная правда» была издана в том же 1923 году в четвертом номере журнала «Сибирские огни». После первой публикации рассказ не переиздавался вплоть до 1972 года, когда по инициативе сибирского критика Н. Яновского был переиздан во втором томе «Литературного наследия Сибири». Еще раз это произведение увидело свет в 1990 году в сборнике сочинений В. Зазубрина «Общежитие», выпущенном в свет Новосибирским книжным издательством.

«Бледная правда» продолжает тему «Двух миров». Так названо дебютное произведение писателя, опубликованное в 1921 году и получившее статус «первого советского романа», выдержав более десятка переизданий уже в первые годы после публикации. Однако в «Бледной правде» столкновение «двух миров» развивается на ином, бытовом материале. Историческое время в рассказе – период нэпа. По причине малой известности произведения приведем краткий пересказ его сюжета. Герой рассказа Аверьянов, кузнец «с железными сгустками мускулов» [Зазубрин, 1990, с. 92]¹, пройдя Первую мировую и Гражданскую войны, после победы «красных» определен партией в начальники «дома лишения свободы» (с. 92), где выпрашивает у посетившего тюрьму М. И. Калинина отмену смертного приговора четырем заключенным, среди которых бывший колчаковский интендант Латчин. О прошлом этих четырех смертников Аверьянов ничего не знает, ему лишь хочется, чтобы «всероссийский староста» оставил по себе добрую память. Вскоре героя ждет новое назначение, на этот раз комиссаром Упродкома, крупной продовольственной конторы. Аверьянов не знаком с этой работой и берет себе в помощники Латчина «как спеца по бумажной части» (с. 98). Работая на износ, отдавая всего себя новому делу, герой не замечает творящегося вокруг него воровства, которое умело прикрывает Латчин подделкой документации. Случайно узнав всю «бледную правду», Аверьянов немедленно передает сведения в ГПУ. Однако Латчин и его сподручные переводят всю вину на Аверьянова как инициатора экономического преступления, в результате чего длящийся несколько дней суд выносит оклеветанному герою вместе с истинными виновниками суровый приговор: расстрел.

«Два мира» в «Бледной правде» – это, с одной стороны, мир Аверьянова, включенного в трудную послевоенную борьбу за построение социализма, и мир, порожденный новой экономической политикой, открывшей путь «жулью». Так на новом тематическом материале воплощается идея деформации идеального образа Революции, наиболее рельефно реализованная в «Щепке». Как и в предыдущих произведениях Зазубрина, изображение новых «двух миров» дано через приемы контрастной поэтики. Простой и понятный герою мир кузницы, который сменился для него миром войны – новой кузницы, где «винтовка стучала, как молоток» (с. 92), представлен в черных и красных тонах:

...черный, чадный, едкий дым и красный жар от пылающего горна... красные, раскаленные сгустки железа в черных, цепких пальцах клещей, огненные брызги искр. <...> Потом, когда забрали на войну... под ударами тысяч кузнецов грохотало, колыхало огнем раскаленное железо, искрами визгливыми летели куски свинца и стали, горнами горели города. <...> Кузница. Как в кузнице, как кузнец (с. 92).

¹ Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страниц.

Уже в этом фрагменте из экспозиции рассказа прослеживаются черты авангардного письма, выраженного через семантически нагруженные звуковые повторы. Так, чадность мира кузницы передана повторением звука «ч»; мотив «мирового пожара» (А. Блок) какковки нового мира реализуется тройным повторением звукосочетания «гор»: «горнами горели города», высокой частотностью звука «к», свист пуль – нанизыванием звука «с». Вместе с тем в первых же строках заявляет о себе характерная для творчества Зазубрина начала 1920-х годов гиперболизация метафор. Перечислительность, нанизывание однородных членов, обилие эллиптических конструкций создают в тексте смысловую плотность. Все названные приемы позволяют увидеть в начале рассказа проявления *Wortkunst*'а, с характерной для него концентрацией на слове, звуке (подробно см.: [Ханзен-Лёве, 2016]).

Основные из этих характеристик сохраняются на протяжении всего повествования. Однако цветовая и звуковая палитра рассказа резко меняется при переходе от военной части сюжетной линии героя к бытовой. Канцелярско-бюрократический комплекс мотивов сопровождается обилием шипящих, скрежещущих звуков. Здесь доминирует заземленная, низменная символика:

...шшш-ш-ш-шшш...

Бездушная, бумажная саранча, прожорливая саранча. В самой гуще, среди стрекочущих, скребущих, шелкающих, шелестящих множеств – мечущийся, махающий руками, ругающийся рыжий комиссар.

Саранча бумажная – муть бумажная (с. 98).

Огненный характер героя символизирован его рыжими волосами. Экцентричность, жесткий стиль поведения, бескомпромиссность, угловатость – через резкость жеста, речи:

Аверьянов – рыжий, длинноусый, длинноногий, неуклюжий в зеленой гимнастерке, в защитных штанах, в бурых огромных растоптанных катанках, махал руками, ругался, грозил:

– Всех к стенке! Все сволочи! Жулье!

Кровью наливались, красными рубинами лезли из медно-желтой оправы век узкие, косоватые глаза комиссара, огнем пылала всклокоченная рыжая жесткая грива волос.

– Тигра! Чистая тигра! (с. 96).

Совершенную противоположность Аверьянову представляет собой Латчин. При его изображении автор избегает цветовых характеристик, зато в портрете акцентированно выделяет «бритое пухлое лицо», «большие черные круглые глаза» (с. 98), «мягкие, пухлые, ловкие пальцы» (с. 99). Изворотливость Латчина показана через поэтику телесности, округлость движений, противопоставленных резкой угловатости Аверьянова. «Тигриная» природа героя в антигерое трансформируется в кошачью.

В образе Аверьянова, отмеченном обостренностью переживаний, болезненным восприятием действительности, бескомпромиссностью, распознаются черты характера самого автора рассказа. Так, писатель Е. Пермитин увидел его при первом знакомстве «страстным, вечно кипящим, как бы сжигаемым внутренним огнем великаном» [Литературное наследие Сибири, 1972, с. 417]. По переданным ему слухам, «Зазубрин человек вспылчивый, нервный... при возбуждении у него лицо мгновенно багровеет» [Там же]. По воспоминаниям современников, Зазубрин был «деятелен и горяч, не терпел несправедливости, неискренности в людях и прямо в глаза с возмущением говорил им об этом, наживая своей прямолиней-

ностью недоброжелателей и врагов» [Там же, с. 398]; «нетерпимость к... человеческим порокам была так обострена в Заzubрине, что он ожесточался даже против обычных, совершенно безобидных слов и поступков» [Литературное наследство Сибири, 1972, с. 412]; «Владимир Яковлевич – человек острого ума и почти болезненной чувствительности. Кровь так и ходит под тонкой кожей, то отливает, то приливает к лицу. <...> В спорах и оценках был прям, резок и нелицеприятен» [Там же, с. 425] и др.

В образе Латчина исследователь В. Яранцев увидел параллель с образом Ратчина из романа Б. Пильняка «Голый год»: «обоих героев, с его точки зрения, «объединяет обывательско-торгашеская суть» [Яранцев, 2012, с. 103]. Действительно, тождество фамилий, различающихся лишь одной начальной буквой, вряд ли случайно. Однако ответ на этот вопрос требует более детального исследования, знакомства с рукописью рассказа. На наш взгляд, вероятнее всего, образ антигероя «Бледной правды» был уже создан к тому моменту, когда Заzubрин мог познакомиться с романом Пильняка, опубликованном в 1922 году в издательстве З. И. Гржебина, находившемся к тому времени в Берлине. Увиденное сходство своего отрицательного персонажа с персонажем Пильняка могло его подтолкнуть на изменение уже придуманной ему фамилии. Межыменную переключку Заzubрин сигнализирует приемом почти полного совпадения. Но это лишь гипотеза, требующая архивного подтверждения.

Характерное для Аверьянова «нервическое состояние духа» исследователи относят к одному из свойств экспрессионистской поэтики [Крылова, 2017]. При этом выделяются две тенденции внутри самого течения: интеллектуальная и эмоциональная. Для первой характерно последовательное очищение формы во имя достижения строгой выразительности символа, для второй – язык, предельно нагруженный поэтическим смыслом (см.: [Ришар, 2003]). На наш взгляд, творчество Заzubрина относится ко второй тенденции, поскольку автору важна не столько чистота поэтического символа, сколько выраженный через поэтику основной смысл². Несомненно, будучи талантливым самоучкой, он следил за литературным процессом, учился как у классиков, так и у своих современников. Однако оставался при этом оригинальным автором.

Мотивный образ человека-щепки актуализирует связь «Бледной правды» с повестью «Щепка». При этом в «Бледной правде» этот образ получает более развернутую характеристику, звучащую в финале:

Революция...

...Революция – мощный, мутный, разрушающий и творящий поток. Человек – щепка. Люди – щепки. Но разве человек-щепка конечная цель Революции? Через человека-щепку, через человеческую пыль, ценою отдельных щепок, иногда, может быть, и ненужных жертв, ценою человеческой пыли, к будущему прекрасному человечеству!.. Но что это? Я, кажется, начинаю оправдывать Революцию? Разве она нуждается в оправданиях? Она, рождением своим показавшая, что человек еще жив, что у него есть будущее!..» (с. 136).

Трагическая судьба Аверьянова, как и судьба героя «Щепки» Срубова, – жертвоприношение на алтарь Революции, которая в рассказе, как и в повести, написана с прописной буквы, т. е. остается для Заzubрина делом святым. Не случайно сентенция, завершающая рассказ, звучит из уст беллетриста Зуева, в чем можно усмотреть параллель с позицией автора, как происходит это и в финале «Щепки», где Заzubрин обходится без героя-посредника:

² Заzubрин сам осознавал, что ради донесения смысла часто жертвует художественной стороной своего произведения (см.: [Зазубрин, 1988, с. 5]).

А Ее с битого стекла заговоров, со стрихнина саботажа рвало кровью, и пухло ее брюхо (по-библейски – чрево) от материнства, от голода. И, израненная, окровавленная своей и вражьей кровью... оборванная, в серо-красных лохмотьях, во вшивой грубой рубахе, крепко стояла Она босыми ногами на великой равнине, смотрела на мир зоркими гневными глазами (с. 90).

Переключка обоих финалов дает основание прочесть образ революции в «Бледной правде» в контексте мотивной структуры, заложенной в «Щепке», где отчетливо высвечивается богородичное начало (подробно см.: [Проскурина, 2002; Проскурина, 2018]). Таким образом, поединок «двух миров» в рассказе, переведенный из военного сюжета (роман «Два мира») через чекистский (повесть «Щепка») в бытовой, «нэпманский» вариант, сохраняет для Зазубрина за новым, революционным миром потенциал счастливого будущего, несмотря на деформированность идеального образа самой Революции в настоящем. Основная идея рассказа выражена характерными для автора приемами авангардного письма, где в качестве основных можно назвать экспрессивность, резкую очерченность образов, контрастность цвета, звука, лексическую плотность художественного высказывания.

Список литературы

- Зазубрин В. Два мира. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1988. 335 с.
Зазубрин В. Общежитие. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1990. 414 с.
Крылова Д. П. Поэтика экспрессионизма как основа изображения города в поэзии русских авангардистов // Гуманитарные науки. 2017. Январь. URL: <http://www.nauteh-journal.ru/index.php/ru/--gn17-01/3151-a> (дата обращения 26.08.2018).
Литературное наследие Сибири. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1972. Т. 2. 444 с.
Проскурина Е. Н. Конфликт двух миров в творческой судьбе В. Я. Зазубрина // Сибирь. Литература. Критика. Журналистика. Памяти Ю. С. Постнова. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2002. С. 159–174.
Проскурина Е. Н. Перипетии поэтики В. Зазубрина в зеркале литературной судьбы (на материале романа «Два мира» и повести «Щепка») // Сюжетология и сюжетография. 2018. № 1. С. 64–81.
Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М.: Республика, 2003. 432 с.
Ханзен-Лёве О. А. Развертывание, реализация // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 9–40.
Яранцев В. Зазубрин. Человек, который написал «Щепку». Новосибирск, 2012. 751 с.

E. N. Proskurina

Novosibirsk, Russian Federation

METHODS OF AVANT-GARDE POETICS IN THE STORY OF V. ZAZUBRIN «PALE TRUTH»

The article explores the techniques of poetics in the story of V. Zazubrin «Pale Truth», created in 1923. This is the early period of the writer's work, marked by the proximity to the avant-garde type of artistry. The story continues the theme of «two worlds». She dedicated to Zazubrin's novel of the same name, as well as the story «Sliver». However, the struggle between the «two worlds», the new and the old, is translated into a narrative into the everyday sphere of

the NEP era. The main core of the plot is not a military conflict, but a clash of an uncompromising hero fighter with a philistine environment. So, on a new thematic material, Zazubrin embodies the idea of deformation of the ideal image of the Revolution, declared in the «Sliver». New economic relations in the country opened up the possibility of economic crimes. The victim of such crimes is the hero appointed by the party to the post of head of a large food office and not recognizing among his subordinates crooks and thieves. However, despite the tragic fate of the hero, the Revolution, like in the story «Sliver», in the story retains a halo of holiness. The clash of the «two worlds» is expressed by the author through techniques of contrasting poetics. In the color palette of the image of the protagonist Averyanov, the fiery shades of red dominate, symbolizing his devotion to the revolutionary idea, uncompromising. The author in many ways endowed his hero with his own character traits. In the depiction of the antihero Latchin there is no color, but through the poetics of corporeality, the roundness of the movements shows his resourcefulness, contrasted with the sharp angularity of Averyanov. At the stylistic level, the features of avant-garde letters are expressed in the story through semantically loaded sound repetitions, the hyperbolization of metaphors, enumeration, the stringing of homogeneous members, the abundance of elliptical structures. These poetic characteristics allow us to see in the «Pale Truth» manifestations of Wortkunst (the term O. A. Hansen-Löve), which is characterized by concentration on the word, the sound that generates the semantic density of the text. Expression of the narrative speech serves as one of the ways of expressing the author's position.

Keywords: Siberian literature, V. Zazubrin's works, the story «Pale Truth», avant-garde poetics.

References

- Hansen-Löve O. A. Razvertyvaniye. realizatsiya [Unfolding, Realization]. *Critique & Semiotics*, 2016, no. 2, p. 9–40. (in Russ.)
- Krylova D. P. Poetika ekspressionizma kak osnova izobrazheniya goroda v poezii russkikh avangardistov [The Poetics of Expressionism as the Basis for the Image of the City in the Poetry of Russian Avant-gardists]. *Gumanitarnye nauki*, 1017, January. URL: <http://www.nautejournal.ru/index.php/ru/--gn17-01/3151-a> (accessed: 26.08. 2018). (in Russ.)
- Literaturnoe nasledstvo Sibiri [Literary heritage of Siberia]. Novosibirsk, Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1972, vol. 2, 444 p. (in Russ.)
- Proskurina E. N. Konflikt dvukh mirov v tvorcheskoi sud'be V. Ya. Zazubrina [The conflict between two worlds in the artistic destiny of V. Ya. Zazubrin]. *Sibir'. Literatura. Kritika. Zhurnalistika. Pamjati Yu. S. Postnova* [Siberia. Literature. Criticism. Journalism. In memory of Yu. S. Postnov]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2002, p. 159–174. (in Russ.)
- Proskurina E. N. Peripetii poetiki V. Zazubrina v zerkale literaturnoy sudby (na materiale romana «Dva mira» i povesti «Shchepka») [Peripetia of poetics by V. Zazubrin in the mirror of literary destiny (on the novel «Two worlds» and the story «Sliver»)]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2018, no. 1, p. 64–81. (in Russ.)
- Richard L. Entsiklopediya ekspressionizma: Zhivopis i grafika. Skulptura. Arkhitektura. Literatura. Dramaturgiya. Teatr. Kino. Muzyka [Encyclopedia of Expressionism: Painting and Graphics. Sculpture. Architecture. Literature. Dramaturgy. Theater. Cinema. Music]. Moscow, Respublika, 2003, 432 p. (in Russ.)
- Yarantsev V. Zazubrin. Chelovek, kotoryi napisal «Shchepku» [Zazubrin. The person who wrote the «Sliver»]. Novosibirsk, 2012, 752 p. (in Russ.)
- Zazubrin V. Dva mira [Two Worlds]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1988, 335 p. (in Russ.)
- Zazubrin V. Obshhezhitie [Dormitory]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1990, 414 p. (in Russ.)

Elena N. Proskurina – Doctor of Philology, Chief Researcher of the Section of Literary Studies of the Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, motive@philology.nsc.ru)

К. В. Абрамова

Новосибирский государственный педагогический университет

**АВАНГАРДНЫЕ ПОЛЕТЫ:
АВИАЦИОННЫЕ ТЕМЫ В СИБИРСКОЙ ПЕРИОДИКЕ
1920–1930-Х ГОДОВ ***

Рассматривается преломление в сибирской периодике одной из важнейших тем искусства авангарда – темы авиации. Мы изучаем опубликованные в сибирских газетах и журналах 1920–1930-х гг. тексты и иллюстрации, в которых появляются авиационные темы и мотивы, а также анализируем средства, характерные для авангардного искусства, которые применялись авторами и редакторами при публикации материалов. Первые полеты в Сибири состоялись в 1911 г., но в сибирской периодике тема полета человека на машине становится распространенной только в 1920-е гг. Одними из первых произведений, в которых тема авиации занимает ведущее место стали вышедшие в 1925 г. в издательстве ОДВФ книги Андрея Кручины «Конек-Летунок», «Крылья Якутии», «Чудесные похождения Иванова Евдения». Основной отличительной чертой использования мотива воздухоплавания в них стала агитационная направленность текстов, что было связано с формированием советского авиационного мифа. Возможность летать провозглашалась не только достижением человечества, но и необходимым условием существования советского государства. Отдельно мы останавливаемся на текстах, печатавшихся в журнале «Товарищ», первого сибирского пионерского журнала. В них наиболее полно отразились черты авангардного искусства, такие как применение приемов монтажа, установка на литературу факта и др. Но также мы показываем, что, как и в большей части периодических изданий в Сибири, в текстах, содержащих мотивы покорения воздуха, авангардные тенденции не занимали ведущее место, часто провозглашаемые установки не соблюдались, игнорировались. К 1932 г. авиационная тематика появляется на страницах журналов все реже и в контексте подготовки к противостоянию с врагами советского государства. В 1931–1932 гг. из журналов исчезают художественные тексты, в которых бы использовались авиационные мотивы, самолеты упоминаются лишь в связи с фактическими событиями, такими как первый выпуск летной школы, который подробно освещается в журнале «Динамовец». Но в таких публикациях уже практически не прослеживается авангардных черт, они начинают носить в основном информационный характер. Авиация утрачивает свою первоначальную притягательность для искусства и становится лишь знаком нарастающей военной мощи Советского Союза.

Ключевые слова: сибирская журналистика, сибирская периодика, авангард, авиация, полет, пародия, детская периодика, агитация, литература факта.

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Благодарю за помощь в подборе материалов для статьи Е. В. Капинос.

Абрамова Ксения Вадимовна – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллойская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, a-ks@yandex.ru)

Развитие авиации в начале XX в. стало воплощением давней мечты человека о полете и вызвало большой интерес у деятелей искусства различных направлений¹. Отчеты о полетах и новых авиационных рекордах, фотографии летательных аппаратов публиковались в журналах, образы авиатехники появлялись в рекламе, на плакатах и открытках, на упаковках конфет или печения – авиация и связанные с нею образы становились частью жизни обычных людей, в то же время аэропланы и самолеты стали неотъемлемым мотивом произведений художников, будь то живописное полотно, фотомонтаж или сборник стихов².

В 20-е гг. XX в. происходит новый всплеск интереса к авиации, но тема полета человека приобретает идеологическую окраску³. Именно в искусстве авангарда возможность полета с помощью невероятного механизма вызывала восторг, поскольку она воспринималась как проявление возможностей технического прогресса, проявление «будущего». Теперь возможность летать провозглашалась не только достижением человечества, но и необходимым условием существования советского государства.

Интерес к авиации проникал и в удаленные от Москвы и Петербурга города⁴. Первые полеты в Сибири состоялись в 1911 г., а в 1923 г. учреждены Сибирское отделение акционерного Общества добровольного Воздушного флота «Сибдобролет» и отделение Общества друзей Красного воздушного флота «Сиблёт»⁵.

В нашей статье мы хотим рассмотреть особенности авиационной тематики в сибирской периодике 1920-х – 1930-х гг. Цель нашей работы – выявление и анализ авангардных черт в стихах, рассказах, публицистических статьях и других произведениях, а также в иллюстрациях, в которых затрагивается тема полета человека на аэроплане.

Если говорить о проявлении авангардных направлений в сибирской литературе, то, по наблюдениям А. Крусанова, после революции в сибирских городах деятельность представителей левого искусства была распространена, но она была привязана к транспортным путям, прежде всего к железным дорогам и, в меньшей степени, к речному транспорту. В Омске, Томске, Красноярске, Иркутске и Ново-николаевске проходили гастроли столичных футуристов: В. Гольцшмидта, Д. Бурлюка, В. Каменского⁶, а также екатеринбургского «главаря сибирских футуристов» Давида Виленского, который выступал под псевдонимом Д. Ленский [Крусанов, 2003, с. 377–410].

¹ К изучению темы авиации в творчестве различных поэтов первой половины XX в. обращались многие исследователи. Рассматривалось как общее влияние развития воздухоплавания на культуру и литературу [Желтова, 2007б; Котельников, 2016], так и различные преломления темы полета в творчестве отдельных поэтов (см., например, [Думенко, 2010; Буренина, 2005]). Один из наиболее полных разборов различных аспектов, связанных с летной тематикой, представлен в работе Ю. Левинга [2004].

² Тема полетов в изобразительном искусстве также неоднократно исследовалась, см., например: [Буренина, 2005; Никонова, 2012; Якимова, 2016].

³ Е. Л. Желтова говорит о рождении советского авиационного мифа, тесно связанного с восприятием достижений авиации авангардным искусством и отчасти выросшего из него [Желтова, 2007а].

⁴ В первую очередь, знакомство провинциальной публики с современным воздухоплаванием происходило в следствие выступлений авиаторов, но часто тему полета человека на аэроплане приносили писатели и поэты. Так, например, А. В. Раева связывает популярность образа авиации в саратовской литературной жизни с переездом в город столичных поэтов, при этом исследовательница отмечает, что этот образ стал «центрообразующим для левой поэзии начала 1920-х годов в Саратове» [2008, с. 327].

⁵ См. подробнее: [Голодяев, 2018].

⁶ Подробнее о сибирском турне В. Каменского см. [Лошилов, 2017б].

В городах Сибири выступали местные поэты, писатели, выставляли свои картины художники, некоторые из них провозглашали себя футуристами. Но к середине 20-х гг. их деятельность практически прекратилась: некоторые уехали на Дальний Восток, некоторые – в Москву, кто-то погиб или пропал во время Гражданской войны⁷. Но часть поэтов и художников осталась в городах Сибири, и мы можем говорить о том, что творцы, причисляющие себя к авангардным течениям, оказали влияние на развитие литературы и журналистики в Сибири. Кроме того, в 1926 г. в Новосибирск был направлен А. Л. Курс, активно сотрудничавший с деятелями «Левого фронта искусств», под его руководством в конце 1920-х гг. выходили журнал «Настоящее» и газета «Советская Сибирь»⁸.

Авиационная тематика в сибирской литературе впервые затрагивается в 1924 г. в газете «Сибирская деревня» (приложение к газете «Сельская правда»), где печатается ряд статей, из которых сибирские крестьяне могли бы узнать историю развития воздухоплавания: «Все слышали, что люди на машинах летают по воздуху, многие видели эти машины, летали на них, но большинство, а в особенности крестьяне, таких машин не видели, не знают, как они устроены, почему летают, и как люди дошли до того, что люди стали летать по воздуху» [Сибирская деревня, 1924, с. 31].

В этом установочном заявлении, открывающем первую статью, интересно противопоставление «всех», слышавших об аэропланах, даже летавших на них, и сибирских крестьян, которым это было недоступно. В газете проводится идея просвещения неграмотного, отсталого населения в сфере достижений авиации, и в то же время газетная статья в духе авангардной установки на отсутствие границ между реальной жизнью и виртуальным пространством текста как будто пытается подменить непосредственные впечатления о полетах.

В 1924–1925 гг. в Новониколаевске в издательстве Сибирского Общества друзей Воздушного флота выходит журнал «Даешь Сибири красные крылья!» (с № 7 1925 г. переименован в «Крылья»). В нем публикуется как официальная информация ОДВФ, так и очерки (например, «Самолет-разведчик» с описанием устройства такого воздушного судна и с приведенной схемой этого самолета), рассказы, стихотворения, чаще всего связанные с темой полетов.

Например, в № 2 за 1924 г. появляется стихотворение Андрея Кручины⁹:

⁷ А. Крусанов приводит сведения о литературно-художественной жизни сибирских городов, мы лишь назовем имена писателей, поэтов и художников, относивших себя к различным авангардистским направлениям. Омск: А. Сорокин, А. Воцакин, Г. А. Вяткин, Г. В. Маслов, Л. Мартынов, Н. Калмыков, С. Орлов, Н. Семенов (Н. Н. Мартынов) и др.; художники В. Уфимцев, Н. Мамонтов, Б. Шабля (Шабля-Табулевич). Томск: Б. Перелешин, Виталий Рябинин, В. П. Красногорский (именовавший себя «небывалым явлением пушкинистом-футуристом»); художники Н. Котов, П. Татарский, М. Черемных, П. Свешников, П. Фомин, Т. Оларь – вместе с барнаульцами (В. Карев, И. Чашников, В. Гуляев, М. Курзин) организовали, обучаясь в Москве, кружок художников-сибиряков; К. К. Зеленевский, Е. Машкевич, Оскар Янкус. Барнаул: А. П. Квятковский, И. И. Трусов; художники М. И. Трусов, М. И. Курзин, Е. Л. Коровай и др. (Подробнее об их деятельности и дальнейшей судьбе см. [Крусанов, 2003, с. 377–402].)

⁸ Подробнее о деятельности А. Курса в Новосибирске см. [Капинос, 2016]. Нужно отметить, что авангардные принципы в сибирской литературе и журналистике чаще всего провозглашались, но не проводились последовательно, даже сочетались с противоположными тенденциями, прямо противоречащими заявленной тактике. См. подробнее: [Капинос, 2016; Проскурина, 2016; Силантьев, Шатин, 2018].

⁹ Андрей Кручина – псевдоним сибирского журналиста и поэта Александра Николаевича Огурцова (1889–1938). Во время Первой мировой публиковался в армейских газетах, затем в красноярской газете «Отклики Сибири», в газетах Екатеринбурга, Челябинска. После Гражданской войны работал в томской газете «Красное знамя», в «Советской Сибири».

Не для того мы строим планы,
Чтоб хоронить их под сукном.
Мы заведем аэропланы
И с облегчением вздохнем.
Во всем лиха беда в начале,
Но принял меры исполком.
Чтоб планы тормоз не встречали,
Чтоб из блинов не вышел ком.
И коль не сдвинет на задворки
Тот план коварная судьба
В селеньях вместо междудворки
Пройдет воздушная гоньба

Воспоминаясь об'ята,
Смахнув слезинку со щеки,
Расскажем мы своим внучатам
Что, мол, в Сибири нас когда-то
Возили лихо ямщики
[Даешь Сибири..., 1924, с. 11]¹⁰.

В стихотворном тексте аэроплан становится символом будущего, противопоставленного прошлому, «ямщикам». Но футуристическая идея всеобщей доступности летательных машин обрамлена сатирическим подтекстом, созданным большой концентрацией клишированных фраз, присутствующих практически в каждой строке: «Во всем лиха беда в начале», «Но принял меры исполком», «Чтоб из блинов не вышел ком» и т. д. Ироничность текста усиливается еще и из-за того, что на этой же странице журнала опубликованы «Авио-частушки»¹¹ (автор – «Дядя Саша»), название которых перекликается с «Авиачастушками» В. Маяковского, написанными в 1923 г.¹²

В 1925 г. в этом же издательстве выходит книга Андрея Кручины «Конек-Летунок» [1925а]¹³. Сама обложка совмещает в себе авиационную тематику с традиционной сказочной темой полета на волшебном существе, и на первой странице книги, после заглавия, есть уточнение жанра – «сибаэросказка по П. П. Ершову»¹⁴. Отметим также еще и то, что в изображении на обложке сочетаются

В 1930-х – в журнале «Динамовец». 9 января 1938 г. расстрелян по решению «тройки» при УНКВД Кемеровской области.

¹⁰ Здесь и далее пунктуация источника сохранена.

¹¹ Здесь и далее орфография источника сохранена.

¹² Отметим, что в № 4 за 1925 г. опубликованы «Летные частушки», в которых также продолжается авиационная тематика, но в названии уже отсутствует неологизм, отсылающий к Маяковскому [Даешь Сибири..., 1925, с. 14–15].

¹³ Авиационная тематика присутствует и в других произведениях Андрея Кручины. В 1925 г. в издательстве Сибирского Общества друзей Воздушного Флота выпущена книга «Чудесные похождения Иванова Евдения», где герой учится летному делу [Кручина, 1925в], а в издательстве Общества «Добролет» – поэма «Крылья Якутии», в которой развернутое противопоставление жизни в Якутии до революции 1918 г. и после нее сопровождается мотивом преодоления бескрайних просторов Сибири, и, как и в стихотворении А. Кручины, упомянутом нами выше, акцент делается на способе передвижения: старый мир ассоциируется с ямщиками, а новый – с авиацией [Кручина, 1925б].

¹⁴ В СССР в это время также многотысячными тиражами издавались книги: *Рязанов Н.* Сказка о золотом петушке-самолете по А. С. Пушкину / Рис. П. Абрамова. М.: Изд. секция ОДВФ, 1925; *Березов, Глаголев.* О поповской заботе, о саранче и о самолете. М.: Об-во друзей воздуш. флота, 1925; *Григорович А.* Удивительные приключения Петра, Ивана



Обложка книги Андрея Кручины «Конек-Летунок»
(Кручина А. Конек-Летунок. 1925)
Cover of the book Andrew Kruchina «The Horse-Letunok»
(Kruchina A. The Horse-Letunok. 1925)

достаточно детальное изображение кабины самолета с совершенно абстрактными крыльями, которые как будто превращаются в транспарант, на котором вместо лозунга расположено наименование жанра¹⁵.

По сюжету в аэросказке старик-отец и два его старших сына пашут землю, не интересуются ничем, кроме своего хозяйства и выгоды, и притесняют младшего Ивана, увлеченного чтением книг:

За горами, за лесами,
На земле под небесами
Протянулась река Обь
Рядом с ней болота, топь,
Кое-где река, ложбины,
И в одной такой низине
Примостилось, как назло,
Грязным пятнышком село.

и одного аэроплана: Веселая повесть в стихах / Рис. К. Елисеева. М.; Л.: ГИЗ, 1925. См.: [Левинг, 2004, с. 371].

¹⁵ Неологизм «аэросказка» перекликается не только с названиями уже упомянутых «Авиачастушек» В. Маяковского и сибирских «Авио-частушек», но и с оформлением сборника «Лёт», вышедшего в 1923 г. в московском издательстве «Красная новь»: «Название сборника расположено в центре обложки на фоне аэроплана, распятого буквой “Т” (вид сверху), под которым рубленным шрифтом в треугольник вписан неологизм “Авио-Стихи”» [Левинг, 2005, с. 143].

Вид села суров и дик.
Жил да был в селе старик.
У старинушки три сына:
Старший видный был мужчина,
Средний сын – и так и сяк,
Младший вовсе был чужак.
Посудите, люди, сами:
Он просиживал часами
Неразлучно с грудой книг,
Он без книги ни на миг
[Кручина, 1925а, с. 1].

Когда в деревне случается неурожай и наступает голод, старик прогоняет «лентяя». Иван заявляет, что собирается научиться летать, чем вызывает насмешки братьев и отца. Герой отправляется в Томск, находит аэродром и требует, чтобы его обучили управлять аэропланом. Позже, выполняя поручения по доставке документов и писем, герой получает в награду самолет, который он называет «Летунком», но, в соответствии с жанром сказки, с условием:

Но Иван, одно условие,
Не потрачу много слов я,
Ты теперь домой лети
По знакомому пути.
Наш поклон туда свези,
Службу верную неси,
Пусть узнает весь народ,
Что такое самолет.
Для твою успеха ради
Дам тебе я две тетради,
В них ты, в этой вот графе,
Всех впиши в О-Дэ-Вэ-Фэ.
Что-бы, так сказать, народ
Укреплял воздушный флот
[Там же, с. 14–15].

После этого описывается триумфальное возвращение Ивана в родное село и демонстрация им возможностей и пользы в хозяйстве аэроплана, все жители села решают собрать средства на покупку собственного самолета. Подобный сюжетный ход есть и в сказке А. Кручины «Чудесные похождения Иванова Евденция».

Автор часто использует обороты, систему рифмовки, интонацию, практически повторяющие оригинал, но наделяет их актуальным звучанием и агитационным содержанием. Таким образом, произведение Кручины становится своеобразной агитационной пародией на сказку Ершова¹⁶.

Хотя сказка «Конек-Летунок» создавалась в расчете на взрослого читателя, жанровые особенности произведения Андрея Кручины, простота сюжета, выразительность образов сближают ее с текстами, предназначенными для детей. В газете

¹⁶ Отметим, что для авангардного искусства пародия становится одним из важнейших понятий. Как указывает С. А. Троицкий, первым авангардным текстом, посвященным пародии, было сочинение Н. Д. Бурлюка «О пародии и подражании», опубликованное в книге «Галдящие “Бенуа” и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве)» [Троицкий, 2013, с. 69]. Теория пародии разрабатывалась формальной школой, вышедшей из культуры авангарда 1920-х гг. и оказавшей большое влияние на нее. В частности, Ю. Н. Тынянов разграничивал понятия пародийности и пародичности [Тынянов, 1977], и мы можем говорить об использовании пародии на сказку П. Ершова не для создания комического эффекта, а с утилитарной, прагматической целью, что отвечает установкам авангардного искусства 1920–1930-х гг.

«Сибирская деревня» и в сказках Андрея Кручины преследовалась цель воздействия на крестьян, в основном неграмотных. Как отмечают исследователи, в условиях необразованности большей части населения и непоследовательной политики власти идеи технического прогресса, даже такие привлекательные, как авиация и радио, распространялись очень медленно¹⁷. Именно поэтому новой аудиторией, которую открыли для себя искусство и журналистика 1920–1930-х гг. и к которой стали наиболее активно обращаться с идеями, связанными с техническим прогрессом, стали дети: они как будущие строители коммунизма должны были усвоить необходимость развития самолетостроения, должны были быть лишены связанных с ним предрассудков и суеверий, часто возникавших у старшего поколения.

Мы хотим подробнее остановиться на текстах, публикуемых в сибирских изданиях, предназначенных для детей и юношества, для того чтобы проанализировать интерпретацию в них авиационной тематики¹⁸.

Одним из заметных явлений в журналистике Сибири стало появление в 1928 г. журнала «Товарищ», до июня 1928 г. выходившего под названием «Сибирский детский журнал». На него большое влияние оказал уже упоминавшийся журнал «Настоящее», и в нем отразились авангардные тенденции искусства 1920–1930-х гг.¹⁹ Темы, связанные с воздухоплаванием и авиацией, в нем появлялись часто и разнообразно.

Самым распространенным вариантом отражения авиамотивов в журнале становятся иллюстрации, причем как в виде рисунка, так и в виде фотографии. Например, в на первой странице № 2 «Сибирского детского журнала» за 1928 г. под стихами о Красной армии появляется фотоколлаж, как бы демонстрирующий всю мощь Красной армии: в левой части изображено то ли облачное небо, то ли клубящийся дым от взрывов, в правой части – рой аэропланов [Сибирский детский журнал, 1928б, с. 2].

Фотографиями со школьниками, изучающими устройство военного самолета, сопровождается заметка «Наши враги готовятся к войне» в журнале «Товарищ» [1929в, с. 38–39], причем в тексте не только рассказывается о воинственности буржуазных стран, но и проводится агитация против скаутского движения²⁰. Как бы в продолжение этой заметки в № 9 за 1929 г. на странице с заголовком «Мы помним о военной опасности» размещены фотографии, на одной из которых изображен «школьный кружок Осоавиахима» [Товарищ, 1929г, с. 42].

Также часто встречаются рисунки-иллюстрации: например, в № 4 «Сибирского детского журнала» за 1928 г. заголовок рассказа А. Коптелова «Необычайным путем» оформлен как рисунок с летящим аэропланом, как будто вырисовывающим название рассказа в воздухе [Сибирский детский журнал, 1928в, с. 11].

¹⁷ См., например: [Сидорчук, 2017].

¹⁸ В детской литературе 1920–1930-х гг. тема самолетов, их предназначения и развития занимает важное место. В Госиздате и Детгизе выходят книги Н. Смирнова «Путешествие Чарли» (1924), Владимира Тамби «Воздухоплавание», «Воздушные работники», «Самолет», книги Л. Е. Остроумова «Артём в облаках» (1922), Софии Зак «Летчик и кот» (1930), Н. Дементьева «Самолет» (1931), книжка-картинка Александра Дейнеки «В облаках» (1932) и др. В нашей статье мы хотим описать некоторые особенности проявления авиационных тем в сибирской детской периодике 1920–1930-х гг.

¹⁹ Мы подробно рассматривали проявление авангардных тенденций в журнале «Товарищ» [Абрамова, 2017], анализировали первые его выпуски [Абрамова, 2016], а также периодические издания для детей и юношества, выходившие в сибирских городах в 1920–1930-е гг. [Абрамова, 2018].

²⁰ Напомним, что одной из задач пионерского движения было вытеснение скаутских объединений как буржуазного явления.

Абрамова К. В. *Авиационные темы в сибирской периодике 1920–1930-х гг.*



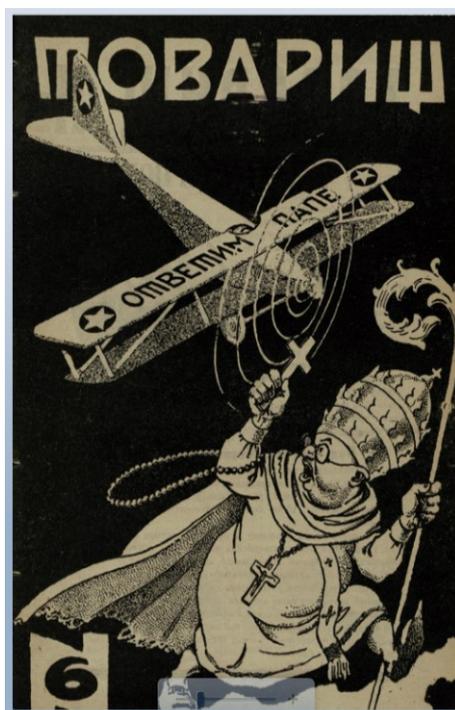
Иллюстрация-заголовок рассказа А. Коптелова «Необычайным путем» в «Сибирском детском журнале» [1928в, с. 11].

Illustration-title of A. Koptelov's story "Unusually by" in the "Siberian children's magazine" (1928, no. 4, p. 11)



Виньетка, завершающая статью И. Воробьева «Насколько мы знаем Сибирь» в «Сибирском детском журнале» [1928а, с. 15]

Vignette, the final article by I. Vorobyov "As far as we know Siberia" in the "Siberian children's magazine" [1928, no. 1, p. 15]



Обложка журнала «Товарищ» (1930, № 6)
Cover of the magazine "Comrade" (1930, no. 6)

Как правило, самолеты появляются на иллюстрациях, сопровождающих материалы, так или иначе тоже связанные с темой полета, но иногда соседство текста и рисунка приводит к неожиданным эффектам. В первом номере «Сибирского детского журнала» за 1928 г. появляется виньетка в виде взлетающего самолета, завершающая статью И. Воробьева «Насколько мы знаем Сибирь». В самой же заметке речь идет о том, что нужно изучать родной край, открывать богатства родной природы. Автор призывает:

Вовсе не надо, товарищи, сооружать корабль и плыть в дальние края или заблудиться о целом караване верблюдов, чтобы двигаться по тысячеверстным песчаным пустыням. Вы начнете с самого близкого, со своего села, со своей маленькой реченки, которую летом переходите вброд, со своих оврагов, с того скотного двора, в котором стоит ваша корова и прыгает теленок [Сибирский детский журнал, 1928а, с. 15].

Совмещаясь же, текст и иллюстрация приобретают новый, иронический вариант прочтения. Е. В. Капинос предлагает считать это своеобразной «шуткой» оформителей журнала, исследовательница отмечает также, что графика авангардных журналов не стремится к визуальному воспроизведению текста в иллюстрациях, «она организует свой собственный сюжет, нередко пародируя содержание текста или контрастируя с ним» [Капинос, 2017, с. 70]. Подобное мы можем наблюдать в аэросказке Андрея Кручины «Конек-Летунок», где зооморфное, сказочное изображение самолета на обложке никак не оправдывается сюжетом произведения, в котором нет никаких волшебных элементов: герой становится летчиком и управляет аэропланом – машина сама по себе становится чудом и не нуждается в дополнительных сверхъестественных характеристиках.

Описанное нами совмещение может быть рассмотрено как пример своеобразного монтажа, так как в сознании читателя происходит «совмещение» смыслов изображения и текста. По словам И. Кукулина, «с семиотической точки зрения каждый акт монтажа в визуальных искусствах и в литературе – построение новой знаковой структуры из отдельных элементов уже существующих систем означающих. <...> Каждый из входящих в монтажную конструкцию элементов “вынимается” из прежнего контекста и наделяется новым смыслом. Но если прежний смысл воспринимался как окончательный, то новый смысл никогда не завершается, всегда открыт в будущее» [Кукулин, 2015, с. 22]. Это создает большое количество вариантов прочтения авангардного текста: и как увлекательное художественное произведение, и как агитационно-рекламный листок, и как практически репортажное описание случая из жизни (для авангарда этот вариант интерпретации был самым привлекательным).

В 1930 г. количество изображений, связанных с авиацией, в журнале сокращается, за весь год появляется всего несколько раз. Первый случай – иллюстрация на обложке № 6, где на крыльях самолета изображается лозунг «Ответим папе», как и в «Коньке-Летунке» Андрея Кручины, второй – иллюстрации к очерку «Стальные птицы», подписанному «Г. В.» [Товарищ, 1930, с. 16–20]. Сам очерк разделен на несколько заметок, в которых говорится о достижениях авиации, в первую очередь в Советском Союзе: «554 километра в час», «Вокруг света через Сибирь», «Воздушный путь ускорит темпы социалистического строительства». На задней обложке этого же номера изображена карта развития воздушных сообщений СССР. В объединенном номере № 15–16 за 1930 г. на задней обложке изображена комбинация лодки и аэроплана – изобретенная в Америке аэролодка, а в № 19–20 на задней обложке появляется дирижабль.

Авиацонные темы и мотивы появлялись и в публикуемых в «Товарище» художественных текстах. Причем главной особенностью этих публикаций можно назвать их агитационную направленность. Например, в № 2 1929 г. иллюстрация к стихотворению «Как не надо воевать» изображает карикатурную фигуру в котелке, летящую на самолете и сбрасывающую бомбу и стихотворные строки:

Ходят слухи между нами
С очень длинными ушами:
Чемберлен из-за границы
К нам летит быстрее птицы
[Товарищ, 1929б, с. 46].

Такая особенность была заложена в журнале с начала его издания, первый же выпуск был сконструирован так, что в нем на первый план выдвигался пропагандистский элемент, это поддерживалось и на протяжении всего существования журнала²¹.

За четыре года в журнале «Товарищ» было опубликовано два стихотворения, посвященных самолетной тематике, причем оба стихотворения написаны детьми. В № 4 1928 г. стихотворение «Дашь самолет» подписано «Черепаново. Алексеев Алексей (10 лет)»:

Долой капиталистов,
Готовящих войну!
Не пустим мы министров
В советскую страну.
Пушай из-за границы
Пропеллеры гудят,
В ответ стальные птицы
Навстречу полетят.
Сбирайте, пионеры,
Рубли на самолет:
Ответим Чемберлену,
Крепя Воздухофлот.
Пусть птицы наши реют.
Дадим другой пример,
Построим поскорее
Воздушный «Пионер»
[Сибирский детский журнал, 1928б, с. 18].

В № 1 за 1929 г. публикуется стихотворение ученика К. Назарова «Самолет»:

Над деревней шум пронесся,
Самолет вверх гудит.
Все крестьяне смотрят вверх
Что за птица там летит?

Эта птица не простая,
Вишь ты, крылья как шумят.
И листовки с этой птицы
На народ внизу летят.

А в листовках говорится:
Посмотрите самолет,
А потом беритесь смело
Укреплять воздушный флот
[Товарищ, 1929а, с. 6].

²¹ Подробнее об этом см. [Капинос, 2017].

Оба стихотворения написаны в духе рекламных произведений, призывающих к развитию авиации, таких, например, как, «ОДФ» Маяковского. Также агитационная направленность текстов напоминает о сибирской «аэросказке» Андрея Кручины, о которой мы говорили выше. Во втором стихотворении даже появляется монтажный прием текста в тексте, в произведение оказывается вписана листовка, которая как бы летит из самолета: «Посмотрите самолет, / А потом беритесь смело / Укреплять воздушный флот». Прием монтажа здесь еще связан со сменой общего плана с летящим аэропланом на крупный план, когда исчезает все: самолет, небо, деревня, летящие листовки – остается только призыв, обращенный к читателю.

Среди подобных текстов в журнале мы можем назвать агитационный комикс «Про Васю Бабкина» (№ 1 за 1929 г.), завершающийся четверостишием:

А на утро в шумной школе
Он кричал друзьям своим:
– Кто еще не записался?
– Все вступай в Авиахим
[Товарищ, 1929а, с. 40].

Или же комикс «Пистолет» с рисунками Б. Полежаева о том, как хулиганов перепоситали и приняли в кружок военных знаний ячейки Осоавиахима²² [Товарищ, 1928а, с. 34].

Также на страницах журнала время от времени в качестве рекомендации для чтения называются книги, посвященные авиации. Если в 1928 г. чаще всего упоминается художественная литература об авиаторах, их приключениях (в № 1 за 1929 г. в статье Ант. Шнейдер дано описание книги «Как я летал в Китай» Лебеденко; в № 2 за 1929 г. в заметке того же автора «Пионер, читай» – книга Бабаева «Пионерам о воздушном флоте»), то позже проявляется более практический подход. В № 9 за 1929 г. в рубрике «Братишкин-почтальон», в которой редакция отвечает на вопросы читателей, рекомендованы книги Бабаева «Кружок юных авиаторов» и Резанова «Опыты над моделями летательных аппаратов». Тут же отвечают на вопрос «что такое авиэтка» – «маленький одноместный аэроплан, несложного устройства, с мотором в 10–20 лошадиных сил», и рассказывают, что «В Сибири авиэтка были сделаны рабочими в Омске и Слюдянке, студентами-технологами в Томске и др.» [Товарищ, 1929г, с. 51].

В № 9 за 1928 г. помещен рассказ В. Сорокина «Моделисты». В нем мальчик Дима мастерит модель аэроплана, взрослые не верят, что герой справится, первый образец получается слишком тяжелым и не может взлететь. Вторую модель он собирает уже не один, а с помощью «закадычного друга» Сережки, и она оказывается способной к полету [Товарищ, 1928б, с. 11]. В этом рассказе акцентируются еще две важные для детского журнала темы. Первая – это тема труда, поделок, самостоятельного изготовления каких-либо предметов, которая подавалась в журнале не просто для развлечения, а с установкой на то, что дети, мастера что-то, как бы присоединяются к созидательному труду взрослого рабочего²³. Второй же темой становится совместность труда, невозможность достижения желаемого результата в одиночку, коллективизм.

²² Подобные комиксы со стихотворными подписями, по нашему мнению, являются заимствованием из детского журнала «ЕЖ» (см., например: [Архив журнала «ЕЖ», 2016, с. 203, 255, 289, 327]).

²³ Подробнее об этом мотиве см.: [Литовская, 2016; Капинос, 2017]. Кроме того, в Новосибирске существовала мастерская по изготовлению игрушек, целью которой была реабилитация беспризорников [Лошилов, 2017а, с. 91-92].

В № 7 журнала «Товарищ» за 1928 г. опубликован очерк Н. Анова «Прерванный путь» об аварии самолета «Сибревком», направлявшегося из Бийска в Иркутск, потерпевшего крушение в тайге в Ачинском округе²⁴. Приведена карта, на которой отмечены путь, по которому должен был пролететь аэроплан, и путь, по которому он летел до аварии. Также в качестве иллюстраций использованы фотографии спасенных после трех дней в тайге летчика Иеске, бортмеханика Брянцева и корреспондента бийской газеты «Звезда Алтая» Магида. Сразу после этого идет очерк «Гибель дирижабля Италия» (без подписи), также проиллюстрированный фотографиями и картой. Здесь опять проявляется монтажный принцип: две заметки на одну тематику, но с разным итогом как бы подчеркивают преимущество советской авиации – при крушении самолета экипаж преодолевает все трудности.

Очерки о реальных событиях, полетах и крушениях появлялись также в № 4 (с. 2–5) и № 5 (с. 34–36) за 1929 г. – очерки летчика Н. Иеске «Зимний перелет через Альпы» и «На плавающей льдине».

Все эти тексты, а также более мелкие заметки о развитии и достижениях авиации стремятся подробно задокументировать события из жизни, которые в силу своей специфичности, связи с риском окрашены определенными «приключенческими» коннотациями, но большое количество подобных текстов (гораздо более частое их появление на страницах журнала, чем художественных произведений, о которых мы еще скажем) подчеркивает установку редакции на позицию «литературы факта», на отображение «правды жизни».

Отметим, что редакция стремилась оговорить это даже в статье «Наш отчет читателям. Как работал журнал “Товарищ” и что говорят о нем ребята», опубликованной в № 12 за 1928 г.:

В художественном отделе мы старались проводить краеведческую установку (например, в произведениях Кравкова и Пушкарева) или откликаться на темы школьной и пионерской жизни («Сенькина армия» М. Кокшенева и др.), или описывать детский отдых и путешествия, приключения («Егоршина машина» К. Гайлит). Не могли мы не откликаться и на злобу дня, на волнующие вопросы советского хозяйства и советской общественности: авария «Сибревкома», подвиг «Красина», хлебозаготовки, коллективизация сельского хозяйства, борьба с безграмотностью, ликвидация неграмотности – все это нашло отражение на страницах «Товарища» [Товарищ, 1928в, с. 45].

Если вернуться к анализу художественных текстов, то в журнале «Товарищ» за четыре года существования было опубликовано только три рассказа, затрагивающих авиационную тематику. Приведем здесь некоторые наблюдения, связанные с ними.

Рассказ А. Коптелова «Необычайным путем» стал продолжением традиции описания ощущений человека, впервые совершающего перелет на аэроплане. По сюжету, комсомолец Мишу берут в полет, самолет сбивается с пути, карта оказывается потерянной, на летчиков и их пассажира пытаются напасть волки, но благодаря указаниям мальчика герои находят деревню и добираются до места назначения. Другими словами, сам рассказ строится как приключенческое произведение, что противоречит концепции «литературы факта», о которой мы говорили выше. Нужно отметить, что, хотя «литература факта» отрицательно относилась к любой «художественности», именно в 20–30-е гг. происходит возрождение жанра приключенческих рассказов и повестей, которые в это время дополняются но-

²⁴ Историю этого полета и ее отражение в сибирской прессе анализирует К. Голодяев [2018]. Отметим, что очерк А. Анов в журнале «Товарищ» в исследовании К. Голодяева не упоминается.

выми устойчивыми мотивам, связанными с идеологическим воспитанием юношества²⁵.

В № 7 за 1928 г. публикуется рассказ М. Кокшенева «Сенькина армия»: деревенские ребята под руководством приехавшего к ним из города комсомольца сначала организуют показательный бой между «красной» и «белой» армиями, и один из мальчишек восклицает: «Нам бы только ероплан!..». Дети оказываются знакомыми с достижениями воздухоплавания, слышали о применении летательных аппаратов в бою – они уже не нуждаются в просвещении, как крестьяне, на которых пытались воздействовать тексты газеты «Сибирская деревня» или сказки Андрея Кручины. Во второй же части рассказа описан процесс постройки аэроплана, его запуск, причем сам взлет машины описан через практически звукоподражательное воспроизведение реакции зрителей-крестьян:

Вздрыгнул планер, мягко подпрыгивая от толчка, покатился вниз. Раз, два качнулся на кочках. Незаметно на вершок, два поднялся...

– Летит, летит!!!

– Полетел!

– О-го-го-го-го!.. Ой!

– У-у-а-о-о-и-ах!.. – далеко сзади донеслось до Никиты [Товарищ, 1928а, с. 25].

Вместо описания полета и даже вместо впечатлений новоявленного летчика приводится реакция зрителей, которая в конце превращается в некую имитацию звука взлетающего самолета. Это, конечно же, не может не напоминать о стихотворениях Василия Каменского, где подобные звукоподражательные приемы встречаются очень часто.

Самые интересные, с нашей точки зрения, сюжетные перипетии, связанные с темой авиации, происходят в рассказе «Егоршина машина» К. Гайлита (опубликован в № 2 за 1928 г.). В нем мальчик, мечтающий увидеть самолет, уговаривает товарищей совершить путешествие из деревни в Кузнецк. Но мальчики не находят летающую машину. Егорша, не в силах расстаться с захватившим его воображение образом, видит афишу с нарисованным аэропланом и срывает ее. Здесь происходит подмена «реального» самолета воображаемым, напечатанным на плакате. Разнообразные плакаты и афиши имели большое значение для футуристов²⁶, а далее были практически превращены авангардом 1920-х гг. в самостоятельный вид искусства.

Нам хотелось бы остановиться еще на одном аспекте преломления темы авиации, сформулированном О. Д. Бурениной: «“Реющее тело” способно постоянно перевоплощаться в условные образы-шифры до такой степени, что в художественном пространстве появляется чистая концепция, чистая знаковость» [Буренина, 2005, с. 78]. В рассказе «Егоршина машина» таким условным знаком становится именно образ летающей машины – самолет постоянно преобразуется, предстает перед читателем не тем, чем он должен быть: сначала в фантазии Егорши и в его разговорах с дедом машина наделяется звериными чертами:

Нет, дедку, правду сказывали. Быдто машина такая и с крыльями, и с хвостом, а как полетит – верещит дюже, да лапами быдто шибко машет [Сибирский детский журнал, 1928б, с. 6].

Затем герой то наделяет ее сверхвозможностями («Но Егоршу мысли неизменно подводили к диковинной машине, и среди разговоров он вдруг вставлял: Лю-

²⁵ См., например: [Семенова, 2014; Путилова, 2014].

²⁶ Например, это исследовалось в статье С. Казаковой «Каменский как (само)рекламист», опубликованной в недавно выпущенном издании «Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма» [Казакова, 2017].

ди-то как летают – землю-то видно?»), то как будто перемещается в сказочное пространство («Да как же, дедка, за дерева она не цепляется? Глянь – кедрач-то высокоуший какой, на горах-то в небо упирается...»). В конце концов, летающая машина подменяется картинкой, плакатом, но и тут метаморфозы продолжают:

Ярко-розовая афиша с целым роем черных самолетов кричала с забора о неделе ОСОавиахима. Три фигурки прилипли к забору. – Быдто кобылка! – деловито заметил Ганьша. – Ну-у, кобылка, – недоверчиво тянул Кешка, где ж у ней ноги-то? Не, как копчик. Смотри и хвост-то длинный, и крылья-то короткие, а головка маленькая [Сибирский детский журнал, 1928б, с. 7].

С одной стороны, здесь обыгрываются представления неграмотных крестьян о невиданной технике, но тут же мы видим, что описание, данное в этом отрывке, как будто опровергается в следующем:

Егорша молчал. Жадными глазами он осматривал отдельно каждый рисунок и искал в нем то, о чем говорили старатели: колес, каморки с окнами и скамейками, крыльев длинных и широких [Там же].

Когда же герой видит настоящий самолет, то он сначала принимает его за рой пчел:

Ой-ой, машина! Мамка, дедка, миленькие мои, Кешка, машина же, машина летит, живая, всамделишная! [Там же, с. 8].

И чуть позже опять как будто подразумеваются звериные черты, аэроплан оказывается «живым»:

Как заколдованный следил он за чудесной машиной, широко раскрыв глаза и рот, жадно вслушиваясь в замирающее, прерывистое рокотание мотора. Правда, не было видно ни лап, ни каморки, ни людей. Но машина была живая, машина летела, он сам ее видит [Там же].

Нужно отметить, что сравнение аэроплана с насекомыми и птицами довольно быстро стало распространенным и практически обязательным в литературных произведениях, причем Ю. Левинг отмечает, что зооморфными чертами летательные аппараты обычно не наделялись (подробно об этом см.: [Левинг, 2004, с. 308–313]).

В дальнейшем за три с половиной года существования журнала художественных текстов на авиационные темы больше не публиковалось. Если и появлялись заметки об авиации, то они носили, как правило, документальный характер.

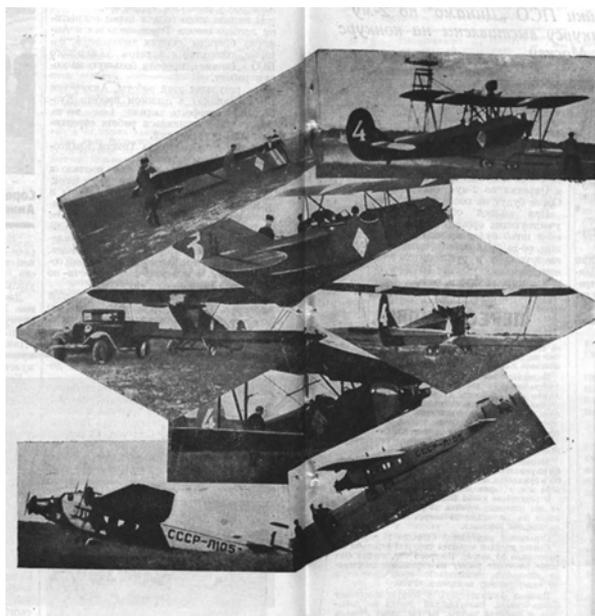
В конце 1931 г. вышел последний номер журнала «Товарищ», рассчитанного на детей и юношество. Если вернуться к периодическим изданиям, аудиторией которых были взрослые, то нужно сказать о журнале «Динамовец», органе Западно-сибирского краевого совета ПСО «Динамовец», который начал издаваться в 1932 г. В нем ярко отразилась тенденция, которая уже проявлялась в последних публикациях об авиации в детском журнале. Самолеты стали появляться на страницах издания только в качестве технического достижения или атрибута готовящегося к войне буржуазного запада. В № 2 (сентябрь) за 1932 г. опубликовано несколько заметок и статей, посвященных первому выпуску летчиков-чекистов. В номере опубликованы приказ о награждении летчиков и их наставников, акт сдачи выпускного экзамена, обращения с поздравлениями и призывами к обучению летному делу, отзывы начальника школы и ее выпускников, фотографии.

Даже в менее официальных заметках отсутствуют личные впечатления. Например, в очерке «Полтора года трудностей» выпускника летной школы Алексеева речь идет о сложностях обучения:

Во-первых, мы не имели ни материальной части, ни преподавательского состава. И только благодаря настойчивости и упорству т. Волохова добивались, чтобы нам взаимобразно предоставляли материальную часть школы ОСОавиахима, и лишь благодаря поддержке нашего ценнейшего начинания начальником Авиаотдела ОСОавиахима т. Леонтьевым (разбился на самолете во время учебы) мы имели возможность заниматься. Во-вторых, предоставленная нам материальная часть школой ОСОавиахима пришла в негодность, после этого мы остались, как говорят, не у дел [Динамовец, 1932а, с. 6].

Иначе говоря, на первый план выдвигаются вопросы материальной обеспеченности обучения, а не восторг полета. Сама возможность летать становится как будто обыденным действием, наделяется лишь прикладным значением, даже сообщение о смерти дается лишь в скобках, а об аварии – только с оценкой ее ущерба: «...одна неудавшаяся мертвая петля лишает нас самолета, и мы опять остаемся не у дел» [Динамовец, 1932а, с. 6].

В следующем номере как бы в продолжение летной тематики на обложке размещается фотография аэроплана с символикой «Динамо». В самом выпуске на одном из двухстраничных разворотов материал озаглавлен «Крылья чекиста», и большую часть разворота занимает коллаж из фотографий аэропланов, причем очертания коллажа отдаленно напоминают эмблему «Динамо». Справа и слева от иллюстрации располагаются поздравительные обращения Президиума торжественного заседания собрания «Динамо» «Председателю ЦС “Динамо” тов. Балицкому», «Председателю авиасекции тов. Писменному», «Коллегии ОГПУ» [Динамовец, 1932б, с. 14–15].



Фотоколлаж «Крылья чекиста – опора мирного труда»
в журнале «Динамодец», 1932 г. (Динамодец, 1932, № 3, с. 14–15).
The photo-collage “The wings of the Chekist – a pillar of peaceful labor”
in the magazine “Dinamovets”, 1932 (Dinamovets, 1932, no. 3, p. 14–15)

Таким образом, в сибирской периодике 1920–1930-х гг. отразилась такая яркая тема авангардного искусства, как тема авиации. Мотивы воздухоплавания в тек-

стах сибирских авторов соответствовали общим тенденциям этих лет: основной целью подобных текстов была агитация, направленная на преодоление неприятия малообразованным и суеверным населением прогрессивной техники. Для этого применялись разнообразные авангардистские средства: монтаж, пародия, установка на литературу факта. И, как мы показываем, аудиторией, к которой все чаще обращались с подобными текстами, становились дети. Но к 1930-м гг. летная тематика начинает носить лишь прикладной характер. Авиация утрачивает свою первоначальную притягательность и становится лишь знаком подготовки советского государства к противостоянию с врагами.

Список литературы

- Архив журнала «Еж». Том I, 1928. М.: ТриМаг, 2016. 392 с.
- Абрамова К. В. Журнал «Товарищ» (1928–1931, г. Новосибирск): авангардные черты сибирского пионерского журнала // *Детские чтения*. 2017. Т. 12, № 2. С. 147–159.
- Абрамова К. В. Сибирский детский журнал: темы, мотивы, редакционная тактика // *Сюжетология и сюжетография*. 2016. № 2. С. 166–176.
- Буренина О. Д. Абсурд и мотив воздухоплавания в литературе и визуальных искусствах 1900–1930-х годов // *Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2005. Т. 5, № 11. С. 76–87.
- Голодяев К. Последний полет Сибревкома. 2018. URL: <http://bsk.nios.ru/content/posledniy-polyot-sibrevkoma> (дата обращения 07.10.2018).
- Даешь Сибири красные крылья! 1924. № 2.
- Даешь Сибири красные крылья! 1925. № 4.
- Динамовец. 1932а. № 2
- Динамовец. 1932б. № 3
- Думенко К. О. Лебедя в творчестве В. В. Каменского: текст и миф // *Вестн. Алт. гос. пед. академии*. 2010. № 3. С. 44–49.
- Желтова Е. Л. Авиация в России в период Первой мировой войны: рождение нового культурного мифа // *Наука, техника и общество России и Германии во время Первой мировой войны*. СПб., 2007а. С. 469–490.
- Желтова Е. Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // *Русская антропологическая школа. Труды*. М., 2007б. С. 163–193.
- Казакова С. Каменский как (само)рекламист // *Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования*. Сер. «Avant-Gard» / Сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. СПб., 2017. С. 131–154.
- Капинос Е. В. Литература и факт в Новосибирском журнале «Настоящее» 1928–1930 // *Сюжетология и сюжетография*. 2016. № 2. С. 138–165.
- Капинос Е. В. Пропагандистские мифы в «Сибирском детском журнале»: ученики Ленина, пионеры на камлании, Тельбес // *Сюжетология и сюжетография*. 2017. № 1. С. 63–78.
- Котельников В. Полет поэта (русские поэты-футуристы и авиация) // *Исследовательский журнал русского языка и литературы*. 2016. № 1 (7). С. 25–48.
- Крусанов А. В. Русский авангард. 1907–1932. М., 2003. Т. 2, кн. 2: Футуристическая революция 1917–1921. 607 с.
- Кручина А. Конек-Летунок. Новониколаевск, 1925а. 20 с.
- Кручина А. Крылья Якутии. Новониколаевск, 1925б. 22 с.
- Кручина А. Чудесные похождения Иванова Евдения. Новониколаевск, 1925в. 24 с.
- Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.

Левинг Ю. Вокзал – Гараж – Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб., 2004. 400 с.

Левинг Ю. Латентный Эрос и небесный Сталин: о двух антологиях советской «авиационной» поэзии // Новое литературное обозрение. М., 2005. № 76. С. 143–172.

Литовская М. А. Детский журнал «Делай всё сам» (1928–1931) и приоритеты советской индустриализации // Литературный процесс в региональной периодической печати 1830–1930-х гг.: от «Заволжского муравья» к «Уральскому рабочему». Екатеринбург, 2016. С. 300–311.

Лоцилов И. Е. Культурная революция и авангард в Сибири 1920-х годов: призраки коммунизма // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017а. № 1 (86). С. 89–100.

Лоцилов И. Е. Сибирское турне Василия Каменского и «Комариный романс» // Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования. Сер. «Avant-Gard» / Сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. СПб., 2017б. С. 245–252.

Никонова О. Ю. Советский патриотизм на плакате: визуализация любви к родине в 1930-е гг. // Вестн. Перм. ун-та. Серия: История. 2012. Вып. 1 (18). С. 278–288.

Проскурина Е. Н. Отзвуки литературного авангарда в газете «Литературная Сибирь» (1933–1934) // Культура и текст. 2016. № 4. С. 161–172.

Путилова Е. О. Возвращение приключенческой повести 1920-х гг. // Детские чтения. 2014. Т. 6, № 2. С. 51–66.

Раева А. В. «Пилоты звука, краски и слова!»: образ авиатора в саратовской авангардной поэзии 1920-х годов // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность. Саратов, 2008. С. 326–332.

Семенова Д. С. «Свои» и «чужие»: приключенческая литература в идеологическом воспитании юношества (на примере украинской советской и польской литературы 1920–1930-х гг.) // Детские чтения. 2014. Т. 6, № 2. С. 67–84.

Сибирская деревня. 1924. № 2.

Сибирский детский журнал. 1928а. № 1.

Сибирский детский журнал. 1928б. № 2.

Сибирский детский журнал. 1928в. № 4.

Сидорчук И. В. Технократическая утопия и буколическая реальность: большевики, техника и общество 1920-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (82). С. 179–183.

Силантьев И. В., Шатин Ю. В. «Настоящее»: неудавшийся опыт сибирского авангарда // Вестн. НГУ. Серия: История. Филология. 2018. Т. 17, № 6: Журналистика. С. 32–39.

Товарищ. 1928а. № 7.

Товарищ. 1928б. № 9.

Товарищ. 1928в. № 12.

Товарищ. 1929а. № 1.

Товарищ. 1929б. № 2.

Товарищ. 1929в. № 4.

Товарищ. 1929г. № 9.

Товарищ. 1930. № 12.

Троицкий С. А. Учение о пародии в контексте русского (петербургского) авангарда // Обсерватория культуры. 2013. № 4. С. 66–70.

Абрамова К. В. *Авиационные темы в сибирской периодике 1920–1930-х гг.*

Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–310.

Якимова Л. И. Тема авиации в искусстве отечественного авангарда 1910-х годов // *Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности*. Екатеринбург, 2016. С. 142–150.

Abramova K. V. *Avant-garde magazines for children in Siberia, 1920–1930 (Omsk, Novosibirsk, Irkutsk) in Siberia // Modernization and Multiple Modernities (ISPS Convention 2017)*. Ekaterinburg: Ural Federal University, 2018. P. 105–114.

K. V. Abramova

Novosibirsk State Pedagogical University

**AVANT-GARDE FLIGHTS:
AVIATION TOPICS IN THE SIBERIAN PERIODICALS OF THE 1920S AND 1930S**

The article discusses the refraction in the Siberian periodicals one of the most important themes of avant-garde art – the theme of aviation. We analyze newspapers and magazines published in the Siberian in the 1920s – 1930s. We consider texts and illustrations in which aviation themes and motifs appear, as well as the means characteristic of avant-garde art that were used by authors and editors in publishing materials. The first flights in Siberia took place in 1911 but in Siberian periodicals the theme of human flight by airplane becomes widespread only in the 1920s. Andrei Kruchina's books "Konek-Letunok", "The Wings of Yakutia", "The Wonderful Adventures of Ivanov Eudene" published in 1925 in the publishing house of ODVF have become one of the first works in which the theme of aviation occupies a leading place. The main distinctive feature of the aeronautics motive was the agitation orientation, what was associated with the formation of the Soviet aviation myth. The ability to fly was proclaimed not only the achievement of humanity, but also a necessary condition for the existence of the Soviet state. Separately, we dwell on the texts which were published in the journal "Tovarishch" ("Comrade"), the first Siberian pioneer magazine. They are most fully reflected the features of avant-garde art, such as the use of installation techniques, installation on the literature of fact and etc. But we also show that, as in most of the periodicals in Siberia, avant-garde tendencies did not occupy a leading place in texts containing the conquest of air motives, and the often proclaimed attitudes were not respected, also they were ignored. By 1932, aviation subjects began to appear on the pages of magazines less and less, and in the context of preparations for confrontation with the enemies of the Soviet state. In 1931–1932, artistic texts in which aviation motives would be used disappearing from magazines, airplanes are mentioned only in connection with actual events, such as the first alumnus of a flight school, which is covered in detail in the magazine "Dynamovets" ("Dinamo player"). But in such publications, avant-garde features are almost not traced; they begin to bear mostly informational character. Aviation is already losing its original attractiveness for art and becomes only a sign of the growing military power of the Soviet Union.

Keywords: Siberian journalism, Siberian periodicals, avant-garde, aviation, flight, parody, children's periodicals, agitation, literature of fact.

References

Abramova K. V. *Avant-garde magazines for children in Siberia, 1920–1930 (Omsk, Novosibirsk, Irkutsk) in Siberia. Modernization and Multiple Modernities (ISPS Convention 2017)*. Ural Federal University, 2018, p. 105–114.

Abramova K. V. *Sibirskiy detskiy zhurnal: temy, motivy, redaktsionnaya taktika [Siberian children's magazine: themes, motifs, editorial tactics]. Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2016, no. 2, p. 166–176. (in Russ.)

Abramova K. V. *Zhurnal "Tovarishch" (1928–1931, Novosibirsk): avangardnye cherty sibirskogo pionerskogo zhurnala [The magazine "Comrade" (1928–1931, Novosibirsk): features of Siberian avant-garde the pioneer magazine]. Detskie chteniya*, 2017, vol. 12, no. 2, p. 147–159. (in Russ.)

Arkhiv zhurnala «Ezh» [The archive of the magazine «Ezh»]. Vol. I, 1928. Moscow, TriMag, 2016. 392 p. (in Russ.)

Burenina O. D. Absurd i motiv vozdukhoplavaniya v literature i vizual'nykh iskusstvakh 1900–1930-kh godov [Absurd and the motive of sky flying in the literature of visual arts of the 1900–1930s]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 2005, vol. 5, no. 11, p. 76–87. (in Russ.)

Daesh' Sibiri krasnye kryl'ya! [Give Siberia red wings!], 1924, no. 2. (in Russ.)

Daesh' Sibiri krasnye kryl'ya! [Give Siberia red wings!], 1925, no. 4. (in Russ.)

Dinamovets [Dynamo player], 1932, no. 2. (in Russ.)

Dinamovets [Dynamo player], 1932, no. 3. (in Russ.)

Dumenko K. O. Lebediya v tvorchestve V. V. Kamenskogo: tekst i mif [Lebediya in the works of V. V. Kamensky: text and myth]. *Vestnik Altayskoy gosudarstvennoy pedagogicheskoy akademii*, 2010, no. 3, p. 44–49. (in Russ.)

Golodyaev K. Posledniy polet Sibrekoma [The last flight of Sibrekoma]. 2018. URL: <http://bsk.nios.ru/content/posledniy-polyot-sibrevkoma> (accessed 07.10.2018). (in Russ.)

Kapinos E. V. Literatura i fakt v Novosibirskom zhurnale Nastoyashchee 1928–1930 [Literature and fact in the Novosibirsk literary magazine "The Present" (1928–1930)]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2016, no. 2, p. 138–165. (in Russ.)

Kapinos E. V. Propagandistskie mify v Sibirskom detskom zhurnale: ucheniki Lenina, pionery na kamlanii, Tel'bes [Propaganda myths in "Siberian children's magazine": "Lenin's pupils", young pioneers at a shamanistic séance, "Telbes"]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2017, no. 1, p. 63–78. (in Russ.)

Kazakova S. Kamenskiy kak (samo)reklamist [Kamensky as (self) advertiser]. *Vasiliy Kamenskiy: Poet. Aviator. Tsirkach. Geniy futurizma Neopublikovannye teksty. Faksimile. Kommentarii i issledovaniya [Vasily Kamensky, a Poet. Aviator. Jongleur. The genius of futurism. Unpublished texts. Facsimile. Comments and research]*. Ser. "Avant-Gard". St. Petersburg, 2017, p. 131–154. (in Russ.)

Kotel'nikov V. Polet poeta (russkie poety-futuristy i aviatsiya) [Poet's Flight (Russian poets-futurists and an aviation)]. *Issledovatel'skiy zhurnal russkogo yazyka i literatury*, 2016, № 1 (7), p. 25–48. (in Russ.)

Kruchina A. Chudesnye pokhozheniya Ivanova Evdeniya [Wonderful Adventures of Ivanov Eudene]. Novonikolaevsk, 1925, 24 p. (in Russ.)

Kruchina A. Konek-Letunok [The Horse-Letunok], 1925, 20 p. (in Russ.)

Kruchina A. Kryl'ya Yakutii [Wings of Yakutia], 1925, 22 p. (in Russ.)

Krusanov A. V. Russkiy avangard [Russian avant-garde]. 1907–1932. Moscow, 2003, vol. 2, book 2: Futuristicheskaya revolyutsiya. 1917–1921, 607 p. (in Russ.)

Kukulin I. V. Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetskiy montazh stal metodom neofitsial'noy kul'tury [Machines of noisy time: how the Soviet installation became a method of unofficial culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, 536 p. (in Russ.)

Leving Yu. Latentnyy Eros i nebesnyy Stalin: o dvukh antologiyakh sovetskoy "aviatsionnoy" poezii [Latent Eros and the Heavenly Stalin: On Two Anthologies of Soviet "Aviation" Poetry]. Novoe literaturnoe obozrenie. Moscow, 2005, no. 76, p. 143–172. (in Russ.)

Leving Yu. Vokzal – Garazh – Angar: Vladimir Nabokov i poetika russkogo urbanizma [Station – Garage – Angar: Vladimir Nabokov and the poetics of Russian urbanism]. St. Petersburg, 2004, 400 p. (in Russ.)

Litovskaya M. A. Detskiy zhurnal "Delay vse sam" (1928–1931) i priorityety sovetskoy industrializatsii [The children's magazine "Do It Yourself" (1928–1931) and priorities of the Soviet industrialization]. *Literaturnyy protsess v regional'noy periodicheskoy pechati 1830–1930: ot "Zavolzhszkogo murav'ya" k "Ural'skomu rabochemu"*. Ekaterinburg, 2016, p. 300–311. (in Russ.)

Loshchilov I. E. Kul'turnaya revolyutsiya i avangard v Sibiri 1920s: prizrak kommunizma [Cultural revolution and avant-garde in Siberia of the 1920s: the specter of communism]. *Vestnik Rossiyskogo fonda fundamental'nykh issledovaniy. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*, 2017, no. 1 (86), p. 89–100. (in Russ.)

Loshchilov I. E. Sibirskoe turne Vasiliya Kamenskogo i "Komarinyy romans" [Siberian tour of Vasily Kamensky and "Mosquito Romance"]. *Vasiliy Kamenskiy: Poet. Aviator. Tsirkach. Geniy futurizma Neopublikovannye teksty. Faksimile. Kommentarii i issledovaniya [Vasily Kamensky, a Poet. Aviator. Jongleur. The genius of futurism. Unpublished texts. Facsimile. Comments and research]*. Ser. "Avant-Gard". St. Petersburg, 2017, p. 245–252. (in Russ.)

Nikonova O. Yu. Sovetskiy patriotizm na plakate: vizualizatsiya lyubvi k rodine v 1930-e gg. [Soviet Patriotism on posters: visualizing love to Motherland in 1930s]. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istoriya*, 2012, vol. 1 (18), p. 278–288. (in Russ.)

Proskurina E. N. Otvzuki literaturnogo avangarda v gazete “Literaturnaya Sibir” (1933–1934) [Echoes of the literary avant-garde in the newspaper “Literary Siberia” (1933–1934)]. *Kul'tura i tekst*, 2016, no. 4. p. 161–172.

Putilova E. O. Vozvrashchenie priklyuchencheskoy povesti 1920-kh gg. [Return of the adventure story of the 1920s]. *Detskie chteniya*, 2014, vol. 6, no. 2, p. 51–66. (in Russ.)

Raeva A. V. “Piloty zvuka, kraski i slova!”: obraz aviatora v saratovskoy avangardnoy poezii 1920-kh godov [“Pilots of sound, colors and words!”: The image of an aviator in the Saratov avant-garde poetry of the 1920s]. *Literaturno-khudozhestvennyy avangard v sotsiokul'turnom prostranstve rossyskoy provintsi: istoriya i sovremennost'*. Saratov, 2008, p. 326–332. (in Russ.)

Semenova D. S. “Svoi” i “chuzhie”: priklyuchencheskaya literatura v ideologicheskoy vospitanii yunoshchestva (na primere ukrainskoy sovetskoy i pol'skoy literatury 1920s – 1930s) [“Own” and “alien”: adventure literature in the ideological education of youth (on the example of Ukrainian Soviet and Polish literature of the 1920s and 1930s)]. *Detskie chteniya*, 2014, vol. 6, no. 2, p. 67–84. (in Russ.)

Sibirskaya derevnya [Siberian village], 1924, no. 2. (in Russ.)

Sibirskiy detskiy zhurnal [Siberian children's magazine], 1928, no. 1. (in Russ.)

Sibirskiy detskiy zhurnal [Siberian children's magazine], 1928, no. 2. (in Russ.)

Sibirskiy detskiy zhurnal [Siberian children's magazine], 1928, no. 4. (in Russ.)

Sidorchuk I. V. Tekhnokraticeskaya utopiya i bukolicheskaya real'nost': bol'sheviki, tekhnika i obshchestvo 1920-kh gg. [Technocratic utopia and bucolic reality: the bolsheviks, technology and society of the 1920s]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 8 (82), p. 179–183. (in Russ.)

Silantev I. V., Shatin Yu. V. “Nastoyashchee”: neudavshiyasya opyt sibirskogo avangarda [“The Present”: failed experience of the siberian avant-garde]. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2018, vol. 17, no. 6: Journalism, p. 32–39. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1928, no. 7. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1928, no. 9. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1928, no. 12. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1929, no. 1. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1929, no. 2. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1929, no. 4. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1929, no. 9. (in Russ.)

Tovarishch [Comrade], 1930, no. 12. (in Russ.)

Troitskiy S. A. Uchenie o parodii v kontekste russkogo (peterburgskogo) avangarda [Doctrine of Parody in the Context of Russian (St. Petersburg) AvantGarde]. *Observatoriya kul'tury*, 2013, no. 4, p. 66–70. (in Russ.)

Tynyanov Yu. N. O parodii [About parody]. In: Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury*. Kino. Moscow, 1977, p. 284–310. (in Russ.)

Yakimova L. I. Tema aviatsii v iskusstve otechestvennogo avangarda 1910-kh godov [The theme of aviation in the art of national avant-garde of the 1910s]. *Opyty avangarda: ot utopii k praktikam povsednevnosti*. Ekaterinburg, 2016, p. 142–150. (in Russ.)

Zheltova E. L. Aviatsiya v Rossii v period pervoy mirovoy voyny: rozhdenie novogo kul'turnogo mifa [Aviation in Russia during the First World War: the birth of a new cultural myth]. *Nauka, tekhnika i obshchestvo Rossii i Germanii vo vremya Pervoy mirovoy voyny*. St. Petersburg, 2007, p. 469–490. (in Russ.)

Zheltova E. L. Kul'turnye mify vokrug aviatsii v Rossii v pervoy treti XX veka [Cultural myths around aviation in Russia in the first third of the XX century]. *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy*. Moscow, 2007b, pp. 163–193. (in Russ.)

Ksenia V. Abramova – Candidate of Philology, Associate Professor, Novosibirsk State Pedagogical University, 630126, Novosibirsk, 28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, a-ks@yandex.ru

В. Н. Яранцев

*Независимый исследователь
Новосибирск*

СТРУКТУРА СЮЖЕТА КНИГИ М. А. НИКИТИНА «ПУТЬ НА СЕВЕР»

Исследуются модификации сюжета в раннесоветской литературе конца 1920-х гг., возникшие в результате актуализации жанра очерка в литературной и общественной жизни Советского Союза. Эту тенденцию можно увидеть уже в произведениях середины 1920-х гг.: в «Конармии» И. Бабеля, создававшейся на основе дневников, в «Чапаеве» Д. Фурманова, где особенно заметны симптомы гибрида художественной и документальной литературы. На М. Никитина повлиял омский писатель Антон Сорокин, экспериментировавший в своих произведениях на грани литературного скандала, где стирались различия между литературным персонажем и биографическим автором. В творчестве М. Никитина конца 20-х гг. такого рода гибридизация и медиация наблюдается в книге «Путь на Север» (1929). Основной сюжет травелога, водной экспедиции в Туруханский край ученых, хозяйственников, журналистов, кинематографистов сопровождают многочисленные отступления: вставные новеллы, сцены и эпизоды, литературные аллюзии и портреты персонажей и т. д. с осязаемым ретроспективным уклоном и тенденцией к формированию параллельного сюжета по принципу контраста, контрапункта. Анализ текста выявляет дополнительный, по сравнению с влиянием И. Бабеля и А. Сорокина, источник влияния на книгу М. Никитина – теоретические изыскания в области сюжета В. Шкловского, эволюционировавшие к концу 20-х гг. к неоспоримой значимости «внеэстетического фактора» для художественной прозы в параметрах доктрины «литературы факта». Заметна и зависимость или прямое совпадение с высказываниями теоретика ЛЕФа Н. Чужака.

В литературной практике М. Никитина, освоившего в книге «Путь на Север» «внеэстетический» материал сибирской экспедиции в рамках очерка, сюжет травелога и «дополнительный» сюжет литературных ретроспекций и аллюзий находятся в отношениях притяжения-отталкивания. Их можно рассматривать одновременно и в «вертикали» контрапункта, условного «контрсюжета», и в «горизонтали» гибридности, предопределяемой многоплановой ролью автора – писателя-исследователя, а также сценариста предполагаемого фильма, который снимается в ходе экспедиции. То, что трактовалось современной М. Никитину критикой как рудимент импрессионизма, художественными изысками, «лирикой», оказалось необходимой составляющей для общего смысла книги, ее пафоса – стремления отразить многообразие природных и жизненных явлений Сибири во всем спектре литературных средств и дискурсов, формальных и содержательных.

Ключевые слова: сюжет, очерк, травелог, факт, Бабель, Шкловский, Сибирь.

В 1920-е гг. в литературе Советской России борьба противоположных тенденций и литературных групп отражалась и на жанровой системе. Дискуссии между

Яранцев Владимир Николаевич – кандидат филологических наук, литературовед, литературный критик (Новосибирск, Россия, yarantsevvn@mail.ru)

«правыми» и «левыми» в литературе шли вокруг способов и форм отражения действительности, художественного и нехудожественного освоения мира. Жанр очерка оказался в этом смысле компромиссным, сочетающим романтизм и реализм, личное и общественное, прозу и публицистику.

Особый импульс такому сдвигу от чисто художественного дискурса к документально-художественному придала дискуссия вокруг «Конармии» И. Бабеля о правомерности изображать армию С. Буденного и историю Гражданской войны не только исторически, но и авторски. При этом И. Бабель изобразил Конармию с точки зрения человека в поисках правды жизни, старавшегося «сопрягать, соединять» ее с целями «социальной революции», по словам А. Воронского [1987, с. 156]. Тема Человека с большой буквы, таким образом, заслонила у И. Бабеля тему Гражданской войны, правду историческую. Резкие возражения С. Буденного, обвинившего писателя в клевете на Конармию, заставила И. Бабеля признать, что первоначально у него был замысел документального произведения («Воспоминания», «Записки») на основе Конармейского дневника, и поэтому рассказы «Конармии» он называл очерками, где «осталось несколько подлинных фамилий» [Бабель, 1990, с. 465]. Позднее, в 1930-е гг. И. Бабель оправдывал отсутствие «единства или сюжета» в книге отсутствием полного текста своего дневника, большая часть которого погибла. Следовательно, при наличии дневника автор «Конармии» мог бы осуществить тот «гибрид художественного и документального», который был «распространен в советской литературе» начиная с 20-х гг. По мнению С. Поварцова, И. Бабель мог бы воспользоваться при написании своей книги опытом Д. Фурманова и его «Чапаева», где этот «прием гибрида» был апробирован, и Д. Фурманов «колебался в определении жанра своей книги» [Поварцов, 2012, с. 10].

Опыт И. Бабеля, привлекавшего, по определению В. Шкловского, своим «нарядным стилем», был особенно поучителен для молодых писателей. Для М. Никитина, испытавшего, как и многие другие, стилистическое влияние И. Бабеля, поиски искомого гибрида художественного и нехудожественного стали, по сути, смыслом его творчества. Несомненно, помогало ему в этом то главное, что отметил в И. Бабеле А. Воронский – «тема Человека с большой буквы». Однако решающую роль сыграл сибирский контекст творчества М. Никитина. В 1929 г. он написал книгу очерков Туруханского края «Путь на Север», в которой 27-летний писатель выступил как сложившийся, зрелый мастер, знаток сибирского края. М. Горький в письме М. Никитину, поздравив его с «очень живой книгой», не сомневался, что он – уроженец Сибири: «Послушайте Вы – сибиряк?» И далее, уже не сомневаясь в этом: «Вам, сибирякам...» и т. д. [Горький, 1956, с. 152]. Фактически же М. Никитин жил к тому времени в Сибири только пять лет, родившись и прожив до 22 лет в Самарской губернии.

Характерно, что для М. Горького Сибирь ассоциируется в контексте книги М. Никитина с А. Сорокиным: в этом же письме М. Горький советует издать очерки о нем и его «работы» [Там же, с. 153]. Очевидно, М. Горький знал очерк М. Никитина памяти А. Сорокина «Дикий перец» (1928), в котором автор указывает на главный изъян прозы А. Сорокина: «Он строил рассказ не на реальном, жизненном материале, а на игре литературными приемами» [Никитин, 1967, с. 35]. Исключением являлись лишь мемуарные вещи, например «Скандалы Колчаку». Однако и это наиболее популярное произведение А. Сорокина было лишь на половину реальным: из 33-х «было 20 действительных и 13 выдуманных», не «построенных на факте» [Там же, с. 31]. Главным «фактом» в них и в книге в целом являлся сам А. Сорокин, именовавший себя «шут Бенецо», «король» или «диктатор писателей», выстраивая, таким образом, текст из своей жизни за счет эпатажа и скандалов. Но в отличие от футуристов А. Сорокин подчеркивал си-

бирское происхождение своего «шутовства»: «гений Сибири, новой Америки» [Сорокин, 2014, с. 76], «национальная гордость Сибири» [Там же, с. 68]. Это подтверждалось и «Манифестом Антона Сорокина», а в «удостоверении члена Всероссийской Федерации Футуристов», выданном Д. Бурлюком, он именуется «национальным великим писателем и художником Сибири» [Там же, с. 49].

Таким образом, если «скандал снимает неразрешимое противоречие между перформативом и дескриптивной структурой высказывания», «становится пространством медиации между биографическим телом и текстом» [Там же, с. 8], в ущерб «литературности», то сам А. Сорокин становился своеобразным медиатором между общероссийской литературой и сибирской, между футуризмом и «обычной» литературой, а также между очерком и прозой, фактом и «выдумкой». В более радикальной трактовке ЛЕФа именно такая «перформативность» и «биографическое тело» должно было вытеснить «литературу выдумки» «литературой факта». Но уже не «скандалами», а очерками, когда писатель становится, по сути, газетчиком, репортером, а литература – «определенным участком жизнестроения» [Чужак, 2000, с. 21]. Так писал теоретик ЛЕФа Н. Чужак в книге «Литература факта», вышедшей в том же 1929 г. и в том же издательстве «Федерация», что и книга М. Никитина.

Сам М. Никитин, несомненно, симпатизировал таким взглядам, о чем говорят и наличие сугубо ЛЕФовских терминов в его очерке о А. Сорокине («литературный прием», «писательское вранье», выдуманные скандалы), и участие в журнале новосибирских ЛЕФовцев «Настоящее». Неслучайным было и соседство М. Никитина в этом журнале с А. Сорокиным: его главы из «33 скандалов» в том же 1928 г. соседствовали с фрагментами из будущей книги М. Никитина «Путь на Север» (Настоящее, 1928, № 11–12). Полностью очерк был опубликован в журнале «Сибирские огни», где он имел другое неслучайное соседство – с произведением В. Итина «Страна будущего». Его влияние на выработку новой стратегии творчества М. Никитина оказалось решающим. Если в его рассказах 1925–1927 гг. в «Сибирских огнях» при прежнем редакторе В. Зазубрине акцент был на художественности, «выдумке» (например, рассказ «Партизанская женка», отмеченный явным влиянием И. Бабеля), то при В. Итине, следующем редакторе «Сибирских огней», акцент сместился на очерк. В. Итин, безусловно, стал новым «А. Сорокиным» для М. Никитина, покинувшего после 1928 г. Омск и омскую литературную среду.

Поэт-романтик, во второй половине 1920-х В. Итин резко сменил свое литературное и жизненное поведение: почти перестав писать стихи, он стал «полярником», регулярно выезжая в экспедиции по исследованию Северного морского пути. По их следам он писал свои новые произведения, также отличавшиеся от предыдущей прозы в книгах «Белый кит», «Выход к морю», «Восточный вариант». От гибридной прозы с элементами очерка В. Итин эволюционировал к прозе очерковой, магистральный сюжет которой составляла хроника экспедиции, путь на Север, к океану. Отсюда неслучайность названия книги М. Никитина – «Путь на Север». Также обнаруживается в ней и сходство в композиции: рассказ от первого лица, рассказы персонажей, вмонтированные в текст повествования, исторические, политэкономические («производственные») экскурсы, лирические и публицистические отступления. При этом герой-рассказчик, как это часто бывает в травелогe, играет роль образованного иностранца – путешественника в экзотические, «дикие» страны, с чем связана иронически окрашенная интонация.

Если в «большом» сюжете и В. Итина и М. Никитина сходство очевидно, то в его структуре у М. Никитина наблюдается атомизация, тенденция к дроблению повествования, которая отражается в сегментации текста на небольшие абзацы величиной в один-два предложения и аннотации-«конспекта» в начале главки,

канонизируя таким образом делимость текста, а значит, и сюжета. Вне рамок «большого» – пути на Север парохода «Спартак» – сюжета, совпадающего с фабулой, его, по сути, не существует: есть хроника повседневных дел членов экспедиции. Больше того, возникает феномен особого структурирования сюжета с сюжетным контрапунктом за счет: 1) изображения крупным планом встреченных рассказчиком людей, вырастая в целые новеллы («вставные»); 2) ретроспекций, апеллирующих к прошлому, другим временам и эпохам, которые, учащаясь, создают впечатление движения повествования вспять по отношению к реальному, туруханскому. Таков, например, отчет инспектора Савельева «О советизации Илимпейской тундры», идентичный «донесению» Семена Дежнева, даже по архаичному языку, хотя между ними промежуток в два столетия [Никитин, 1929, с. 31]¹. Такова и почти целая глава об «истории трех столиц», начиная с Мангазеи. Такова и оценка М. Никитиным матросского бунта, «составлявшего неотъемлемую принадлежность морских романов эпохи парусного флота», который «возможен, оказывается, и в век океанских пароходов» (с. 69). Или развернутое сравнение енисейских «лямщиков» с ушкуйниками из Господина – Великого Новгорода» (с. 73). Из этого вытекает и третье явление наблюдаемого нами сюжетного контрапункта: не менее частые апелляции к известным литературным сюжетам, эпизодам, героям произведений Дж. Кервуда, П. Абеляра, М. Сервантеса, В. Шекспира, Д. Дефо, К. Гамсуна, Ф. Ницше, В. Шкловского, И. Бабея, В. Беллинского, А. Пушкина, В. Хлебникова.

Тем самым создавался некоторый литературный контекст в поле «большого» сюжета-travelога. Что, в свою очередь, порождает эффект нестыкуемости и даже конфронтации двух пространственных континуумов – литературного и реального, художественного и очеркового. Не зря так режут слух сравнения тунгусов и их лодок с индейцами и их пирогами «из иллюстрированного издания “Робинзона Крузо”» (с. 33), танцев в избе-читальне – с «пушкинским описанием ассамблеи» (с. 93), двух тунгусов – с Дон Кихотом и Санчо Пансой, или девушки и парня – с Ромео и Джульеттой.

На фоне создаваемого автором подобного контраста двух текстов и контекстов иначе воспринимаются «крупные планы» героев, рассказывающих свои истории. Их включенность в основное повествование ставится под вопрос, контрастируя с очерковым материалом и сюжетностью очерка. Особенно выделяется среди них рассказ инспектора Савельева о «хождении» во владения тундрового князя Чунго со всеми признаками новеллы, когда герой встает на грань жизни и смерти, но его находчивый ответ спасает от гибели. В этом можно увидеть отзвуки рассказов в жанре «скандалов» А. Сорокина, также близких к новелле. В других историях вне основной сюжетной магистрали видны аллюзии на типологию бабелевской «Конармии». В первую очередь, это «бывший анархист и партизан Карабаш», который репетирует роль охотника-спиртоноса, а на вынужденной остановке организует концерт для местных жителей. Он фактурен, как бабелевские конармейцы, с «румянцем и рябым лицом», с «огромным весом», он «выкрикивает песнь о баррикадах». Таков другой бывший партизан и зав. культбазой «товарищ Бабкин», организовавший советскую власть на Енисейском Севере и готовый отразить реальную угрозу нападения «банды из Якутии». Бабкин у М. Никитина сам указывает на И. Бабея, к которому, когда он, Бабель, жил в Одессе, «приходили евреи, готовые для рассказа». И далее: «Я твердо уверен – по просторам Туруханского края бродят люди, вполне готовые для романа» (с. 14).

Это косвенное сравнение себя, автора очерка «Путь на Север», с И. Бабелем не единственный ключ к этой книге. Другую, значимую для себя фигуру, он называ-

¹ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

ет здесь же: эту историю о Бабеле М. Никитин вспоминает в пересказе В. Шкловского. Ведущий теоретик сюжета и сюжетности, автор «Сентиментального путешествия» и «Третьей фабрики» был в числе тех, кто повлиял на поэтику сюжета и композицию произведения М. Никитина. И если «розановские» штудии В. Шкловского о «разрушении сюжета вводными темами, перекликающимися между собой» при противопоставлении и контрастах тем и планов [Шкловский, 1990, с. 131], М. Никитина еще могли привлечь в середине 1920-х гг., то к концу 1920-х его как осибирячившегося волжанина могла захватить другая мысль Шкловского из «Третьей фабрики». Это идея о необходимости «внеэстетического фактора» для эволюции творчества писателя. Опираясь на опыт Л. Толстого, он писал, что «литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал. Материал этот и те изменения, которые испытывает он в соприкосновении с материалом, уже отработанным эстетически, должен быть учтен» [Шкловский, 1926, с. 99]. В 1929 г. он писал еще радикальнее: «Писатель должен иметь другую профессию... чтобы писать литературные вещи... Он должен быть кузнецом или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когда входишь в литературу» [Шкловский, 2000, с. 195–196].

«Внеэстетическим фактором» и «материалом» стал для М. Никитина Туруханский край, его природа, люди, их хозяйство и экономика, вплоть до статистики. Тут и проблемы пьянства тунгусских остяков, самоедов и др., и северного огородничества, охотничьих кооперативов, «оленных кредитов» и т. д. Однако «материал» у М. Никитина остается без «соприкосновения» с «уже отработанным», входя в «большой» сюжет пути на Север как чисто очерковый. М. Никитин подсчитывает доход от рыбного промысла в бюджете туруханского крестьянина, среднюю температуру и осадки «за вегетационный период», количество добытых «беличьих единиц», прирост тунгусского населения и т. д. Будучи «естественником по образованию», М. Никитин оживляет очерк неподдельным исследовательским интересом к «производственным» фактам и в то же время оправдывает свои художественные, писательские интенции: «...в организме моем заложены вероломные доминанты, склоняющие меня к лирике». Он хотел бы избавиться от них, сдав «в багажный вагон с четкой надписью: “Осторожно! Лирика!”» Но в итоге оставляет «лирику», «литературу» в тексте очерка, так как все-таки «склонен к восприятию вещей через литературу» (с. 14).

Книга «Путь на Север», очевидно, примиряет обе стороны творчества М. Никитина – литературную, «лирическую», и «естественную», исследовательско-научную, очерковую (в том числе и благодаря работе редактора). Текст показывает, насколько близки и сравнимы друг с другом интерес, например, к зверопитомникам и разведению пушных зверей или значение «планктона и бентоса» в Енисее для рыбного приплота, и метафоры, своего рода «исследовательские»: «Столица оживает, как гальванизированная лягушка» (с. 58). Или: «...ругательство выкатилось из рупора, как тяжелый плод» (с. 49). Это напоминает другое высказывание В. Шкловского о И. Бабеле: «Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит о звездах и триппере» [Шкловский, 1990, с. 367]. Однако М. Никитин назвал свое произведение очерком, в котором выступил одновременно и как писатель-художник, и как исследователь-«естественник». Очерк как наиболее толерантный жанр позволял совместить оба дискурса в эпоху ломки приоритетов и стратегий в литературном процессе. Произошло это у М. Никитина благодаря особому эффекту сюжетного контрапунктирования, своего рода контрсюжетности, когда в течении «большого» сюжета-травелога об экспедиции возникает встречное, «подводное течение», чуждое очерково-публицистическому, производственному.

Теоретик «литературы факта» Н. Чужак, противопоставляя «искусственный» сюжет литературы «выдумки» невыдуманному сюжету «очерково-описательной литературы», предлагает называть его «натуральным сюжетом», порожденным самой жизнью («мемуары, путешествия, человеческие документы, биография» и т. д.). Задача писателя-очеркиста – «вскрыть эту сюжетность там, где она невъедчивому глазу незаметна» [Чужак, 2000, с. 22]. У М. Никитина происходит обратное: он «вскрывает» сюжет «неестественный», литературный, в отношениях конфронтации с сюжетом «естественным», но в итоге примиряемым естественно-научным подходом к обоим «сюжетам». Первые рецензенты «Пути на Север» лишь противопоставляли одну сторону очерка другой как положительное и отрицательное. Так, по мнению Кс. Львовой, М. Никитин должен освободиться от «субъективизма» и «импрессионизма» в своем творчестве, которое она называет «бабеле-шкловизмом», «эстетски-импрессионистской трухой», чуждых «для стиля нашей революционной литературы» [Львова, 1929, с. 197]. Однако именно этот импрессионизм не разрушает произведение М. Никитина, а, наоборот, оживляет его, так как признаком живого и жизни является борьба в единстве противоположностей. Именно поэтому М. Горький назвал «Путь на Север» «книгой живой». В том числе и в прямом, конкретном смысле слова: написанная об экспедиции на Енисейский Север для съемок фильма, книга сама приобретает качество фильма, сценария к нему. Это заметил другой рецензент очерка Г. Вяткин: «... Кино-экспедиция снимает фильм из тунгусской жизни. Пишет он ([М. Никитин. – В. Я.] так, словно уже показывает нам этот фильм» [Вяткин, 1929, с. 98]. И это еще один аргумент в пользу версии о контрастной сюжетности как результате освоения смежной эстетики наряду с «внеэстетическим материалом». В этом смысле Кс. Львова права, говоря, что «дух Шкловского, несомненно, чадит на страницах “Пути на Север”», так как эстетика самого В. Шкловского в 1920-е гг. во многом ориентирована на киноэстетику его книги «Третья фабрика», где он пишет о своей работе на кинофабрике.

В заключение отметим, видимо, главное, что свойственно мировоззрению М. Никитина в целом, придававшее своеобразие его творчеству в отличие от других писателей, – «увлечение многообразием жизненных явлений», а по сути увлечение Сибирью как синонимом такого многообразия. И только при этом появлялась возможность преобразовывать особо структурированную сюжетность, условно говоря, «контрсюжетность» в гиперсюжет, соединяя параллели художественного и документального в гармонию целого. Сказалась и значимость очерка как чисто сибирского жанра, канонизированного очерковой прозой И. Гончарова и Г. Успенского, В. Короленко и А. Чехова. Дальнейшее творчество М. Никитина было озаменовано поиском такой гармонии, оформившись в итоговой книге «Сибирские повести».

Список литературы

- Бабель И. Э.* Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1.
Воронский А. К. Искусство видеть мир. М.: Сов. писатель, 1987.
Вяткин Г. [Рец. на кн.: Никитин М. Путь на Север. М., 1929] // Просвещение Сибири. 1929. № 12.
Горький М. Собр. соч. М., 1956. Т. 30.
Львова Кс. Содержание и форма // Сибирские огни. 1929. № 6.
Никитин М. Дикий перец // Сорокин А. С. Напевы ветра. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1967.
Никитин М. Путь на Север. М.: Федерация, 1929.
Поварцов С. Н. Быть Бабелем. Краснодар: Кубаньпечать, 2012.

Сорокин А. С. Тридцать три скандала Колчаку. Омск: Тип. «Золотой тираж» [ООО «Омскбланкиздат»], 2014.

Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта. Первый сборник работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000.

Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе [1914–1933]. М., 1990.

Шкловский В. О писателе и производстве // Литература факта. М.: Захаров, 2000.

Шкловский В. Третья фабрика. М.: Артель писателей «Круг», 1926.

V. N. Yarantsev

*Independent researcher
Novosibirsk*

THE STRUCTURE OF A PLOT OF THE M. A. NIKITIN'S BOOK "THE WAY TO THE NORTH"

Article investigates the modifications of a plot in the early Soviet literature of the end of the 1920th which have resulted from updating of a genre of a sketch in literary and public life of the Soviet Union. This tendency can be seen already in works of the middle of the 1920s in I. Babel's "Cavalry" created on the basis of diaries in D. Furmanov's "Chapayev" where symptoms of a hybrid of art and documentary literature are especially noticeable. M. Nikitin was influenced by Omsk writer Anton Sorokin, who experimented in his works on the verge of a literary scandal, where the differences between the literary character and the biographical author were erased. In M. Nikitin's creativity of the end of the 1920s such hybridization and mediation is observed in the book "Way on the North" (1929). Her main plot of the travelogue, water expedition to the Turukhansk region of scientists, business executives, journalists, cinematographers accompany numerous retreats: plug-in short stories, scenes and episodes, literary hints and portraits of characters, etc., with a notable retrospective bias and a tendency to formation of a parallel plot by the principle of contrast, a counterpoint. The analysis of the text reveals additional, in comparison with I. Babel and A. Sorokin's influence, a source of influence on the book by M. Nikitin – the theoretical researches in the field of V. Shklovsky's plot evolving by the end of the 1920s to the indisputable importance of "vneesteticheskiy faktor" for art prose in doctrine parameters of "fact literature". Also the dependence or direct coincidence to the statements of the theorist of LEF N. Chuzhak is noticeable.

In literary practice of M. Nikitin mastering in the book "Way on the North" "extra esthetic" material of the Siberian expedition within a sketch, the plot of the travelogue and a "additional" plot of literary flashbacks and hints are in the attraction pushing away relations. They can be considered at the same time and in "vertical" of a counterpoint, conditional "counterplot", and in "horizontal" of the hybridism predetermined by a multidimensional role of the author – the writer-researcher and also the screenwriter of the estimated film which is shot during the expedition. What was treated modern to M. Nikitin by criticism as an impressionism rudiment an art delicacy, "lyrics", was a necessary component for the general sense of the book, her pathos – the aspiration to reflect variety of the natural and vital phenomena of Siberia in all range of literary means and discourses, formal and substantial.

Keywords: plot, essay, traveloh, the fact is, Babel, Shklovsky, Siberia.

References

Babel I. E. Sochineniya [Complete works]. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990, 478 p. (in Russ.)

Chuzhak N. Pisatel'skaya pamyatka. *Literatura fakta. Pervyj sbornik rabotnikov LEFa* [Fact literature]. Moscow, Zakharov Publ., 2000, p. 9–28. (in Russ.)

Яранцев В. Н. Структура сюжета книги М. А. Никитина «Путь на Север»

- Gorkiy M. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Moscow, 1956, vol. 30, 820 p. (in Russ.)
Lvova Ks. *Soderzhanie i forma. Sibirskie ogni* [Siberian Fires], 1929, no. 6, p. 196–198. (in Russ.)
Nikitin M. *Dikiy perets*. In: Sorokin A. S. *Napevy vetra* [Wind tunes]. Novosibirsk, Zap.-Sib. knizhnoe izdatel'stvo, 1967, p. 29–41. (in Russ.)
Nikitin M. *Put' na Sever* [A way on the North]. Moscow, Federatsiya, 1929, 153 p. (in Russ.)
Povartsov S. N. *Byt' Babelem* [To be Babel]. Krasnodar, Kuban'pechat', 2012, 126 p. (in Russ.)
Shklovskiy V. B. *Gamburgskiy shchet. Stat'i, vospominaniya, esse (1914–1933)* [Hamburg score]. Moscow, 1990, 544 p. (in Russ.)
Shklovskiy V. *O pisatele i proizvodstve. Literatura fakta* [Fact literature]. Moscow, Zakharov Publ., 2000, p. 194–199. (in Russ.)
Shklovskiy V. *Tret'ya fabrika* [Third factory]. Moscow, Artel' pisateley «Krug», 1926, 141 p. (in Russ.)
Sorokin A. *Tridtsat' tri skandala Kolchaku* [Thirty three scandals to Kolchak]. Omsk, Tipografiya «Zolotoy tirazh» (OOO «Omskblankizdat»), 2014, 159 p. (in Russ.)
Voronskiy A. K. *Iskusstvo videt' mir* [Art to see the world]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1987, 704 p. (in Russ.)
Vyatkin G. M. *Nikitin «Put' na Sever»*. Moscow, Federatsiya, 1929. *Prosveshhenie Sibiri* [Education of Siberia], 1929, no. 12, p. 98–99. (in Russ.)

Vladimir N. Yarantsev – Candidate of Philology, philologist, literary critic (Novosibirsk, yarantsevvn@mail.ru)

Е. А. Макарова

Томский государственный университет

**ВОСТОЧНОСИБИРСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ
СБОРНИКИ 1930-Х ГОДОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ
ЭПОХИ «МОНУМЕНТАЛЬНОГО РЕАЛИЗМА»:
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ**

Рассматриваются восточносибирские литературные сборники 1930-х гг. как отражение эпохи «монументального реализма». Автор рассматривает тот трагический «срез» культуры, когда литература доходит до своих крайних застывших форм, дающих основание именовать соцреализм методом монументального реализма. Для выявления специфики анализируемого материала предложена концепция В. Паперного, лежащая в основе книги «Культура Два», о синтетическом взгляде на русскую культуру. Сибирские сборники в данном контексте анализируются не только в историко-литературном, но и в социокультурном плане. При этом выявляется их общая типология, позволяющая проследить тенденцию к преобладанию прозы, усилению публицистичности, идеологизации и отражению официальной доктрины времени, соотносимой с понятиями «социальный» или «литературный заказ». Среди восточносибирских наиболее показательными становятся сборники Иркутска, отраженные в книжных проектах И. Молчанова (Сибирского), создававшиеся совместно с московским издательством ОГИЗ; А. Н. Губанова, демонстрирующие более высокий уровень редакторского и полиграфического оформления; литературные сборники научно-краеведческого плана, подготовленные главой фольклорной секции Общества изучения Восточносибирского края А. Гуревичем. Тридцатые годы стали временем интенсивного роста и развития бурятской литературы, имеющей отражение, прежде всего, в формате коллективного сборника вида альманаха. В книжных проектах, созданных под редакцией Б. Скорикова, Н. Занданова, С. Ширабона, И. Любимова, С. Метелицы, отражены основные тенденции формирующейся литературы национального типа. Тем не менее в период «великого сталинского террора» здесь наступает период долгого и сурового застоя. Что касается литературы Дальнего Востока, то значительное число произведений художественной прозы и поэзии по-прежнему было посвящено событиям революции и Гражданской войны в Сибири и на Дальнем Востоке. Для изданий Хабаровска крайне показательными становятся коллективные сборники прозаической и публицистической направленности с ярко выраженной оборонной тематикой, напрямую проявляющей специфику сталинской доктрины. Особо показательными являются сборники, созданные под редакцией А. Соковикова, И. Шацкого (Гольдина), М. Алексеева, Ф. Шабанова. В итоге при общем обзоре восточносибирских сборников означенного периода становится очевидным, что для эпохи монументального реализма альманах продолжает играть значительную роль в общем историко-литературном процессе Сибири, при этом кодифицируя, по выражению Ю. Б. Балашовой, «абсолютную внелитературную норму», но и выявляя новые яркие имена.

Ключевые слова: восточносибирский сборник, мутация жанра, литературный заказ, культура Два.

Макарова Елена Антониновна – кандидат филологических наук, доцент Томского государственного университета (пр. Ленина, 36, Томск, 634050, Россия, elena_mak2004@mail.ru)

Восточносибирские литературные сборники 1930-х гг. связаны с периодом «великого перелома», который фактически наступил уже в 1929 г. в связи с окончательным приходом Сталина к единоличной власти. Предельная концентрация ресурсов в руках государства и политические репрессии против целых классов и групп закономерно изменили «лицо» литературы, что привело к «мутации» многих жанров, в том числе и литературно-художественных сборников вида альманаха. Литература этого периода, где главенствующим методом вскоре был объявлен соцреализм, доходит до своих крайних застывших форм, дающих современным исследователям основание называть его методом монументального реализма. По мысли Марии Заламбани,

...возведенный в ранг единственного художественного метода марксистского происхождения, соцреализм стал единственной формой искусства, при которой полифония авангарда преобразовалась в монолог системы [2006, с. 117].

Предлагаемые для анализа сборники, с одной стороны, являются фактами литературного и издательского процесса Сибири, настоятельно требующими оцифровки, систематизации и научного осмысления. С другой стороны, уровень этих изданий в содержательном, редакторском и полиграфическом плане настолько невысок, что, конечно, не может привлечь широкого современного читателя или пользователя, что ведет к выпадению из культурной «обоймы» этого пласта литературы и культуры.

Чтобы снять очевидные противоречия, содержащиеся в понятиях «хорошая / плохая» литература, «качественное / некачественное издание», мы обратились к концепции Владимира Паперного, предложенной в его знаменитой работе о синтетическом взгляде на русскую культуру «Культура Два» [2007]. В послесловии к книге «Двадцать лет спустя» Борис Гройс пишет:

...освобождение от многих табу и предрассудков по отношению к культуре соцреализма у автора происходит за счет того, что он без колебаний и оговорок применил к советской культуре структурный метод целостного анализа – и все обычные для сочинений о советской культуре унылости и нелепости отпали благодаря этому сами собой [Там же, с. 382].

Словосочетание «Культура Два» стала у автора стойким наименованием сталинской культуры, характеризующимся точно найденным словом – «затвердевание». Это связано с переходом от динамичной «горизонтальной» модели культуры (в данном случае периода формирования и расцвета советского авангарда) к статичной «вертикальной», получившей свое окончательное завершение в стиле «сталинского ампира». Как подчеркивает Жан-Луи Коэн в послесловии к книге Паперного, главная заслуга метода исследователя видится в том, что он снимает с соцреализма клеймо «идеологического пугала» и активно вводит его в исторический контекст,

...без демонизации и без приписывания ему добродетелей, которые в нем старались отыскать постмодернисты <...> Только так, по убеждению автора, могут быть выстроены матрицы сходства и различия... [Там же, с. 389].

Главной функцией для предложенного нами анализа регионального соцреалистического альманаха 1930-х гг. стало отражение официальной доктрины времени, что соотносилось с понятиями «социальный заказ» и «литературный заказ». Очень точно такую «мутацию» альманашного жанра выявляет Ю. Б. Балашова:

Его изложение осуществляется с опорой на фактические подробности и сопровождается мощной установкой на публицистичность. Отталкиваясь от наиболее общих принципов строения традиционных нормативных сочинений, соцреалистический альманах можно условно считать сильно редуцированным нормативным трактатом,

где поэтологические правила заменяют собственно идеологические директивы [Балашова, 2011, с. 29].

И если альманах первой половины 1920-х видимо тяготеет к модернистскому, то,

в дальнейшем он наполняется публицистическим содержанием и в контексте унификации культурного пространства сближается с журналом [Там же, с. 29–30].

Закономерным становится и тот факт, что в период «великого перелома» и формирующегося монументального реализма приоритет прозы по отношению к лирике становится очевиден, хотя для развивающейся литературы Сибири этого периода стихотворные сборники остаются очень значимыми, так как именно в них отражаются современные эстетические тенденции и рождаются новые имена.

Предметом и материалом рассмотрения основных тенденций в развивающейся литературе и книжной среде 1930-х гг. будут в этой статье восточносибирские сборники.

В **Иркутске** одним из главных показателей времени стала сформированная с середины 1920-х гг. ассоциация пролетарских писателей, поставившая буквально на поток выпуск серийных сборников в крайне экономном варианте исполнения и очень скудном по редакторским и авторским ресурсам выражении.

Типичным является сборник «Сверстники» [1930], выпущенный под эгидой «Иркутской ассоциации пролетарских писателей». Достаточно сложно определить его концепцию, структуру и читательское назначение, поскольку практически отсутствует вся паратекстовая часть, связанная с аннотацией, вступительной статьей либо послесловием редактора-составителя. Тем важнее раздел «Содержание», в котором указаны имена поэтов новой формации, большей частью участников так называемого «второго ИЛХО» (Иркутского литературно-художественного объединения), на этот период уже во многом определявших «лицо» формирующейся сибирской литературы пролетарского, соцреалистического типа: Александр Балин, Владимир Вихлянец, Елена Жилкина, Иван Молчанов-Сибирский, Василий Непомнящих, Лев Черноморцев.

Показательными становятся книжные проекты Иркутска под руководством Ивана Молчанова (Сибирского), создававшиеся совместно с московским издательством ОГИЗ и составившие своеобразную книжную серию. К ним относится ряд сборников типологически общего характера: «Стремительные годы» [1932], «Комсомольское племя» [1933], «Переплыв» [1933], «Родина» [1935], «12 декабря» [1937].

Все они имеют общие черты как на уровне номинации, содержания, так и в полиграфическом исполнении. Это сборники-брошюры карманного формата, изданные большими тиражами. В них практически отсутствует справочный аппарат, что затрудняет понимание целей и задач этих изданий. Только в сборнике «Родина» на обороте последней страницы находим обращение «От редакции», помогающее выявить общую концепцию и адресно-целевую характеристику издания:

... в сборнике собраны рассказы молодых начинающих авторов, пришедших в литературу в последние годы. Они пришли из Красной армии, с производства, из вузов. Танкисты, летчики, слесаря, студенты – вот кто авторы рассказов, помещенных в этом сборнике [Родина, 1935].

В материальном воплощении эти книжки также имеют типологическую общность: малый объем, небольшой формат, крепление в технике шитья внакидку, желтая некачественная бумага, плохой набор, отсутствие справок об авторах. Иногда есть иллюстрации, но крайне низкого качества, с непрофессиональной

версткой. Скучные выходные данные помещены, как правило, на последнем листе и набраны в виде иссякающего треугольника-колофона.

Такой же приоритет идеологической составляющей над эстетической наблюдается и в литературном сборнике «Сплав», выпущенном в День пятилетия газеты «Металлист». В «Предисловии» редактора звучат «воинствующие» интонации, лишенные какой-либо творческой рефлексии:

...начинающим авторам часто недоставало достаточной теоретической подготовки. Не всегда находилась нужная пропорция между главным и второстепенным. И, однако, редакция стояла бы на ложно «академической» точке зрения, если бы отложила выпуск сборника до времени, когда авторы окончательно оформятся и овладеют вполне творческим методом <...> Марксистская критика поможет вскрыть ошибки творчества ударников литературно-рабкоровской группы метзавода... [Сплав, 1935, с. 3–4].

Как уже было подчеркнуто, начало 1930-х гг. характеризуется постепенным вытеснением из литературного пространства лирики, что во многом было связано с самоубийством Маяковского. Биргит Менцель отмечает:

...после него из советской литературы надолго исчезло лирическое «я», ушли многие традиционные темы – любви, разлуки, горя, смерти <...> Центральной темой произведений становится физический труд на производстве, на его фоне поучительно приводились истории из жизни героев, изображающие становление новой личности [2000, с. 954–955].

Таков, например, литературно-художественный альманах молодых писателей Восточной Сибири «Молодость», выпущенный солидным тиражом в 4 000 экз. В статье «От редакции», размещенной на первой нумерованной странице, читателю с гордостью сообщается о том, что авторы альманаха – это

...тракторист зерносовхоза, работники редакций районных газет, красноармейцы, студенты вузов <...>, но всех их роднит одно чувство искренней горячей любви к нашей великой родине, страстное желание в стихе, в рассказе показать нашу радостную, счастливую жизнь, показать образ нового человека [Молодость, 1936, с. 1].

Определено здесь и целевое назначение издания:

...Краевое издательство и правление Союза Советских писателей Восточносибирского края, выпуская этот сборник, преследуют две цели: во-первых, – подвести некоторый итог работы по выращиванию новых писательских кадров в крае и показать творчество этих молодых писателей читательской массе и, во-вторых, – ускорить разрешение вопроса об их дальнейшей учебе, которая помогла бы им встать на столбовую дорогу великой советской литературы [Там же].

Такие «занятия литературой» становились нормой для рабоче-крестьянской среды, но чаще всего они выливались в банальный ликбез, и не только по причине дефицита кадров, но и по самой установочной концепции (см.: [Добренко, 1997]).

Издание выполнено под редакцией А. Н. Губанова, первого директора Иркутского краевого госиздательства, и при всей своей идеологической направленности демонстрирует более высокий уровень редакторского и полиграфического оформления. Здесь видны элементы издательской культуры (форзацы, к последней странице подклеен листок со списком опечаток), но оформление при этом крайне лаконично: иллюстрации отсутствуют, применена только другая гарнитура шрифтов в названии альманаха на его верхней обложке.

В стихотворном сборнике «Хвойный ветер» [1935] Губанов выступает не только как редактор, но и как технический оформитель, и это проявилось в более

оригинальном формате издания. Суперобложка и фронтиспис выполнены с применением гагаты – поделочного камня с ярким блеском. Иллюстрации сделаны известным иркутским художником Н. А. Андреевым. На внутренних клапанах суперобложки размещены сведения об издательстве и анонс новых стихотворных сборников.

Полиграфия сборника также более совершенна. Это маленькая изящная книжка форматом 11,5 × 15,5 (62 × 89/32) в твердом составном переплете (белый картон и зеленый тканевый клееный переплет) с форзацами. На верхней обложке золотом вытеснен листок, такое же тиснение на корешке. Суперобложка сделана из желтой плотной бумаги с рисунком, есть рисунок и на фронтисписе. Бумага плотная, качественная. На внутренних клапанах обложки анонсы изданий украшают виньетки. Подборки стихотворений поэтов, имена которых набраны вверху спусковой страницы, разделены шмуцтитутлами.

Эстетически близок к «Хвойному ветру» другой издательский проект Губанова – стихотворный сборник «Прибайкалье» [1936], представляющий собой изящную маленькую книжечку в твердом переплете, обтянутом оранжевым коленкором. На верхней обложке серебром вытеснены название и типовидовое уточнение издания: «Стихи».

Сборники эти, несомненно, привлекательны и с точки зрения их авторского состава. В них значатся новые и уже знакомые имена Ивана Молчанова-Сибирского, Константина Седых, Игнатия Рождественского, Иннокентия Луговского, Константина Беседина, Александра Балина, Павла Маляревского, Лидии Шелест, Василия Ковалева и др. Все они представляли достаточно талантливую плеяду молодых сибирских писателей и поэтов, большинство из которых через несколько лет окажутся в ГУЛАГе, а их книги на несколько десятилетий лягут в спецхран.

Сама эпоха «великого перелома» закладывала такую программу творческого и человеческого поведения, когда литература все более становилась рупором официальной власти. В итоге соцреалистический альманах как нельзя более органично вписался в систему официальной печати, выполняя, по сути, функции «литературного заказа».

Продолжается в этот период и развитие тех издательских традиций Восточной Сибири, которые начали разрабатываться еще в дореволюционное время. К таковым, например, относится сборник 1938 г. «Стихи и легенды о Байкале», подготовленный к печати Иваном Молчановым и главой фольклорной секции Общества изучения Восточносибирского края Александром Гуревичем. Это издание во многом следует концепции сборника Михаила Стожа «Как воспет Байкал в стихах и в прозе», вышедшего еще в 1900 г. в его издательстве «Ирисы», хотя, к сожалению, несмотря на многочисленные анонсы, заявленная издателем часть первая («Поэзия»), так и не была продолжена второй, прозаической.

М. Стож собрал все, какие смог, поэтические сочинения о Байкале (стихотворения Ф. Бальдауфа, И. Федорова-Омулевского, Д. Давыдова и др.) На титульном листе книги внизу был приведен эпитафия:

На златострунной лире
Байкал мы воспоем,
Байкал единый в мире, –
Мы к небу вознесем!
[Стож, 1900]

Среди авторов были, прежде всего, жена издателя, бессменная сотрудница всех изданий «Ириса» Дина Стож со статьей «Народные песни о Байкале (с нотами, фотографиями, рисунками)». Наряду с поэтами прошлого здесь были представлены сибирские поэты новой формации, такие как Георгий Вяткин, Петр Драверт,

Константин Дубровский, Николай Летунов, Василий Михеев, Александр Оборин, Александр Шип и др.

В издании, подготовленном А. Гуревичем, стихи чередуются с прозой и публицистическими статьями фольклорно-этнографической направленности. Во вступительной статье предпринят обзор истории воплощения темы Байкала в художественной литературе. Упоминаются и попытка Стожа «собрать воедино все то, что имелось в литературе о Байкале», и его категоричность по поводу «полного отсутствия поэтического дара у здешних уроженцев» [Стихи и легенды о Байкале, 1938, с. 6].

Важным представляется уточнение по структуре сборника, материал которого разбит на пять основных тем: 1). Байкал каторги и ссылки. 2). В борьбе за советский Байкал. 3). Природа Байкала. 4). Байкальские элегии 5). Легенды и предания о Байкале (вплоть, к примеру, до такой – «Почему Ильич Ульянов Лениным называться стал!») [Там же, с. 8].

Наиболее ярко в сборнике разработана тема «Думы беглеца на Байкале», выделено имя Ф. И. Бальдауфа как создателя сибирских элегий, определяется конечная цель издания:

Перед фольклористами-собираателями стоит почетная и ответственная задача – собрать все это многообразное народное творчество, сделать его достоянием широчайших масс нашей великой матери-родины [Там же, с. 12].

Обозначена во вступительной статье и хронология охвата материала:

...От седых времен рождения Байкала до наших социалистических дней – таков период, включающий в себя легенды и стихи настоящего сборника [Там же, с. 8].

Среди авторов книги – ушедшие и современные писатели, поэты, фольклористы: Федор Бальдауф, Дмитрий Давыдов, Сергей Елпатьевский, Александр Зигур (псевдоним Гуревича), Петр Казанский, Иннокентий Луговской, Василий Михеев, Иван Молчанов, Василий Непомнящий, Михаил Скуратов и др.

Большое распространение в рассматриваемый период получили сборники вида альманаха, приближающиеся к песенникам, если учесть, что советские массовые песни сталинской эпохи считались своего рода образцами социалистического искусства. В связи с этим еще одним книжным проектом Гуревича стал сборник смешанного содержания научно-литературного типа «Песни и устные рассказы рабочих старой Сибири» с достаточно показательным специализированным читательским адресом, указанным в аннотации:

...Книга Александра Гуревича рассчитана на научно-исследовательские институты, литературные отделения пединститутов, учительских институтов, педучилищ, фольклористов-краеведов, писателей, историков [Песни..., 1940].

В статье «От составителя» определяется целевое назначение издания, где речь идет о произведениях,

которые создавали сибирские рабочие в жутких условиях, а их песни, сказки, пословицы и сказы переходили из поколения в поколение <...> в наши же дни рабочий фольклор является одним из основных разделов фольклористики <...> в настоящем сборнике собрано максимальное количество текстов... [Там же, с. 3].

Статья проникнута идеологическим пафосом. Максим Горький, например, показан не столько как писатель, сколько как «великий учитель и друг трудящихся масс». В подтверждение приводится известная мысль писателя:

Чем лучше мы будем знать прошлое, тем легче, тем более глубоко и радостно поймем великое значение творимого нами настоящего [Песни..., 1940, с. 4].

Книга сделана достаточно профессионально, текст снабжен необходимыми читателю сносками и примечаниями.

Итогом деятельности иркутских исследователей фольклорно-этнографической школы стало издание важного библиографического указателя «Сибирские писатели за 30 лет», созданного сотрудниками Научной библиотеки при Иркутском государственном университете им. А. А. Жданова. В статье «От составителей», размещенной на первой нумерованной странице, дается важное уточнение:

...это библиографическое пособие не только отражает многолетнюю работу писателей-сибиряков, но и является первым вкладом в сибирскую библиографию художественной литературы, создание которой будет делом чести сибиряков-библиографов <...> Настоящий библиографический указатель включает произведения писателей Иркутска, Красноярска, Новосибирска, а также других писателей, печатавшихся в альманахах и журналах, <...> за тридцатилетний период 1917–1947 гг. [Сибирские писатели за 30 лет, 1949].

Появление такого рода справочного указателя стало знаком определенного этапа в развитии сибирской литературы и профессионализации подхода к ней с точки зрения научно-библиографических практик.

Из восточносибирских литературно-художественных сборников значимыми в эпоху «великого перелома» становятся издания **Верхнеудинска**, в 1934 г. переименованного в **Улан-Удэ**. Тридцатые годы стали временем интенсивного роста и развития бурятской литературы. Особо важное значение имели Первая краевая конференция Союза писателей и объединенный Пленум писателей Сибири и Бурятии 1935–1936 гг. Результатом этой деятельности явился сборник смешанного содержания «Весна республики» [1934], изданный Органом правления Союза советских писателей Бурят-Монголии под редакцией Б. Скорикова. В статье «От редакции» издание было объявлено как «первый альманах бурятских писателей на русском языке», что отражено и на обороте титула, где название набрано на бурятском и русском языках.

Структура сборника достаточно продумана: перед именем каждого автора дан его портрет и краткая биографическая справка, после произведения – год и место его создания. В книге есть сноски (под звездочкой) и список замеченных опечаток.

Вторая книга альманаха «Весна республики» вышла через год, в 1935 г., уже под редакцией известного критика, заведующим сектором искусств Института культуры Улан-Удэ Н. И. Занданова, избранного тогда ответственным секретарем правления Союза писателей БМАССР.

Тем не менее в материальном воплощении сборник отражает еще недостаточно качественную редакторскую и полиграфическую базу. Это книга форматом 62 × 87 (1/16) в желтой плотной бумажной обложке с рисунком, блок клеевой, бумага некачественная, желтая, с грубым обрезом. Текст набран русским и монгольским шрифтами, шмуцтитулы и колонтитулы отсутствуют. Оформление крайне лаконичное: черно-белые портреты, после текстов каждого писателя – скромная виньетка, на верхней и нижней обложках присутствует рисуночная полоса. В выходных данных указано, что обложку оформил художник А. Окладников.

Первым стихотворным сборником бурятских поэтов на русском языке стала книга «Поэты Бурят-Монголии», вышедшая под редакцией еще одного крупного деятеля национальной культуры – активиста-комсомольца, литературного критика, секретаря правления республиканской писательской организации Бурят-Монголии Санжижаба Ширабона. В его «Предисловии» определялась главная задача

...взаимного изучения творческого опыта всех литератур Союза <...> ознакомление читающих на русском языке с некоторыми произведениями молодой бурят-монгольской советской поэзии, все стихи которой пронизаны пафосом борьбы за социализм, за нового человека, свободного от капиталистического рабства... [Поэты Бурят-Монголии, 1935, с. 3].

Несмотря на общий идеологический пафос, редактор отмечает и художественные заслуги авторов:

...Особо следует отметить феноменальное значение помещенных в сборнике стихотворений «Совет» и «Тойон» Д. Дашинамаева, которые впервые внесли в бурятскую поэзию метрическую систему стихосложения [Там же, с. 3].

Своеобразным итоговым сборником стал литературно-художественный альманах «Десять лет», посвященный десятилетнему юбилею «славной Бурят-Монгольской национальной краснознаменной кавчасти», редакторами которого были И. Любимов, а также прозаик, поэт, драматург и переводчик Семен Метелица (псевдоним Соломона Борисовича Ицковича).

Из статьи «От редакции» следует, что в 1933 г. уже был издан первый выпуск этого альманаха, который пока нами не разыскан. Второй сборник, по важному уточнению редакции, издается в более «культурной форме», т. е. «типографским способом и “на суд” широким массам». Составители подчеркивают «огромную разницу» между сборниками не только по времени издания, но и по тому, что

«первый» делался исключительно группой прозаиков и поэтов Бурятии, бывалой уже в «большой» печати, этот же альманах «сделан» почти исключительно литературно-художественными силами самой части... [Десять лет, 1934, с. 1].

Важно понимание составителями эстетического аспекта, несмотря на примат идеологии:

...В этом его особая ценность, как показатель культурного роста национальной части. Но в этом, естественно, и качественная слабость его <...> редакция приносит товарищескую благодарность гг. Таежному и Спектору, принявшим участие в литературной обработке произведений [Там же, с. 2].

Издание, тем не менее, производит впечатление недостаточного профессионализма. Это книга в твердом красном составном переплете форматом 15,5 × 22,5 (1/16), в сшитом клеевом блоке с форзацами. Бумага желтая, некачественная, обрез неровный, набор плохой, есть грамматические ошибки. Имеются колонтитулы и листочек «Замеченные опечатки», приклеенный к титулу. На первой странице дан полосный портрет Семена Буденного.

Трагическое время сталинского террора привело к тому, что фактически все самые яркие представители культуры далекой восточносибирской республики были репрессированы. После февральско-мартовского пленума ЦК ВКП(б) 1937 г. начались аресты в Бурятской национальной кавалерийской бригаде, в которой работал Н. Занданов. Ему инкриминировали руководство троцкистской организацией в Кяхте и панмонгольской организации в Бурятской кавбригаде. В ходе следствия по этому делу были уничтожены и другие видные представители национальной бурятской интеллигенции, в том числе С. Ширабон [Кириченко, 2016]. В итоге эти репрессии ознаменовали собой окончательный отход от важных национально-культурных идей, разработанных бурятской элитой еще в 1920-е гг. В литературе и издательской практике наступает период долгого и сурового застоя.

В 1930-е гг. культурная жизнь **Дальневосточного края** была, как и повсюду, омрачена репрессиями. Единственным литературным изданием в это время оставался журнал «Тихий океан», выходивший во Владивостоке в 1935–1938 гг. Зна-

чительное число произведений литературы Дальнего Востока в стихах и в прозе по-прежнему было посвящено событиям революции и Гражданской войны в Сибири и на Дальнем Востоке.

Для **Хабаровска** в этот период характерны коллективные сборники прозы и публицистики. Уже на уровне номинации, подзаголовков и типовидовых уточнений они отражали особенности жизни края в суровое предвоенное время; на первый план выдвигалась оборонная тематика. Евгений Добренко уточняет:

...конец 1920-х – начало 1930-х годов – время упадка и распада основных литературных группировок, канун упразднения всех «литературно-художественных организаций» и создания единого Союза как института государственного искусства. Не случайно, что именно в это время <...> рождается ЛОКАФ – последнее детище еще не до конца государственного, но наполовину революционного искусства [2000, с. 225].

В ситуации жесткого идеологического пресса и тенденций политики тоталитарного советского государства закономерно становится появление литературных объединений и в военных кругах, а также появление различных альманахов, выходявших внушительными тиражами.

Одним из них стал литературно-художественный сборник, выпущенный к 10-й годовщине освобождения Дальневосточного края «...И на Тихом океане свой закончили поход» [1932]. Другой серийный сборник, «Тревога» [1932] (ответственный редактор А. Сокоиков), был серийным изданием Литературного объединения Красной армии и флота (ЛОКАФ) и пограничных войск ДВК.

Главным литературно-художественным и общественно-политическим дальневосточным изданием был альманах «На рубеже» [1933], впервые вышедший в свет в октябре 1933 г., напечатанный в типографии «Дальгиз» и заявленный редакцией как «литературно-художественный и общественно-политический альманах». В 1934 г. он получил статус журнала и начал выходить сдвоенными номерами-книгами. Первым его редактором был Иосиф Шацкий (Гольдин), вскоре снятый с должности после публикации неугодных властям романа Д. Амурского «Гордость». Затем ответственным редактором был назначен Александр Фадеев, которого сменил поэт и прозаик Михаил Алексеев¹. Идейным продолжением издания с 1946 г. стал журнал «Дальний Восток», и по сей день издающийся в краевой столице.

Один из немногих стихотворных сборников с характерным названием «В дозоре» открывался показательным эпиграфом из стихотворения Н. Тихонова:

Здесь красные стали дозорными
Народов на краю
[В дозоре, 1936].

Сборник был отпечатан в «Дальгизе» под редакцией Ф. И. Шабанова, вскоре репрессированного. Концепцию и читательский адрес издания определить сегодня непросто, так как в нем отсутствует вся паратекстовая часть. Среди авторов числятся имена достаточно известных дальневосточных поэтов: Вячеслав Афанасьев, Геннадий Бессонов, Семен Бытовой, Анатолий Гай, Евгений Горбань, Феоктист Зуйков, Петр Комаров, Григорий Кравченко, Иван Степанов, Сергей Холодный.

В материальном воплощении сборник представлен в виде маленькой книжечки форматом 12,5 × 16 (62 × 94 1/32) в твердом переплете. На обложке рисунок синего цвета с изображением ночного дозорного. Бумага желтая, плотная, набор про-

¹ На рубеже Дальнего Востока. URL: <http://www.debri-dv.ru/article/7935> (дата обращения 14.07.2018).

стой. На каждом из шмуцтитолов имя поэта набрано вверху прописными буквами. Иллюстраций нет.

К этому же времени относится сборник «Разбег» [1937]. Среди его авторов были уже упомянутые Александр Артемов, Евгений Горбань, Петр Комаров.

Таким образом, даже при пунктирном обзоре восточносибирских литературно-художественных сборников 1930-х гг. становится очевидным, что альманах продолжает играть значительную роль в общем историко-литературном процессе Сибири, при этом кодифицируя, по выражению Ю. Балашовой, «абсолютную внелитературную норму». Неслучайным и очевидным становится преобладание прозы, оказывающей решающее воздействие на модификацию самого жанра альманаха и формирование нового типа автора и читателя. Тем не менее, как было показано, в сибирском литературном пространстве стихотворные сборники остаются важными, поскольку именно в них наиболее ярко проявляется специфика жанра социалистического сборника альманашного вида, а также впервые открываются имена молодых сибирских авторов.

Близкий же нашей концепции синтетический взгляд на русскую культуру, впервые предложенный Владимиром Паперным в книге «Культура Два», соотносится, главным образом, с эпохой «великого перелома» и стилем «монументального реализма». И в этом плане, наверное, стоит прислушаться к мнению современного критика С. Фредерика Старра:

...в нескольких пронизательных замечаниях автор предсказывает, что культуре два – с ее вертикальностью, иерархией, эпической борьбой, героизмом и брутальностью – суждено возродиться в будущем (см. [Паперный, 2007, с. 407]).

Новый виток историко-литературного процесса и само время покажут, насколько верны эти прогнозы.

Список литературы

Балашова Ю. Б. Эволюция и поэтика российского литературного альманаха как типа издания: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2011. 38 с.

В дозоре. Стихи дальневосточных поэтов. Хабаровск: Дальгиз, 1936. 158 с.

Весна республики. Альманах. Орган правления Союза Советских писателей Бурят-Монголии. Верхне-Удинск, 1934. 156 с.

Весна республики. Альманах. Орган правления Союза советских писателей Бурят-Монголии / Отв. ред. Н. И. Занданов. Улан-Удэ: Бурят-Монг. гос. изд-во, 1935. Кн. 2. 201 с.

Десять лет. Литературно-художественный альманах, посвящ. 10-летию юбилею славной Бурят-Монгольской национальной краснознаменной кавчасти / Под ред. И. Любимова, С. Метелицы. Улан-Удэ: Бурят-Монг. гос. изд-во, 1934. 67 с.

Добренко Е. А. Оборонная литература и соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 225–241.

Добренко Е. А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. 321 с.

Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму / Пер. с итал. Н. В. Колесовой. СПб.: Академический проект, 2006. 224 с.

«...И на Тихом океане свой закончили поход». Литературно-художественный сборник к 10-ой годовщине освобождения ДВК. 5 лет борьбы против интервентов и белогвардейцев за Советский Дальний Восток (1917–1922). Москва; Хабаровск: Дальгиз, 1932. 156 с.

Кириченко С. В. Бурятская художественная интеллигенция и власть: взаимодействие и конфронтация (1920–1930-е гг.) // Изв. ИрГУ. Серия «История». 2016. Т. 15. С. 88–100.

Комсомольское племя: Рассказы, очерки и стихи о комсомоле. Иркутск; Москва: ОГИЗ, 1933. 77 с.

Менцель Биргит. Советская лирика сталинской эпохи: мотивы, жанры, направления // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 953–968.

Молодость. Литературно-художественный альманах молодых писателей Восточной Сибири. Иркутск: Востсибкрайиздат, 1936. 162 с.

На рубеже. Дальневосточный литературно-художественный и общественно-политический альманах. Москва; Хабаровск: Дальневост. краевое изд-во, 1933. 121 с.

Паперный Вл. Культура Два. 2-е изд., испр., доп. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 408 с. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»)

Переplав. Литературно-художественный альманах. Москва; Иркутск: ОГИЗ, 1933. 106 с.

Песни и устные рассказы рабочих старой Сибири / Сост. А. Гуревич. Иркутск: Иркут. обл. изд-во (ОГИЗ), 1940. 130 с.

Поэты Бурят-Монголии. Стихи / Под ред. и с предисл. С. Ширабона. Улан-Удэ: Бургосиздат, 1935. 93 с.

Прибайкалье. Стихи. Иркутск: Восточносибирское краевое издательство, 1936. 156 с.

Разбег. Стихи. Хабаровск: Дальгиз, 1937. 69 с.

Родина. Сборник рассказов молодых авторов. Москва; Иркутск: ОГИЗ, 1935. 169 с.

Сверстники. Стихи иркутских поэтов. Иркутск, 1930. 62 с. (Иркутская ассоциация пролетарских писателей)

Сибирские писатели за 30 лет (Библиографический указатель). Иркутск: Ирк. обл. изд-во, 1949. 187 с.

Сплав. Литературный сборник: В День пятилетия газеты «Металлист». Иркутск: газ. «Металлист», 1935. 70 с.

Стихи и легенды о Байкале / Подгот. А. В. Гуревич, И. И. Молчанов; отв. ред. Г. Кунгуров. Иркутск: Иркут. обл. изд-во, 1938. 88 с.

Стож М. Е. Как воспет Байкал в стихах и в прозе. Иркутск: Книгоиздательство «Ирисы», 1900. Ч. 1: Поэзия. 132 с.

Стремительные годы. Литературно-художественный альманах / Под ред. Ис. Гольдберга, Ив. Молчанова (Сибирского). Москва; Иркутск: ОГИЗ, 1932. 84 с.

Тревога. Литературный сборник ЛОКАФ ОКДВО и пограничных войск ДВК / Отв. ред. А. Соколов. Хабаровск: Дальгиз, 1932. Кн. 1. 61 с.; Кн. 2. 78 с.

Хвойный ветер. Стихи. Иркутск: Вост.-сиб. крайиздат, 1935. 186 с.

12 декабря. Сборник стихов, посвященных Дню выборов в Верховный Совет СССР. Москва; Иркутск: ОГИЗ, 1937. 43 с. (Отдел искусств Иркутского обл. исполкома)

Е. А. Makarova

Tomsk State University

**EAST SIBERIAN LITERARY COLLECTIONS OF THE 1930S
AS A REFLECTION OF “MONUMENTAL REALISM”:
THE PUBLISHING ASPECT**

The paper is devoted to the East Siberian literary collections of the 1930s viewed as a reflection of “monumental realism”. The author focuses on the tragic “cut” of culture, when literature

reaches its extreme rigid forms, which allows calling socialist realism a method of monumental realism. V. Papernyy's synthetic view of Russian culture from his book *Culture Two* is used to determine the specificity of the material. Siberian collections are analyzed not only in the historical and literary, but also in the socio-cultural context. The author identifies their common typology, which makes it possible to trace the tendency to the preponderance of prose, increased publicism, ideologisation, and official doctrine reflection, correlating with the notion of "social" or "literary order." The most representative among the East Siberian collections are those from Irkutsk, part of I. Molchanov-Sibirsky's book projects created jointly with the Moscow OGIZ Publishing House; A. N. Gubanov's collection's, demonstrating a higher level of editorial and printing design as well as local lore literary collections compiled by A. Gurevich, Head of the folklore section of the Society for the Study of the East Siberian Territory. The 1930s were a time of rapid growth and development of Buryat literature, mainly in the form of almanacs. The book projects edited by B. Skorikov, N. Zandanov, S. Shirabon, I. Lyubimov, S. Metelitsa demonstrate the main tendencies of the emerging national literature. However, the "great Stalinist terror" brings about a period of long stagnation. Many works of fiction and poetry from the Far East were still devoted to the events of revolution and the Civil War in Siberia and the Far East. In Khabarovsk, they publish collections of prose and journalism with an explicit defense theme, thus directly manifesting the specificity of the Stalinist doctrine. The most typical among them are the collections edited by A. Sokovikov, I. Shatsky (Goldin), M. Alekseev, F. Shabanov. Thus, the general review of the East Siberian collections has demonstrated that the almanac still plays a significant role during the epoch of monumental realism in the Siberian literary process, codifying, as Yu. B. Balashova says, "an absolute non-literary norm" and revealing new bright names.

Keywords: East Siberian collection, almanac, literary order, *Culture Two*.

References

- Balashova Yu. B. Evolyutsiya i poetika rossiyskogo literaturnogo al'manakha kak tipa izdaniya [Evolution and poetics of the Russian literary almanac as a type of publication]. Abstract of Philol. Cand. Diss. St. Petersburg, 2011, 38 p. (in Russ.)
- Ber N. S., Kushnereva E. A. Sibirskie pisateli za 30 let (Bibliograficheskiy ukazatel') [Siberian writers over 30 years (Bibliography)]. Irkutsk, Irk. obl. izd-vo, 1949, 187 p. (in Russ.)
- Desyat' let. Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh, posvyashch. 10-letnemu yubileyu slavnoy Buryat-Mongol'skoy natsional'noy krasnoznamennoy kavchasti [Ten years. Literary and artistic almanac, dedicated to the 10-year anniversary of the glorious Buryat-Mongolian national Red Banner cavalry]. Eds. I. Lyubimov, S. Metelitsa. Ulan-Ude, Buryat-Mong. gos. izd-vo, 1934, 67 p. (in Russ.)
- Dobrenko E. A. Formovka sovetskogo chitatelya. Sotsial'nye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoy literatury [Forming the Soviet reader. Social and aesthetic preconditions for the reception of Soviet literature]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 1997, 321 p. (in Russ.)
- Dobrenko E. A. Oboronnaya literatura i sotsrealizm: LOKAF [Defense literature and Socialist Realism: LOCAF]. *Sotsrealisticheskii kanon* [Socialist Realist Canon]. Eds. Kh. Gyunter, E. Dobrenko. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2000, p. 225–241. (in Russ.)
- Gurevich A. Pesni i ustnye rasskazy rabochikh staroy Sibiri [Songs and stories of workers of old Siberia]. Irkutsk, Irkutskoe oblastnoe izdatel'stvo (OGIZ), 1940, 130 p. (in Russ.)
- "...I na Tikhom okeane svoy zakonchili pokhod". Literaturno-khudozhestvennyy sbornik k 10-oy godovshchine osvobozhdeniya DVK. 5 let bor'by protiv interventov i belogardeyitsev za Sovetskiy Dal'niy Vostok (1917–1922) ["... And in the Pacific did they finish their campaign"]. Literary and artistic collection to the 10th anniversary of the liberation of the Far East. 5 years of struggle against interventionists and White Guards for the Soviet Far East (1917–1922)]. Moscow, Khabarovsk, Dal'giz, 1932, 156 p. (in Russ.)
- Khvoynyy veter. Stikhi [Coniferous wind. Poems]. Irkutsk, Vost. sib. krayizdat, 1935, 186 p. (in Russ.)
- Kirichenko S. V. Buryatskaya khudozhestvennaya intelligentsiya i vlast': vzaimodeystvie i konfrontatsiya (1920–1930-e gg.) [Buryat Artistic Intelligence and Power: Interaction and Confrontation (1920–1930)]. *Izvestiya IrGU. Seriya "Istoriya"* [Bulletin of Irkutsk State University. History], 2016, no. 15, p. 88–100. (in Russ.)
- Komsomol'skoe plemya: Rasskazy, ocherki i stikhi o komsomole [Komsomol tribe: Stories, essays and poems about the Komsomol]. Irkutsk, Moscow, OGIZ, 1933, 77 p. (in Russ.)

Mentsel Birgit. Sovetskaya lirika stalinskoy epokhi: motivy, zhanry, napravleniya [Soviet lyric poetry of the Stalin era: motives, genres, directions]. *Sotsrealisticheskiy kanon [Socialist Realist Canon]*. Eds. Kh. Gyunter, E. Dobrenko. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2000, p. 953–968. (in Russ.)

Molodost'. Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh molodykh pisateley Vostochnoy Sibiri [Youth. Literary and artistic almanac of young writers of Eastern Siberia]. Irkutsk, Vostsibkrazizdat, 1936, 162 p. (in Russ.)

Na rubezhe. Dal'nevostochnyy literaturno-khudozhestvennyy i obshchestvenno-politicheskiy al'manakh [On the edge. Far Eastern literary, artistic and socio-political almanac]. Eds. P. Komarov et al. Moscow, Khabarovsk, Dal'nevost. kraevoe izd-vo, 1933, 121 p. (in Russ.)

Papernyy VI. Kul'tura Dva [Culture Two]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007, 408 p. (in Russ.)

Pereplav. Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh [Remelting. Literary and artistic almanac]. Moscow, Irkutsk, OGIZ, 1933, 106 p. (in Russ.)

Poety Buryat-Mongolii. Stikhi [Poets of Buryat-Mongolia. Poems]. Ed. by S. Shirabon. Ulan-Ude, Burgosizdat, 1935, 93 p. (in Russ.)

Pribaykalie. Stikhi [The Baikal region. Poems]. Irkutsk, Vostochnosibirskoe kraevoe izdatel'stvo, 1936, 156 p. (in Russ.)

Razbeg. Stikhi [Takeoff. Poems]. Khabarovsk, Dal'giz, 1937, 69 p. (in Russ.)

Rodina. Sbornik rasskazov molodykh avtorov [Homeland. Collection of stories of young authors]. Moscow, Irkutsk, OGIZ, 1935, 169 p. (in Russ.)

Splav. Literaturnyy sbornik: V Den' pyatiletiya gazety "Metallist" [Alloy. Literary collection: On the fifth anniversary of the newspaper "Metalist"]. Irkutsk, Metallist, 1935, 70 p. (in Russ.)

Stikhi i legendy o Baykale [Poems and legends about Lake Baikal]. Ed. by G. Kungurov. Irkutsk, Irkut. obl. izd., 1938, 88 p. (in Russ.)

Stozh M. E. Kak vospet Baykal v stikhakh i v proze [Baikal in poetry and prose]. Irkutsk, Irisy, 1900, pt. 1, 132 p. (in Russ.)

Stremitel'nye gody. Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh [Rapid years. Literary and artistic almanac]. Eds. Is. Goldberg, I. Molchanov-Sibirsky. Moscow, Irkutsk, OGIZ, 1932, 84 p. (in Russ.)

Sverstniki. Stikhi irkutskikh poetov [Peers. Poems of Irkutsk poets]. Irkutsk, 1930, 62 p. (Irkutskaya assotsiatsiya proletarskikh pisateley [Irkutsk Association of Proletarian Writers]). (in Russ.)

Trevoga. Literaturnyy sbornik LOKAF OKDVO i pogranichnykh voysk DVK [Anxiety. A literary collection of LOKAF OKDVO and frontier troops of the Far East]. Ed. by A. Sokovikov. Khabarovsk, Dal'giz, 1932, book 1, 61 p. (in Russ.)

V dozore. Stikhi dal'nevostochnykh poetov [On patrol. Verses of Far Eastern poets]. Eds. V. Afanasiev et al. Khabarovsk, Dal'giz, 1936, 158 p. (in Russ.)

Vesna respubliki [Spring of the Republic]. Ed. by N. I. Zandanov. Book 2. Ulan-Ude, Buryat-Mong. gos. izd-vo, 1935, 201 p. (in Russ.)

Vesna respubliki [Spring of the Republic]. The Union of Soviet Writers of the Buryat-Mongolian Republic. Verkhne-Udinsk, 1934, 156 p. (in Russ.)

Zalambani M. La morte del romanzo: Dall' avanguardia al realismo socialista. Carocci, Roma, 2003, 224 p. (Russ. ed.: Zalambani M. Literatura fakta. Ot avangarda k sotsrealizmu [Literature of fact. From avant-garde to socialist realism]. Transl. from Italian by N. V. Kolesova. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2006, 224 p.)

12 dekabrya. Sbornik stikhov, posvyashchennykh Dnyu vyborov v Verkhovnyy Sovet SSSR [12 December. Collection of poems dedicated to the Day of Elections to the Supreme Soviet of the USSR]. Moscow, Irkutsk, OGIZ, 1937, 43 p. (in Russ.)

Литературная жизнь сюжета

УДК 821.161.1
DOI 10.25205/2410-7883-2018-2-83-99

О. Б. Заславский

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина

О СЮЖЕТНЫХ ИНВАРИАНТАХ БОЛДИНСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

Показано, что среди пушкинских произведений существует такая их группа (в основном созданных в первую болдинскую осень), в которой присутствует один и тот же набор сюжетных элементов: провокация (П), заключение аномального договора (Д), неожиданный визит гостя (В), бой за женщину (Б), расплата (Р). В результате для рассматриваемой группы произведений получается ключевая формула П Д В Б Р. Отдельные элементы могут здесь повторяться, подвергаться отрицанию или отсутствовать.

В качестве примера рассмотрена ситуация в «Выстреле». Граф беспечно соглашается на право отложенного выстрела за Сильвио. Более того, он сам же в явном виде формулирует это условие, которое Сильвио перед этим дал только намеком. В перспективе последующих событий такой намек – не что иное, как безусловная провокация. Через шесть лет после заключения аномального соглашения на отложенный выстрел в жизни графа неожиданно появляется мститель Сильвио – из, казалось бы, невозвратно ушедшего прошлого, из другой жизни. Во время 2-й дуэли необъяснимым образом граф стреляет в Сильвио, причем первым, хотя права выстрела у него нет. Граф не может объяснить свои действия, но при этом упоминает антагониста как их источник («Не понимаю, что со мною было и каким образом мог он меня к тому принудить»). В результате провоцирующих действий Сильвио на 1-й дуэли условия ее продолжения (отложенный выстрел) приобретают совершенно аномальный характер. При этом не стреляет участник, имеющий на нее право, который в норме должен стрелять (ослабление права на выстрел). Во 2-й раз опять дуэль становится аномальной, хотя и по другой причине – стреляет тот участник, который вообще не имел права на выстрел (гипертрофирование права на выстрел). После аномальной 2-й дуэли графу остаются муки совести за неправомерный выстрел по сопернику (расплата). Также аномальность проявляет себя и в эпизоде с несостоявшейся дуэлью: после выходки сумасброда Р*** аномальным становится отсутствие вызова со стороны Сильвио.

Выявленное структурное единство рассматриваемой группы произведений позволяет, в частности, заполнить лакуну в интерпретации финальной сцены «Каменного гостя» и реконструировать прямо не указанный в тексте эпизод поединка со статуей. Соответствующие выводы согласуются с внутритекстовым анализом этой же сцены, ранее сделанным нами из других соображений.

Предложена общая интерпретация обсуждаемого сюжетного комплекса, связанная с двоемирием и гостями как пришельцами с «того» света. Результаты работы существенно расширяют и обобщают предшествующие краткие наблюдения Ю. К. Щеглова, сделанные

Заславский Олег Борисович – доктор физико-математических наук, ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина (Харьков, Украина, zaslav@ukr.net)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2018. № 2. С. 83–99.
© О. Б. Заславский, 2018

им в работе «Загадки и находки “Станционного зрителя”». Обсуждается связь выявленного комплекса со скульптурным пушкинским мифом.

Ключевые слова: скульптурный миф, сюжет, функции действующих лиц.

Введение

Существование поэтики того или иного автора как устойчивой внутренне согласованной системы подразумевает наличие повторяющихся элементов – инвариантов. Среди множества закономерностей, свойственных поэтике Пушкина, особый интерес представляют те из них, которые связаны с символикой и сюжетными особенностями. Характерным примером является так называемый скульптурный миф, выявленный Р. О. Якобсоном [1987]. Попытка обобщения и формализации инвариантов, свойственных поэтике Пушкина, была предложена А. К. Жолковским [1979]. Однако нас будет интересовать это явление в более узком смысле, чем было им рассмотрено, – относящемся к сюжету, причем лишь к одному его типу, который в основном проявился в произведениях А. С. Пушкина, написанных в болдинскую осень 1830 г. (в дальнейшем БП – болдинские произведения). Попытки выявить идейное и психологическое единство «Повестей Белкина» и «Маленьких трагедий», а также связь между обоими циклами делались очень давно [Искоз, 1910; Узин, 1924]. Оказывается, что дело этим не ограничивается, и единству может быть придан более точный смысл: между БП существует целый ряд параллелей, в том числе непосредственные сходства между сюжетными элементами (соответствующий набор устойчивых сюжетных элементов мы будем называть болдинским комплексом). В частности, сюда относятся приглашение статуи Дон Гуаном в «Каменном госте» и приглашение мертвецов в «Гробовщике» [Черняев, 1900]. Этот ряд может быть продолжен, в частности, за счет включения сюда неожиданного прихода Самсона Вырина на квартиру, которую для его дочери снимал Минский [Щеглов, 2013, с. 354–355].

Повторяемость сочетания целого ряда таких элементов оказывается настолько впечатляющей, что это заставляет говорить об аналоге сказочной формулы [Пропп, 1969]. Разумеется, буквальное перенесение методов структурного изучения сказки на художественный текст невозможно, поскольку разные варианты внешне сходных структурных элементов порождают существенно разные сюжеты, в то время как в сказке они эквивалентны [Лотман, 1987]. Но тем более обращает на себя внимание та редкая ситуация, когда, пусть в ограниченном масштабе, указанный выше аналог все же обнаруживается в художественном тексте. Пушкинский скульптурный миф о губительной статуе как раз может служить примером того, что совершенно разные по своей природе сюжеты, тем не менее, имеют общее семантическое ядро, что приводит к весьма содержательным выводам, касающимся поэтики автора и даже творческой истории произведений [Якобсон, 1987]. В данной работе нас будет интересовать не только наличие соответствующих формальных конструкций само по себе, но и смысл этого явления – то, что в книге Л. В. Карасева названо «неявными семантическими структурами» [Карасев, 2009].

Определение «болдинский» в рассматриваемом контексте отчасти оправдано историей создания. Как типологическая характеристика этот термин становится довольно условным, тем более что сходные черты обнаруживаются и в произведениях, созданных не только в первую болдинскую осень. Однако для удобства мы будем употреблять этот термин в силу его краткости. В основном (но не только) предметом нашего внимания являются «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии».

О единстве сюжета, типов действующих лиц и сопутствующих обстоятельств ряд ключевых соображений был проницательно высказан Ю. К. Щегловым [2013, с. 355, 362], однако в очень краткой и фрагментарной форме. Данная работа существенно расширяет его наблюдения и добавляет новые, а также их систематизирует. По отношению к «Повестям Белкина» сюжетное единство, рассмотренное ниже, дополняет другой важный аспект – единство мотивной структуры [Шмид, 1996].

Рассмотрим по отдельности ряд типов постоянных элементов, которые встречаются в БП, по-разному проявляя себя.

Провокация

Провокация со стороны антагониста героя – побуждение к действию, которое впоследствии может герою серьезно навредить. Как правило, она удаётся, в том числе в результате уступки (в большинстве случаев, необъяснимой для самого героя). В роли антагониста может выступать и сам герой по отношению к самому себе. Так происходит, когда в отсутствие явной провокации со стороны других персонажей его сбивает с пути необъяснимая сила вроде внутреннего голоса. Ближайший аналог здесь – подвох / пособничество в волшебной сказке. Мы предпочитаем термин «провокация», чтобы подчеркнуть активность вредителя. Рассмотрим реализацию этого элемента в различных БП.

«Выстрел». Граф беспечно соглашается на право отложенного выстрела за Сильвио, не подозревая, каким ужасом обернется для него это согласие несколько лет спустя. Более того, он сам же в явном виде формулирует это условие («выстрел ваш остается за вами; я всегда готов к вашим услугам»), которое Сильвио перед этим дал только намеком. В перспективе последовавших событий такой намек («Вам, кажется, теперь не до смерти, – сказал я ему, – вы изволите завтракать; мне не хочется вам помешать») – не что иное, как безусловная провокация. Во время 2-й дуэли необъяснимым образом граф стреляет в Сильвио, причем первым, хотя права выстрела у него нет – «Не понимаю, что со мною было, и каким образом мог он меня к тому принудить...». Граф не может объяснить свои действия, но при этом упоминает антагониста как их источник.

«Метель». Бурмин решает выезжать в метель вопреки всякой логике – «казалось, кто-то меня так и толкал». После того, как Бурмин подъехал к церкви, он становится как бы объектом в руках направляющей его силы. «“Сюда! Сюда!” закричало несколько голосов. <...> “Помилуй, где ты замешкался?” сказал мне кто-то <...> Выходи же скорее.» В результате и происходит столь судьбоносное событие – венчание Бурмина и Марьи Гавриловны.

«Гробовщик». Адриан Прохоров сам по себе и не помышлял ни о каком приглашении мертвецов. Такое решение у него возникло только после того, как «Юрко, посреди сих взаимных поклонов, закричал, обратясь к своему соседу: “Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов”. Все захотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился». Другими словами, приглашение – результат провокации со стороны будочника Юрко.

«Каменный гость». Приглашение статуи возникло как следствие вмешательства внешнего фактора. Дон Гуан, после согласия Доны Анны принять его, в приступе восторга ни о каком приглашении статуи (в котором его постоянно упрекают моралисты) даже и не помышлял: «Я счастлив! Я петь готов, я рад весь мир обнять». Это приглашение возникло лишь как прямая реакция на трехкратное обращение со стороны Лепорелло: «А командор? что скажет он об этом? <...> Нет; посмотрите на его статую <...> Кажется, на вас она глядит И сердится». Эти замечания и оказываются действенной провокацией.

«Сказка о попе и о работнике его Балде». Необычное предложение (служить не за деньги, а за три щелчка), которое привело к известному результату, делает отнюдь не поп, а сам Балда.

«Станционный смотритель». Гусар предлагает на прощание довести Дуню до церкви, та «стояла в недоумении», и все решает побуждение со стороны отца Дуни. «Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление, и что тогда было с его разумом». Что касается совета отца и его роли в окончательном выборе дочери, то Вырин оказывается субъектом провокации по отношению к дочери. Но сам совет оказался (по крайней мере в интерпретации самого смотрителя) уступкой действию необъяснимых и непреодолимых морочащих человека сил, которым герой поддался, – в этом смысле он здесь и объект провокации.

«Скупой рыцарь». Здесь присутствует очевидная провокация – слегка закамуфлированное предложение Соломона об отравлении.

«Моцарт и Сальери». Существует две интерпретации отравления Моцарта пушкинским Сальери – тайное отравление (стандартная версия) и открытое [Чумаков, 1979; 1981]. В версии открытого отравления это – провокация, причем главное здесь даже не в том, что Моцарту предлагается принять яд, а в том, что, согласно плану Сальери, Моцарт должен был далее передать «чашу дружбы» Сальери, так что Моцарт сам бы стал отравителем [Заславский, 2003]. Еще одна провокация связана с действиями черного человека – поскольку он заказывает Моцарту реквием, с которым тому становится жалко расстаться.

«Сказка о золотом петушке». Здесь золотой петушок с соответствующей «инструкцией» вручается скопцом. В перспективе последовавших событий (гибель сыновей царя и их ратей вследствие реакции на сигналы золотого петушка) это является провокацией.

«Бесы». Здесь провокация, попытка сбить с дороги выступает в явном виде – бес «играет, Дует, плюет на меня, Вон – теперь в овраг толкает Одичалого коня». Источником провокаций в явном виде объявляется нечистая сила.

Аномальный договор (ритуал)

По замечанию Ю. М. Лотмана, «смысловой центр “Каменного гостя”, “Моцарта и Сальери” и “Пира во время чумы” образуется мотивом, который можно было бы определить как “гибельный пир”. Во всех трех сюжетах пир связывается со смертью: пир с гостем-статуей, пир-убийство и пир в чумном городе. При этом во всех случаях пир имеет не только злое, но и извращенный характер: он кощунствен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться для человека нерушимыми» [Лотман, 1988, с. 132]. В этот ряд следует также внести «Скупого рыцаря», так как барон хочет устроить себе аномальный пир перед сундуками с золотом, которое было добыто страшным путем. Кроме того, сюда можно добавить и пародийно-комический вариант – пир в «Гробовщике», на который Адриан Прохоров приглашает мертвецов¹.

В целом же, в БП аномальными становятся, помимо пира, и другие ритуалы – такие как свадьба и дуэль. В редких случаях дело ограничивается просто нарушением нормального договора. Рассмотрим это на примере ряда произведений.

¹ В том, что касается извращенного пира, в рассуждения Ю. М. Лотмана следует внести уточнение. Тайное отравление во время дружеского обеда – преступление и предательство, но сам ритуал пира как стандартный процесс здесь извращению не подвергнут. Однако, если считать отравление открытым, возникает совершенно новая смысловая перспектива. Именно при таком подходе получается, что нарушены и извращены сами правила ритуала, в котором участвуют оба пирующие.

«Выстрел». В результате провоцирующих действий Сильвио на 1-й дуэли условия ее продолжения (отложенный выстрел) приобретают совершенно аномальный характер. При этом не стреляет участник, имеющий на нее право (Сильвио), и который в норме должен стрелять (ослабление права на выстрел). Во 2-й раз дуэль опять становится аномальной, хотя и по другой причине – стреляет тот участник (граф), который вообще не имел права на выстрел (гипертрофирование права на выстрел). Также аномальность проявляет себя и в эпизоде с несостоявшейся дуэлью: после выходки сумасброда Р*** аномальным становится отсутствие вызова со стороны Сильвио.

«Метель». Здесь аномальной является женитьба Бурмина – он подменяет собой жениха, вступает в брак с незнакомкой и тут же исчезает. Но и когда Бурмин возникает в счастливом конце, там появляется еще одно противоречие. Дело в том, что брак три года назад не был доведен до конца, его нельзя считать полноценно заключенным, так что получается «брак без брака». Как герои могут выйти из такой противоречивой ситуации, не вполне понятно [Кац, 2008].

«Гробовщик». Приглашение мертвецов попить – явное извращение ритуала приглашения в гости и дружеского пира.

«Каменный гость». Приглашается то, что двигаться в норме не может, но затем статуя действительно приходит в движение – это явная аномалия. На это накладывается обстоятельство, которое даже с поправкой на то, что это был результат провокации, является морально чудовищным. Ведь статуя изображает мужа возлюбленной Дон Гуана, которого Дон Гуан ранее убил. В данном случае это не просто приглашение, а именно договор, поскольку статуя кивает и тем самым соглашается на предложенные условия.

«Скупой рыцарь». По самому своему смыслу, занятие барона – ростовщичество, т. е. он дает деньги в долг, что означает заключение договора. С учетом принадлежности барона к рыцарскому сословию, это явная аномалия. Аномальная дуэль, происходящая между сыном и отцом, причем прямо при герцоге, является примером извращенного, аномального ритуала, характерного для БП.

«Сказка о попе и о работнике его Балде». Обычный договор о плате за выполненную работу заменяется (неожиданно для заказчика – попа) аномальным договором о щелчках.

В этих случаях аномалия проявляет себя не только в условиях договора, но и в том, что этот договор затем висит над героями дамкловым мечом, грозя их нормальному существованию или даже жизни.

«Сказка о золотом петушке». Происходит аномальное согласие царя на условие скопца исполнить его первую волю как свою, что нивелирует статус самого царя [Заславский, 2007].

Визиты, гости с того света

«Выстрел». Вслед за заключением аномального соглашения на отложенный выстрел в жизни графа через шесть лет неожиданно появляется мститель Сильвио – из, казалось бы, невозвратно ушедшего прошлого, из другой жизни [Щеглов, 2013, с. 362]. По сравнению с Ю. К. Щегловым мы хотим подчеркнуть, что этот визит связан с аномальным договором и вообще представляет собой не изолированное событие, а встроенное в последовательность характерных элементов (см. далее).

«Метель». Исчезновение жениха сразу после венчания – визит наоборот, уход из этой жизни. Потом следует его же неожиданное появление в конце из, казалось бы, невозвратно прошлого, откуда прийти он никак не мог.

«Гробовщик». На аномальное приглашение следует аномальный визит – приход тех, кто не мог прийти в принципе, из того мира. Более того, из сообщения

мертвеца Курилкина читатель узнает о еще одной аномальности: оказывается, в прошлом Прохоров продал не тот гроб, что должен был по договору.

«Станционный смотритель». У Минского дома появляется отец Дуни – вестник из того, невозможного, казалось бы, необратимо отринутого мира [Щеглов, 2013, с. 355], но как неизбежное следствие поступка, совершенного Минским в прошлом.

«Каменный гость». Приходит гость из прошлого. А поскольку статуя – это объект, в норме не могущий двигаться и изображающий умершего, то невозможность появления даже удвоена.

«Сказка о попе и о работнике его Балде». Балда приходит за расплатой – результат слабости, проявленной попом при заключении договора.

«Скупой рыцарь». Пожелание барона «о, если б из могилы Прийти я мог, сторожевою тенью Сидеть на сундуке и от живых Сокровища мои хранить, как ныне!..» означает, что он сам хотел бы себя сделать гостем в указанном нами смысле.

«Моцарт и Сальери». Черный человек не приходит за Реквиемом, но Моцарт опасается его прихода.

В «Русалке» встречается любопытная ситуация с инвертированием ситуации приглашения статуи по отношению к «Каменному гостю». Русалка – существо из «того» мира – посылает дочь с приглашением Князю².

В «Утопленнике» мертвец регулярно приходит к мужику, который его не похоронил, а повторно утопил.

«Скупой рыцарь». Здесь совесть представлена как гость из могил: «совесть, Незванный гость, докучный собеседник, Заимодавец грубый, эта ведьма, От коей меркнет месяц и могилы Смущаются и мертвых высылают?..» Это как раз соответствует «визиту» и «гостю».

«Борис Годунов»: «Слышал ли ты когда, Чтоб мертвые из гроба выходили Допрашивать царей <...>?» В обоих случаях речь идет о посланниках из прошлого, безвозвратно ушедшего. Однако вопреки законам природы они все же могут явиться. Это означает, что в обоих последних случаях присутствуют «гости» и «визиты» в смысле болдинского комплекса.

Таким образом, «гости» выделяются как самостоятельная функция действующих лиц. В некоторых случаях это слово указано явно или даже присутствует в названии («Каменный гость»). Однако это не обязательно: «гости» присутствуют функционально. При этом один и тот же персонаж может попеременно выполнять разные функции. Скажем, Сильвио является сначала провокатором, потом – гостем.

Удвоение

Аномальность и, казалось бы, невозможность появления гостей усилены тем, что в ряде случаев происходит удвоение события, которое в норме может быть только единичным. В стихотворении «Утопленник» мужик вновь топит утопленника, как бы повторно его убивая, причем тем же способом. В «Выстреле» возобновляется отложенная дуэль, а тем самым (как потенциальная возможность) и отложенная смерть. В «Метели» Бурмин и Марья Гавриловна проходят процедуру венчания, а потом встречаются друг друга, и лишь потом открывается, что они уже венчались. В «Гробовщике» Прохоров невольно «убивает» мертвеца Курил-

² В том, что касается темы большой совести (в наших терминах – расплаты) сопоставление «Русалки», «Бориса Годунова» и «Скупого рыцаря» делалось в работе [Рецептер, 1978, с. 100]. Однако мы сейчас затрагиваем несколько другие аспекты и хотим подчеркнуть то, что связано с наличием гостей и визитов как сюжетных элементов.

кина. Лжедмитрий в «Борисе Годунове» появляется как гость, высланный могилой, а через некоторое время этот «мертвец» погибает.

Роль границы. Стук в дверь

Гость появляется из мира смерти – буквального или метафорического, т. е. его приход в норме невозможен, но, тем не менее, он все же происходит. Соответственно, граница между мирами маркируется дверью как границей, которую пересекает гость. Сюда можно отнести стук в дверь в «Каменном госте», стук в окно утопленника. Дверь встречается и в «Выстреле». Сначала граф ее закрывает («Я запер двери») ³. Потом она раскрывается – вбегает спасительница, мир смерти сменяется миром жизни. Здесь нет стука, но присутствует дверь!

Стук оказывается автономным элементом, который может раздаваться и без представленной в явном виде границы. Так, он звучит в «Медном всаднике», когда статуя преследует Евгения. В «Уединенном домике на Васильевском» раздается стук костей, когда седок палкой бьет извозчика, связанного с тем светом [Якобсон, 1987, с. 153].

В «Гробовщике» стук раздается, когда сапожник приходит к гробовщику в гости: «Сии размышления были прерваны нечаянно тремя франмасонскими ударами в дверь». Ситуация инвертирована, так как для гробовщика гостем с «того» света является обычный ремесленник. Причем принадлежность «тому» миру удвоена, так как сапожник – немец. Подобным же образом не мертвецы вторгаются к нему в комнату, а он сам приходит к себе в квартиру, уже заполненную мертвецами.

Особенно впечатляющий пример мы находим в «Пире во время чумы». В стихотворении Вальсингама чума «стучит могильною лопатой» в условное «окошко» – и это при том, что пирующие сидят прямо на улице, так что реальных окна или двери там нет! Но условная граница между жизнью и смертью конструируется искусственно. Кроме того, в данном произведении слышится и стук реальный, это «стук колес» телеги с мертвыми, чем подтверждается связь стука с тем миром.

Бой со статуей и роль женщины

Можно заметить, что в ответ на визит статуи или другого гостя – ее заместителя – герой как правило бросается в бой с нею или, наоборот, пытается убежать или спрятаться; нейтральная позиция (ничего не делать) нехарактерна. При этом такой бой (бунт) со статуей или ее функциональным заместителем происходит в кульминационной сцене расплаты (в большинстве случаев это финальная сцена) и в основном так или иначе оказывается связанным с женщиной. Обратный вариант – когда женщина является не объектом защиты, а ее субъектом и пытается спасти мужчину (или он ее использует как средство спасения).

«Выстрел». Граф вновь стреляет по пришедшему гостю – Сильвио. Графиня врывается в комнату во время дуэли, надеясь спасти мужа.

«Сказка о попе...»: поп «от страху корячится, за попадью прячется».

«Станционный смотритель». При визите Вырина Дуня падает в обморок, Минский бросается на ее защиту, которая превращается в агрессию против Вырина.

«Каменный Гость». Ранее нами из совершенно других соображений была предложена трактовка финальной сцены, согласно которой Дон Гуан бросается на защиту Доны Анны [Заславский, 2010]. Теперь видно, что эта трактовка, никак не опиравшаяся на обсуждаемые сейчас закономерности, полностью в них вписывается.

³ В данном случае слово «запер» следует, очевидно, понимать в смысле «затворил» [Словарь языка Пушкина, 2000, с. 88].

вается. Это может служить независимым (хотя и косвенным) подтверждением версии, указанной в той статье (подробнее об этом см. далее.)

В своей знаменитой работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Р. Якобсон упоминал бунт против статуи: «После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение; женщина исчезает» [1987, с. 149]. Применительно к «Каменному гостю» он считал таким бунтом само приглашение статуи: «Дон Гуан видит, что Дона Анна вся во власти надгробной статуи командора, ее убитого мужа, и он хочет вырвать ее из пут “мертвого счастливец”». Однако такая интерпретация, строго говоря, не вполне точна, так как приглашение статуи – это не идейный жест, а реакция на невольную провокацию со стороны Лепорелло, как это объяснено выше. Вместе с тем именно наша трактовка [Заславский, 2010] как раз соответствует формулировке Р. Якобсона, поскольку она утверждает, что Дон Гуан в финальной сцене ради спасения Доны Анны бросается по направлению к статуе (а не от нее!) сразу же, как замечает ее приход, – это и есть поединок со статуей.

Также в этот ряд можно включить и некоторые другие произведения, помимо БП. В «Медном всаднике» бунт против статуи происходит после того, как Евгений связывает роль Петра и гибель возлюбленной. Как и в «Каменном госте» (согласно нашему прочтению, бегло обрисованному выше), герой проявляет враждебность по отношению к статуе из-за той опасности, что исходит от статуи или ее прототипа по отношению к женщине. (Но в данном случае герой не выдерживает поединка и обращается в бегство). В «Сказке о золотом петушке» Дадон бьет скопца в лоб из-за Шамаханской царицы, а затем петушок клюет самого Дадона⁴.

Во всех этих примерах видно, что женщина является объектом защиты или становится ее субъектом, причем как в активном варианте (попытка защитить мужчину), так и в пассивном (к ее защите прибегает мужчина).

Таким образом, в рассмотренных случаях в том или ином виде происходит схватка за женщину с представителем inferнальных сил, или же реализуется ее обратный вариант (когда женщина спасает мужчину либо пытается это сделать). И хотя, скажем, «Выстрел» чужд мистики или фантастики, Сильвио, приходящий как неумолимый гость из прошлого, вполне заменяет такого представителя функционально. Более того, «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола». Причем роль женщины подчеркнута в произведении особо. Сначала Сильвио бесили успехи графа у женщин. Вызов произошел на балу, где хозяйкой была его любовница, потом Сильвио ожидал, как граф встретит смерть накануне женитьбы. И, наконец, финальная сцена происходит с участием жены графа⁵.

В «Гробовщике» женщина в соответствующей сцене отсутствует, но жена Адриана Прохорова в произведении не упоминается вообще, так что вопроса о защите женщины просто не возникает. И, как и в целом ряде других БП, происходит своего рода бунт против «статуи» (в данном случае – мертвеца), так как Прохоров толкает Курилкина, и тот рассыпается.

⁴ В финальной сцене в «Евгении Онегине» герой бросается к ногам Татьяны. Она просит его встать, а сразу после того, как она уходит, «шпор незапный звон раздался, И муж Татьянин показался». Здесь просматривается некоторое сходство со скульптурным мифом, так как звон шпор мужа Татьяны напоминает о звоне золотого петушка, причем это сочетается с мотивом соперничества за женщину.

⁵ Можно даже думать, что Сильвио специально тянул время, пока она появится.

В целом же, представляется уместным отметить здесь отдельный и постоянный элемент – бой (Б) против статуи или ее заменителя как ответ на визит нежеланного гостя (вне зависимости от того, связано это с женщиной или нет). В отрицательном варианте (бегство вместо схватки) будем обозначать его как Б. В принципе, одно может сочетаться с другим – как в «Медном всаднике».

Гости из прошлого: болдинский комплекс и скульптурный миф

Черты общности между болдинским комплексом и скульптурным мифом высвечивают некоторые черты в последнем, которые иначе могли бы остаться в тени. Гости приходят из прошлого, которое, казалось бы, уже исчерпало себя, и о нем можно забыть, но, тем не менее, оно дает о себе знать. Невозможность прихода из прошлого (который все-таки совершается), т. е. невозможность, связанная с ходом времени, дублируется пространственной невозможностью – тем, что в движение приходят объекты, которые в норме двигаться не могут. Это статуи, приходящие мертвецы и персонажи (Сильвио, Вырин), которые по видимости (но, как выясняется, не на самом деле) утратили малейшую связь с героями, к которым они приходят.

Любопытно, что в этот же ряд вписывается и скопец из «Сказки о золотом петушке»: он одновременно и гость, напоминающий о договоре (условия которого Дадон забыл и признавать не хочет), и воплощение мертвой плоти, несовместной с тем объектом (девицей), за которой он пришел (тем самым отчасти напоминая статую, характерную для скульптурного мифа).

То обстоятельство, что гости приходят из невозможного мира, по сути потустороннего, означает, что граница миров незримо присутствует в БП. Можно думать, что с этим связана и характерная для «Повестей Белкина» двусоставность [Гей, 1989, с. 86].

Расплата как следствие договора

В рассматриваемых БП одним из элементов единого комплекса является расплата героев за свои поступки. Причем такая расплата является по отношению к договору не внешним элементом, а непосредственным следствием или даже прямой реализацией его условий.

«Выстрел». Сильвио пришел согласно дуэльному уговору – графу пришлось расплачиваться за предшествующее легкомыслие, с которым он сам объявил аномальные условия дуэли.

«Каменный гость». Гибель Дон Гуана и Доны Анны – результат прихода статуи, который не состоялся бы, если бы не договор между нею и Дон Гуаном.

«Сказка о попе...». В том, что Балда совершил по отношению к попу, вообще нет ничего сверх условий договора.

«Метель». Препятствие, неожиданно возникшее по отношению к браку Бурмина с Марьей Гавриловной, – прямое следствие давней выходки Бурмина и брачного «договора», им заключенного.

Однако в «Сказке о золотом петушке» ситуация иная: удар в темя – следствие не самого договора, а его нарушения.

Синтагматика

Болдинский комплекс может быть описан единой формулой П Д В Б Р и ее модификациями. Здесь П – провокация, Д – договор, В – визит за расплатой, Б – бунт против гостя (статуи или ее аналога), причем мы обозначим $B_{ж}$, если это

бой за женщину, и B_0 в остальных случаях⁶. Если женщина пытается спасти героя, или он прибегает к ее помощи, то мы обозначаем это как $\underline{B}_ж$. Бегство мы обозначаем как \underline{B} (подчеркивание указывает здесь на отрицание боя). P – результат, т. е. расплата. Поскольку в БП доминирует аномальный договор, то D без дополнительных знаков будет обозначать именно такой договор. Нормальный же договор мы отметим как $D(n)$. Нарушение договора будем обозначать чертой снизу – \underline{D} .

Последовательность основных элементов в формуле для БП фиксирована. В некоторых случаях (см. далее) она, на первый взгляд, может нарушаться, однако это связано лишь с тем, что отдельные элементы повторяются. Они также могут, наоборот, отсутствовать. Кроме того, в основную последовательность в качестве вставной может (как в «Выстреле») вклиниваться и дополнительная, в которой повторяется та же основная последовательность. Нарушение основной последовательности возможно лишь как редкое исключение. Оно встречается не в БП, а в «Пиковой даме» (см. далее). Рассмотрим теперь конкретные произведения.

«Выстрел». Сильвио, шепнув графу на ухо «плоскую грубость», спровоцировал его на пощечину (Π), это повлекло за собой дуэль. «Договор» (дуэль) сначала был вполне стандартным (нормальным) – как дуэль в ответ на оскорбление $D(n)$. Затем, на самой дуэли, Сильвио навел графа на мысль об отложенной дуэли (Π), такое соглашение было заключено (D в аномальном варианте), и через шесть лет Сильвио явился (B) к графу за расплатой. В новой дуэли он спровоцировал графа (Π), чтобы тот выстрелил в Сильвио (B), хотя это было уже не только против всяких стандартных правил, но против даже и того аномального соглашения, которое заключили между собой противники – \underline{D} . Вбегает жена графа и пытается спасти мужа ($\underline{B}_ж$). Расплата (P) заключается в тех муках совести, которые будет испытывать граф потом за свой неправомерный выстрел – в соответствии с формулой «будешь меня помнить».

В эту цепочку вклинивается история с сумасбродом P^{***} . Сначала Сильвио своим поведением за карточной игрой провоцирует (Π) этого офицера, и тот швыряет в Сильвио шандал. В такой ситуации по всем нормам полагается дуэль – $D(n)$. Однако аномальным образом она не происходит, так что получается $\underline{D}(n)$.

В результате авторитет Сильвио пошатнулся в военном обществе, а главное – он упал в глазах рассказчика, что можно считать расплатой за такое поведение (P). Правда, «мало-помалу все было забыто, и Сильвио снова приобрел прежнее свое влияние», но рассказчик «не мог уже к нему приблизиться». Однако в результате откровенного разговора перед отъездом Сильвио доверие к нему рассказчика восстанавливается (P).

Вся цепочка изображается следующим образом:

$$\Pi D(n) \left[\Pi \underline{D}(n) P \underline{P} \right] \Pi D B \Pi \underline{D} \underline{B}_ж P.$$

Здесь вставная история с несостоявшейся дуэлью взята в квадратные скобки.

⁶ Если проявление женщины связано только с психологическими мотивами («Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой») и не имеет прямого отношения к сюжету, то, несмотря на всю важность таких мотивов, мы это не отражаем в обозначениях сюжетных элементов.

Многочисленное повторение (с вариациями) триады ПДР показывает, что «Выстрел» в указанном отношении – едва ли не самое «структурное» произведение среди БП. Заодно это, возможно, объясняет ранний интерес к нему с точки зрения композиции⁷.

Многочисленное повторение (с некоторым варьированием) одних и тех же элементов может быть рассмотрено как аналог постоянного поражения цели, чем занимался Сильвио. Он не раз тренировался, стреляя по мухам и всаживая пулю в туза на воротах, в кульминационной сцене он поражает удвоенным выстрелом (2-мя пулями одна в одну) картину.

Формулы, описывающие другие БП, оказываются более простыми.

«Метель». То, что Бурмин чувствует перед поездкой, и то, что он встречает в церкви, можно рассматривать как удвоенную провокацию (см. выше) – П П. В церкви происходит аномальное венчание (Д), потом в отношениях с Марьей Гавриловной Бурмин оказывается гостем из прошлого по отношению к самому себе, и его «визит» (В) из прошлого (т. е. не физический визит, а самораскрытие), казалось бы, должен разрушить брак (Р). К счастью, этого не происходит (Р). Вся формула: П П Д В Р Р.

«Станционный смотритель». Минский предлагает прокатить Дуню, та колеблется. Решающий момент – предложение Вырина, совершенно неожиданное для него самого, провокация якобы внешней силы (П). Минский должен лишь прокатить Дуню, но он нарушает договор и ее увозит (Д(н)). Вырин приходит к Минскому, неожиданно возникшая из прошлого (В). Тот дает ему деньги, что подразумевает аномальный договор: Вырин берет деньги, но (в представлении Минского) отказывается от дочери. То, как именно Вырин взял деньги, говорит о сложной ситуации [Заславский, 2001] и может быть охарактеризовано как аномальный договор – Д, а его результат является расплатой (Р). Следует новый визит (В), который, с точки зрения Минского, выглядит как нарушение договора (поскольку отец Дуни взял деньги и, тем не менее, опять приходит). Так что договор оказывается нарушенным (Д). Дуня падает в обморок, Минский бросается на Вырина (Б_ж) и выгоняет его. Смотритель окончательно теряет дочь – Р.

Формула: П Д(н) В Д Р В Д Б_ж Р.

«Каменный гость». Провокация (невольная) со стороны Лепорелло (П), последовавшее в результате приглашение статуи Дон Гуаном (Д), визит статуи (В), схватка с ней и расплата описываются формулой П Д В Б_ж Р.

«Сказка о попе...». Балда провоцирует (П) попа, заключается аномальный договор (Д), Балда приходит (В) за расплатой (Р). Поп прячется за попадью (Б_ж).

Получается формула П Д В Б_ж Р.

«Гробовщик». Юрко провоцирует гробовщика, тот приглашает мертвецов (Д), они приходят (В), он толкает Курилкина (Б₀), перепуганному гробовщику угрожает расплата (Р), однако все заканчивается благополучно (Р). Формула выглядит следующим образом: П Д В Б₀ Р Р.

«Сказка о золотом петушке». Скопец провоцирует царя, вручая ему столь неоднозначное средство, как золотой петушок (П). Заключается договор (Д). Потом скопец приходит (В) за расплатой. Однако царь бьет его жезлом (Б_ж), так что рас-

⁷ В работе [Петровский, 1925] подробно обсуждалось соотношение между повествовательными и описательными элементами, однако их конкретная природа не рассматривалась.

плата (Р) обрушивается на самого скопца. После чего расплата (Р) наступает и царя – следует удар петушка в темя. Формула: П Д В Б_ж Р Р.

«Скупой рыцарь». О присутствии пира и визитов (в воображении барона) уже сказано. Если говорить о развертывании реального сюжета, то обсуждаемый комплекс проявляется только в истории с Соломоном. Ростовщик приходит к Альберу, осуществляет провокацию с ядом (П), пытаясь подбить того на аномальный договор, включающий отравление барона, однако договор (Д) не получается, Альбер прогоняет Соломона и даже грозит его убить (Б₀) – несостоявшаяся расплата (Р). Формула: П Д Б₀ Р.

«Моцарт и Сальери». Здесь формула имеет смысл по отношению не к произведению в целом, а к той истории, которая связана с черным человеком. Он заказывает Моцарту реквием. Однако Моцарту жаль расстаться с работой, и он опасается повторного прихода черного человека. В результате заказ выглядит как провокация. Гость как бы приглашает Моцарта на тот свет. Визит черного человека за реквиемом, чего столь опасался Моцарт, так и не состоялся. Формула выглядит следующим образом: П Д В Р.

С рассматриваемой точки зрения близко к БП находится и «Пиковая дама». Сначала Германн приходит к графине (В) как гость из прошлого (она сразу понимает, что он имеет в виду – тайну трех карт). Потом она приходит к нему как гость из загробного мира (В). Со стороны графини предлагается договор (Д) – ставить только 1 карту в сутки, не более, и потом не играть, а также жениться на воспитаннице графини. Договор нарушен (Д), а Германн проигрывает. Происходит расплата (Р). Формула: В В Д Д Р. Однако в отличие от БП здесь последовательность основных элементов (в том, что касается отношений Германна и графини) изменена: сначала происходит визит, а уже потом инициируется договор.

Природа провокаторов

Итак, типичной для героев БП является ситуация, когда герои совершают ошибки под влиянием провокаций, причем в дальнейшем они сами себе не могут объяснить, почему они им поддались (граф дает согласие на отложенный выстрел, повторно стреляет в противника, не имея на это права; Бурмин выезжает в метель, в церкви становится под венец с незнакомкой; Вырин зачем-то советует дочери принять предложение гусара прокатиться до церкви и т. п.). Иначе говоря, герои попадают в поле морочащих сил непонятной природы, или по крайней мере так они это воспринимают сами. Но ситуация такого типа в явном виде встречается еще в одном БП – в стихотворении «Бесы».

Здесь провокация, сбивание с дороги выступает в явном виде – бес «играет, Дует, плюет на меня, Вон – теперь в овраг толкает Одичалого коня». А то обстоятельство, что источником провокаций объявляется нечистая сила, намекает на источник провокаций и во всех рассмотренных выше случаях. Однако эта нечистая сила присутствует не буквально в виде бесов, а скорее как неперсонифицированная сила, разлитая в самой природе, так что герои чувствуют, что кто-то другой их толкает в ненужном направлении⁸. В том, что касается необъяснимых, но столь могущественных сил, можно говорить о проявлении нефантастической фан-

⁸ Что касается автономности нечистой силы и ее способности находить любые воплощения, любопытен пример «Сказки о попе...», где свойства нечистой силы относятся не к бесенку, а к самому Балде. Ср. с замечанием В. С. Непомнящего «связался черт с младенцем» [Непомнящий, 1987, с. 205].

тастики. Это понятие было введено Ю. В. Манном применительно к поэтике Гоголя [Манн, 2007, с. 88–107], однако, судя по всему, оно работает и в отношении БП⁹.

Структурное единство и реконструкция

Выявление структурного единства БП имеет любопытное важное следствие. Дело в том, что у Пушкина, с его головокружительной лаконичностью, целый ряд деталей зачастую не указан в тексте напрямую, так что даже на поверхностном уровне может оставаться неясным, что собственно происходит и каковы действия и жесты персонажей, – это приходится восстанавливать из контекста. Иначе прочтение даже хрестоматийных произведений зачастую оказывается не вполне адекватным. Поэтому приходится порой проводить реконструкцию даже в законченном (!) тексте. Такие процедуры, как правило, основаны на «медленном чтении» соответствующего текста как замкнутой системы, т. е. относятся к внутритекстовому анализу. Однако, если оказывается, что предложенная реконструкция вписывается в общие закономерности, свойственные не только рассматриваемому тексту, но и их целой системе, это может служить независимым аргументом в пользу той или иной реконструкции. В данном случае можно указать на следующий пример.

Ранее мы уже предлагали прочтение финальной сцены «Каменного гостя», существенно отличающееся от стандартного [Заславский, 2010]. Как обосновывается в той работе, Дон Гуан бросился по направлению к пришедшей статуе (В) для защиты Доны Анны (в терминах данной работы это элемент Б_ж). В рамках БП как единой системы видно, что, если гость приходит за расплатой и (или) посягает на женщину, герой осуществляет бунт (отсутствие такого бунта может оказаться значимой аномалией, в частности это может проявить себя как бегство или попытка укрыться – как, например, в «Сказке о попе...»). Он отражает агрессию гостя или даже бросается на него (граф против Сильвио, Минский против Вырина, Прохоров против Курилкина, Евгений против Медного всадника, Дадон против скопца). Поэтому отсутствие такого жеста по отношению к статуе со стороны Дон Гуана оставалось бы необъяснимой лакуной, дефектом, нарушающим стройность инвариантной структуры. Но эта лакуна заполнена, и конкретные соображения по поводу финальной сцены, подробно обсужденные в [Заславский 2010], теперь полностью вписались в общие закономерности болдинского комплекса. Косвенным образом это можно рассматривать как дополнительный аргумент в пользу соответствующей версии. Таким образом, внутренний анализ текста и взгляд на него как на элемент более общего единства дополняют друг друга и взаимно согласуются¹⁰.

Общие выводы

Таким образом, выявлено и описано структурное единство БП. Среди БП выделяется сюжетная формула, основу которой составляет последовательность П Д В Б Р. Она может несколько варьироваться, отдельные элементы могут повторяться или, наоборот, отсутствовать, а также заменяться их отрицанием (то, что мы обозначили при помощи подчеркивания). Такая последовательность (болдинский комплекс) представляет собой сюжетный инвариант БП. Он проходит

⁹ Впрочем, это не отменяет проблемы личной ответственности героев [Шмид, 1998, с. 102].

¹⁰ Возможность, в силу структурного единства, восстановления пропущенных элементов, может быть сопоставлена с помехоустойчивостью фольклорных текстов [Иванов, Топоров, 1975].

через них красной нитью, несколько варьируясь от произведения к произведению. Вместе с тем отдельные элементы этого комплекса или их сочетания встречаются в пушкинских произведениях (не только БП) и по отдельности, не образуя единой формулы. Это можно считать ослабленным («вырожденным») случаем. Возможно и сочетание, когда в рамках одного и того же произведения разные фрагменты текста дают как полноценный, так и ослабленный варианты структуры. В некоторых случаях болдинский комплекс себя не проявляет вовсе – скажем, так, по-видимому, обстоит дело с «Барышней-крестьянкой».

Выявленные закономерности могут иметь биографические применения, прежде всего связанные с состоянием Пушкина в период создания БП. Его положение было вдвойне пограничным – и в отношении времени, и в отношении пространства. В том, что касается времени, это был период перед женитьбой. В этом биографическом контексте такие элементы болдинского комплекса, как необратимая роль слова, неожиданные визиты гостей из прошлого, из «иног» мира, несущие непредсказуемую беду и расплату, и защита от них женщины, говорят сами за себя. Пространственно же, с учетом эпидемий того времени, автора БП окружал мир смерти. Об этих факторах в том или ином виде пишут многие исследователи, однако теперь вместо многочисленных частных и фрагментарных наблюдений появилась возможность проводить сопоставления между литературой и биографическим материалом на языке, связанном с наличием более глубоких структур, составляющих целый инвариантный комплекс. Однако дальнейшее сопоставление художественного текста и жизненных обстоятельств лежит за пределами нашей работы ¹¹.

Как мы видели, есть существенное пересечение (и по составу произведений, и типологически) между болдинским комплексом и скульптурным мифом. Представляет интерес вопрос о связи с болдинским комплексом не только скульптурного мифа, но и мифа о тени [Сендерович, 2012, с. 136–310], где происходят явления, родственные визитам гостей.

Список литературы

- Жолковский А. К.* Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. Тарту, 1979. Т. 11. С. 3–25.
- Заславский О. Б.* Магический шаблон. О «Станционном смотрителе» А. С. Пушкина // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. № 48. S. 5–29.
- Заславский О. Б.* «Моцарт и Сальери»: гений, злодейство и «чаша дружбы» // Изв. РАН. Серия литературы и языка. 2003, Т. 62, № 2. С. 27–35.
- Заславский О. Б.* Сказка о золотом петушке А. С. Пушкина: сюжет о добывании беды // Russian Literature. 2007. Vol. 62/2. P. 241–254.
- Заславский О. Б.* Реконструкция финальной сцены «Каменного гостя»: от жеста к смыслу // Toronto Slavic Quarterly. 2010. No. 33. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/33/index.shtml>
- Гей Н. К.* Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989.
- Иванов В. В., Топоров В. Н.* Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 44–76.
- Искоз А.* Повести Белкина // Пушкин А. С. Собр. соч. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910. Т. 4. С. 184–200.

¹¹ Если сравнить, скажем, с биографическим фоном, на котором зародился пушкинский скульптурный миф о губительной статуе [Якобсон, 1987], то в данном случае категории, художественное осмысление которых привело к БП, носят более фундаментальный характер, так как непосредственно связаны с разделением на мир жизни и мир смерти.

Заславский О. Б. О сюжетных инвариантах болдинских произведений А. С. Пушкина

Карасев Л. В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009.

Кац Б. А. Вопрос 10. Чем кончается «Метель»? // Кац Б. А. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб., 2008. С. 116–139.

Лотман Ю. М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Т. 20. С. 102–114.

Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.

Манн Ю. В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007.

Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. М., 1987.

Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики. М., 1925. С. 173–204.

Пропл В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 1969.

Рецептер В. Э. О композиции «Русалки» // Русская литература. 1978. № 3.

Словарь языка Пушкина. М., 2000. Т. 2.

Сендерович С. Я. Фигура сокрытия. Избранные работы. М., 2012. Т. 1.

Узин В. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. СПб.: Аквилон, 1924.

Черняев Н. И. О сродстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником» // Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 81–91.

Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 48–69.

Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери». // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 32–43.

Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 153–199.

Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Чехов. Авангард. СПб., 1998.

Щеглов Ю. К. Загадки и находки «Станционного смотрителя» // Щеглов Ю. К. Избр. тр. М., 2013. С. 341–363.

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180.

O. B. Zaslavskiy

Kharkov National University named after V. N. Karazin

ON PLOT INVARIANTS OF BOLDINO'S WORKS BY A. S. PUSHKIN

It is shown that among Pushkin's works there exists such a group of them (mainly created in the first Boldino autumn) that contains the same set of elements of a plot. This includes provocation (P), conclusion of abnormal treaty (T), unexpected visit of a guest (V), fighting for a woman (F), retribution (R). As a result, for the group of works under discussion, the key plot formula is obtained: P T V F R. Some elements can be repeated or negated or are absent at all.

As a result, we can consider the situation in «The Shot». The count agrees carelessly on the right of a postponed shot for Silvio. Moreover, he himself formulates explicitly the conditions that Silvio beforehand only hinted at. From the perspective of the consequent events such a hint is nothing else than unconditional provocation. After abnormal agreement, six years later, avenger Silvio intrudes into the count's life. He appears from the past that seemingly has gone away. During the 2nd duel, the count does not have a right for a shot. Nonetheless, he makes a first shot inexplicitly. The count is unable to explain the motifs of his own actions but refers to his antagonist that in a sense managed «to force» him. As a result of provocation from the Silvio side, the duel acquires completely abnormal character. In doing so, a participant who has the right for shot, does not use it. Meanwhile, the other one who did not have such a right at all, makes a shot. Afterwards, pangs of conscience turn out to be a kind of retribution. Also, the abnormal character of

events manifests itself in the story with a madcap R***. After his escapade, the standard rules of behavior among nobles require a duel but this duel never occurred.

Such a structural integrity enables us to fill some gaps in the interpretation of «The Stone Guest» and point to the episode of combat against statue overlooked in literature. This conclusion agrees with that made by us earlier on the basis of the inner analysis of the text.

We suggest general interpretation of the plot complex under discussion related to the double structure of the world and newcomers from the other world. Our results essentially extend and generalize the previous observations made by Yu. K. Shcheglov in the work «The puzzles and finds of Pushkin's "The Station Master"». We also discuss connection of the revealed complex with the Pushkin sculptural myth.

References

- Chernyaev N. I. O srodstve "Kamennogo gostya" s "Grobovshchikom" i "Mednym vsadnikom" [On affinity of "The Stone Guest" with "Coffinmaker" and "Bronze Horseman"]. *Kriticheskie stat'i i zametki o Pushkine* [Critical papers and notes on Pushkin]. Kharkov, 1900, p. 81–91. (in Russ.)
- Chumakov Yu. N. Dva fragmenta o syuzhetnoy polifonii "Motsarta i Sal'eri" [Two fragments on the plot polyphony of "Mozart and Salieri"]. *Boldinskie chteniya* [Boldino Readings]. Gorkiy, 1981, p. 32–43. (in Russ.)
- Chumakov Yu. N. Remarka i syuzhet (K istolkovaniyu "Motsarta i Sal'eri") [Remark and plot. (On interpretation of "Mozart and Salieri")]. *Boldinskie chteniya* [Boldino Readings]. Gorkiy, 1979, p. 48–69. (in Russ.)
- Gey N. K. Proza Pushkina. Poetika povestvovaniya [Pushkin's prose. Poetics of narration]. Moscow, 1989. (in Russ.)
- Iskoz A. Povesi Belkina [Belkin's tales]. In: Pushkin A. S. *Sobranie sochineniy* [Collection of works]. Ed. by S. Vengerov. St. Petersburg, 1910, vol. 4, p. 184–200. (in Russ.)
- Ivanov V. V., Toporov V. N. Invariant i transformatsii v mifologicheskikh i fol'klornykh tekstakh [Invariant and transformation in mythological and folklore texts]. *Tipologicheskie issledovaniya po fol'kloru* [Typologic studies on folklore]. Moscow, 1975, p. 44–76. (in Russ.)
- Jakobson R. Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina [The statue in Pushkin's poetic mythology]. In: Jakobson R. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, 1987, p. 145–180. (in Russ.)
- Karasev L. V. Fleyta Gamleta. Ocherk ontologicheskoi poetiki [Hamlet's flute]. Moscow, 2009. (in Russ.)
- Kats B. A. Vopros 10. Chem konchaetsya "Metel"? [Question 10. What is the end of "Snowstorm"?]. In: Kats B. A. *Odinnadtsat' voprosov k Pushkinu: malen'kie gipotezy s epigrafom na meste poslesloviya* [Eleven questions to Pushkin: little hypotheses with the epigraph on the place of afterword]. St. Petersburg, 2008, p. 116–139. (in Russ.)
- Lotman Yu. M. O syuzhetnom prostranstve russkogo romana XX stoletiya [On the space of topics in the Russian novel in the 20th century]. *Trudy po znakovym sistemam* [Sign systems studies]. Tartu, 1987, vol. 20, p. 102–114. (in Russ.)
- Lotman Yu. M. V shkole poeticheskogo slova. Pushkin, Lermontov, Gogol' [In the school of poetic word. Pushkin, Lermontov, Gogol]. Moscow, 1988. (in Russ.)
- Mann Yu. V. Tvorchestvo Gogolya. Smysl i forma [Gogol's creative work. Meaning and form]. St. Petersburg, 2007. (in Russ.)
- Nepomnyashchiy V. S. Poeziya i sud'ba [Poetry and destiny]. Moscow, 1987. (in Russ.)
- Petrovskiy M. A. Morfologiya pushkinskogo "Vystrela" [Morphology of Pushkin's "The shot"]. *Problemy poetiki* [Problems of poetics]. Moscow, 1925, p. 173–204. (in Russ.)
- Propp V. Ya. Morfologiya volshebnoy skazki [Morphology of the Folk Tale]. Moscow, 1969. (in Russ.)
- Retseptser V. E. O kompozitsii "Rusalki" [On the composition of "The mermaid"]. *Russkaya literatura* [Russian Literature], 1978, no. 3. (in Russ.)
- Senderovich S. Ya. Figura sokrytiya. Izbrannye raboty [Figure of concealment. Selected works]. Moscow, 2012, vol. 1. (in Russ.)
- Shcheglov Yu. K. Zagadki i nakhodki "Stantsionnogo smotritelya" [The puzzles and finds of Pushkin's "The Station Master"]. In: Shcheglov Yu. K. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, 2013, p. 341–363. (in Russ.)

Заславский О. Б. О сюжетных инвариантах болдинских произведений А. С. Пушкина

Shmid V. Proza kak poeziya. Pushkin. Chekhov. Avangard [Prose as poetry. Pushkin. Chekhov. Avangard]. St. Petersburg, 1998. (in Russ.)

Shmid V. Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii. "Povesti Belkina" [Pushkin's prose in poetic reading. "Belkin's Tales"]. St. Petersburg, 1996, p. 153–199. (in Russ.)

Slovar' yazyka Pushkina [Dictionary of Pushkin's language]. Moscow, 2000, vol. 2. (in Russ.)

Uzin V. O povestyakh Belkina. Iz kommentariiev chitatelya [On Belkin's tales. From commentaries of a reader]. St. Petersburg, Akvilon, 1924. (in Russ.)

Zaslavskiy O. B. "Motsart i Sal'eri": geniy, zlodeystvo i "chasha druzhby" ["Mozart and Salieri": genius, villainy and "cup of friendship"]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature]*, 2003, vol. 62, no. 2, p. 27–35. (in Russ.)

Zaslavskiy O. B. Magicheskyy shablon. O "Stantsionnom smotritеле" A. S. Pushkina [Magic pattern. On "Station master"]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2001, vol. 48, p. 5–29. (in Russ.)

Zaslavskiy O. B. Rekonstruktsiya final'noy stseny "Kamennogo gostya": ot zhesta k smyslu [Reconstruction of the final scene of "The stone guest": from gesture to meaning]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2010, no. 33. (in Russ.)

Zaslavskiy O. B. Skazka o zolotom petushke A. S. Pushkina: syuzhet o dobyvanii bedy [The tale of the Gold cockerel' by A. S. Pushkin: a plot about obtaining disaster]. *Russian Literature*, 2007, vol. 62/2, p. 241–254. (in Russ.)

Zholkovskiy A. K. Invarianty Pushkina [Pushkin's invariants]. *Trudy po znakovym sistemam [Sign systems studies]*. Tartu, 1979, vol. 11, p. 3–25. (in Russ.)

Oleg B. Zaslavskiy – Doctor of Physical and Mathematical Sciences, senior scientific researcher; leading researcher at Kharkov National University named after V. N. Karazin (Kharkov, Ukraine, zaslav@ukr.net)

Н. А. Ермакова

Новосибирский государственный педагогический университет

**«НЕВОЛЬНЫЙ СВИДЕТЕЛЬ» ЧУЖОЙ ЛЮБВИ:
ОБ ОДНОЙ СЮЖЕТНО-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ
В ТУРГЕНЕВСКОЙ ПРОЗЕ**

Рассматривается сюжетно-повествовательная модель, с определенной периодичностью возникающая в произведениях Тургенева: «невольный свидетель» чужой любви. Наиболее частотной она оказывается в ранней прозе писателя («Андрей Колосов», 1844; «Мой сосед Радилов», 1847; «Дневник лишнего человека», 1850; «Три встречи», 1852; «Затишье», 1854; «Первая любовь», 1860), но возникает и гораздо позже, в одном из стихотворений цикла «Senilia» («Роза», 1882).

При всех отличиях в сюжетах парадигмы их объединяет одна особенность – выдвинутость фигуры наблюдателя. Склонность к «наблюдательству» является одним из «главных составных элементов авторской интенциональности у Тургенева» (А. П. Чудаков) и носит характер не «пассивной созерцательности», но «страстного визионерства».

Ситуации наблюдения в тургеневских произведениях постоянно выходят за рамки эмпирического восприятия, они балансируют на грани «наблюдение / воспоминание / мечта / видение / сновидение». По словам героя повести «Фауст» (1856), мечты, игры воображения являются «обыкновенным занятием людей, которым в жизни не повезло или не везет».

В сюжетах парадигмы «страстное визионерство» автора получает особо благодатную почву для своей реализации: оно связано с одним из сильнейших личных переживаний Тургенева – чувством неутоленности любви.

Ситуация «наблюдательства» вырастает на почве случайной причастности героя-рассказчика к истории «чужой» любви. Сюжет «чужой» истории большей частью выведен «за кадр» и всегда предельно фрагментарен. «За кадром» остается и жизнь самого наблюдателя. Она дана только в точках пересечения с историей чужой любви, «невольным свидетелем» которой он становится. Центром внимания всегда оказывается женщина в высших точках истории ее любви: ожидание любви – счастье разделенного чувства – катастрофа любви. Все остальные звенья опущены или утаены.

Сила воображения героя в сюжетах парадигмы становится компенсацией нереализованной потребности в любви и счастье, а визионерское переживание – способом «замещения» событий, которых лишена собственная жизнь «наблюдателя».

Ключевые слова: повести И. С. Тургенева, сюжетно-повествовательная модель, мета-сюжет, позиция наблюдателя, визионерство, боязнь счастья.

В 1933 г. в своих «Мыслях о Тургеневе» А. Л. Бём, пересматривая свой читательский путь и опыт отношений с творчеством писателя, откроет и в себе, и в Тургеневе, «внутреннего сродства» с которым никогда не чувствовал, стороны

Ермакова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, ermakova-56@mail.ru)

непредвиденные: «Многое я читал точно впервые, многое – слишком уж знакомое – точно не я, а кто-то другой во мне, чужими глазами когда-то читал. Я же читал по смыслу то же, но совсем, совсем иное. На Тургеневе я только понял, что я вступил в иную полосу жизни» [Бём, 2001, с. 374]. Мотив обращения А. Бёма к Тургеневу в 1933-м («юбилейном») году – достаточно внешний и понятный: «захотелось вновь оживить *прежние впечатления*, еще раз *проверить сложившиеся о нем мысли*» [Там же, с. 373] (курсив наш. – Н. Е.). Никаких открытий не ожидалось. Результат оказался иным. Откровением этого «возвращения» к Тургеневу станет мысль о том, что он «положительно, <...> самый грустный из наших писателей». Причину этой грусти А. Бём связывает с «инстинктивной боязнью счастья», которую, «очевидно, нес в себе Тургенев»: «Счастья нельзя не хотеть, к нему, как к жизни, нельзя не тянуться, нельзя не стремиться, но в то же время можно его бояться. Даже для этого не надо быть временным избранником счастья, не надо иметь поликратовой удачи, но надо только поверить, что приход его неизбежно влечет за собой крушение» [Там же, с. 375].

Страх «крушения» оправдан, когда на кон поставлено то, что обладает абсолютной ценностью. В тургеневском мире это любовь. Она становится осью схождения эмпирики и метафизики в тургеневских сюжетах. «Мир, жизнь, силы, определяющие и ее высшие смыслы, и ценности, – пишет В. Н. Топоров, – открылись Тургеневу не в религии, не в Боге <...> и даже не в творчестве, а в *любви и смерти*, чувством-“озабоченностью” которых была пронизана вся его жизнь и в очень значительной степени его творчество» [Топоров, 1998, с. 54].

В тургеневских историях любви нет условленных свиданий, все главные встречи в судьбах героев непреднамеренны и неожиданны. Трудно припомнить другого автора в русской литературе, у которого признания героев в любви были бы столь последовательно «косноязычны» и обрывочны. Одним из маркеров особого статуса любви у Тургенева (как и ее особой «уязвимости») стала темпоральность историй любви, кристаллизовавшаяся в устойчивую формулу: «У счастья нет завтрашнего дня...» («Ася»):

«До завтра, – подумал я, – завтра я буду счастлив...»

Завтра я буду счастлив! У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него *есть настоящее – и то не день, а мгновенье* [Тургенев, 1978–1984, т. 5, с. 191–192]¹.

Характерен этот мгновенный корректирующий подхват повествователем реплики героя (который, заметим, сам является субъектом повествования в повести). «Стихия всепроникающей авторской модальности» [Чудаков, 1992, с. 73] (отличительная черта тургеневской повествовательной системы) в подобных случаях, пересекаясь с точкой зрения героя, приобретает качество аксиологически значимой пометы на его переживаниях, суждениях.

Все тургеневские истории любви катастрофичны в своей скоротечности: в лучшем случае их длительность исчисляется месяцами и никогда – годами. «Ты захотел вторично изведать счастья в жизни <...>, ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит человека» (т. 6, с. 135), «Всё кончено – прежде чем началось» (т. 6, с. 139), – подведет Лаврецкий трагическую черту своей истории с Лизой («Дворянское гнездо»).

Позиция отречения тургеневских героев от надежд на счастье, от «любых “свокорыстных” целей» является, по мысли В. М. Марковича, «безошибочной»

¹ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы. (Курсив везде наш, за исключением особо оговоренных случаев. – Н. Е.)

позицией в попытке «устоять перед царящим в мире хаосом, не впадая в безнравственность и отчаяние. <...> Самоотречение воспринимается как единственный достойный ответ личности на путаницу и невнятицу жизни» [Маркович, 1982, с. 145]. При этом отказ от счастья в пользу «долга» лишен патетики и героики. Выбор, перед которым поставлены тургеневские герои, оказывается эстетическим преломлением собственно авторских переживаний того же рода:

Из письма Е. Е. Ламберт (21.09/03.10.1860): <...> жизнь в свое удовольствие давно кончилась для меня – и надо теперь приучаться к настоящему (курсив авторский. – Н. Е.) жертвованию собою – не к тому, о котором мы так много говорим в молодости и которое представляется нам в образе любви, то есть все-таки наслаждения – а к тому, которое ничего не дает личности, кроме разве чувства исполненного долга, и заметьте – чувства чужого и холодного, безо всякой примеси восторженности или увлечения [Тургенев, 1960–1968, Письма, т. 4, с. 133] ².

Идея необходимости «отречься» ³ оформляется в творчестве и переписке Тургенева во второй половине 1850-х гг., хотя и в более ранних произведениях заметно, что категория счастья в тургеневском мире – категория «тревожная». Тургеневский человек со счастьем «не в ладах». Однако органическая потребность в нем плохо поддается волевым и нравственным решениям героев, она – спонтанно – ищет способов для своей реализации, в обход сознания его невозможности, как это происходит, например, в повести «Три встречи».

Среди тургеневских произведений обращает на себя внимание группа сюжетов, построенных на основе сходной сюжетно-повествовательной модели. В общем виде суть ее можно обозначить следующим образом: «невольный свидетель» чужой любви. Определенная периодичность авторских обращений к данной модели порождает вопрос: чем обусловлена авторская потребность время от времени возвращаться к ней? Какие смысловые возможности в ней заключены?

Все произведения, в которых она обнаруживается, формируют один из метасюжетов тургеневского творчества с его вариациями в конкретных текстах («Андрей Колосов», 1844; «Мой сосед Радилов», 1847; «Дневник лишнего человека», 1850; «Три встречи», 1852; «Затишье», 1854; «Первая любовь», 1860). Наиболее частотной модель оказывается в ранней прозе Тургенева, но она возникает и гораздо позже, в одном из стихотворений цикла «Senilia» («Роза», 1882), создавая некоторое подобие «рамь» метасюжета в контексте творчества писателя.

В. Г. Щукин в одной из своих статей ставит проблему «методологического характера»: «Что в решающей степени влияет на появление в творчестве писателя тех или иных слов, образов, идей, характеров, трактовок изображаемого мира?» [2016, с. 269]. Не касаясь всех аспектов, рассматриваемых автором статьи в связи с поставленной проблемой, ограничимся одним из них, наиболее значимым для нас. Один из основных источников форм, образов, идей в художественном мире писателя В. Г. Щукин определяет как «непосредственный, спонтанный прорыв к тайнам “коллективного бессознательного” <...>, неповторимый у каждого автора, который опирается в первую очередь на свой личный, глубоко интимный опыт (наследственность <...>, отношения с родителями, любовные переживания и т. п.)» [Там же].

² Далее при цитировании писем Тургенева ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием серии (П – письма), тома и страницы. (Курсив везде наш, за исключением особо оговоренных случаев. – Н. Е.)

³ См. эпиграф из гётевского «Фауста» к повести «Фауст» (1856) Тургенева: «Entbehren sollst du, sollst entbehren». Пер.: Отречься <от своих желаний > должен ты, отречься (нем.). (т. 5, с. 90).

Несмотря на естественные отличия, присутствующие в сюжетах парадигмы, их объединяет одна особенность – выдвинутость фигуры наблюдателя. Склонность к «наблюдательству», по мнению А. П. Чудакова, является одним из «главных составных элементов авторской интенциональности у Тургенева» [Чудаков, 1992, с. 89]: «Всякое описание Тургенева двунаправлено – на объект восприятия и на сам процесс восприятия, на его способы, особенности, характер возникающих при этом чувств, т. е. в конечном счете на сам воспринимающий субъект» [Там же, с. 84]. Склонность к «наблюдательству» у тургеньевских героев, рассказчиков сохраняет черты авторской интенциональности и носит характер не «пассивной созерцательности», но «страстного визионерства» [Там же, с. 89]. Соответственным образом перестраивается и субъектно-объектная структура произведений, приводя к сокращению «дистанции между повествователем и автором», если не к «исчезновению ее вообще» [Там же, с. 71].

В сюжетах вышеперечисленных произведений «страстное визионерство» автора получает особо благодатную почву для своей реализации, потому что связано с одним из сильнейших личных переживаний, наложивших отпечаток на всю его жизнь, – чувством неутоленности любви. «Одержимость Тургенева женским началом, острое и горькое сознание его дефицита и невосполнимости его» [Топоров, 1998, с. 67] В. Н. Топоров (вслед за П. В. Анненковым [1983], М. О. Гершензоном [1919], Б. К. Зайцевым [1999]) назовет «корнем» трагического в мироощущении и жизни писателя.

В ранних произведениях это еще молодая потребность любви, предвкушение непережитого чувства – состояние, которое Тургенев позже (в «Первой любви») назовет «радостным чувством молодой, закипающей жизни»:

<...> кровь бродила во мне, и сердце ныло – так сладко и смешно: я все ждал, робел чего-то и всему дивился и весь был наготове... (т. 6, с. 306)

В 1839 г. (с бесстрашной откровенностью молодости) он пишет Т. Н. Грановскому о своем впечатлении от «Римских элегий» Гёте. В «котле» души переплавлены литература и жизнь:

Вообразите – я до сих пор не читал «Римских элегий». – Какая жизнь, какая страсть, какое здоровье дышит в них! Гёте – в Риме, в объятьях римлянки! <...> Эти элегии огнем пролились в мою кровь – как я жажду любви! <...> Как я был бы добр, и чист, и откровенен, и богат, полюбив (П, т. 1, с. 176).

В зрелости остается та же потребность чувства, но теперь уже омраченная опытом жизненных потерь и неудач, сознанием, что «не чувство во мне умерло, нет... но *возможность его осуществления*» (П, т. 3, с. 321). Хорошо известна и часто цитируется дневниковая запись Э. Гонкура (02.03.1872) о разговоре, возникшем на обеде у Флобера. Прерывая поток «литературной» беседы, серьезно больной Т. Готье заговорит о смерти:

По правде говоря, меня больше ничего не интересует... Мне кажется, что я уже где-то в прошлом, и хочется говорить о себе в третьем лице, *категориями давно прошедшего времени*... У меня такое чувство, словно я уже умер! [Гонкур Э., Гонкур Ж., 1964, с. 151].

Задета одна из остро личных тургеньевских тем. За реакцией писателя чувствуется давно отстоявшееся переживание – ощущение вокруг себя неуловимого и невыветриваемого «запаха смерти», присутствие которого Тургенев связывает с «полной невозможностью любить»:

Объяснение этому, мне кажется, я нашел в одном обстоятельстве – в полной *невозможности любить*, – по сотне причин – по причине моих седых волос и так далее. Теперь я уже *не способен на это. И, вот, понимаете, – это смерть!* [Там же].

Многочисленные следы этого переживания содержит переписка Тургенева, особенно его письма Е. Е. Ламберт. Видимо, первым на эту внутреннюю драму Тургенева обратил внимание его приятель и биограф П. В. Анненков: «Никто не замечал меланхолического оттенка в жизни Тургенева, а между тем он был несчастным человеком в собственных глазах: ему недоставало женской любви и привязанности, которых он искал с ранних пор. <...> призыв и поиски идеальной женщины помогли ему создать тот Олимп, который он населил благороднейшими женскими существами, великими в своей простоте и своих стремлениях <...> Тургенев уже сделался идолом прекрасной половины человеческого рода. Любовь эта сопровождала его до могилы, но то была любовь платоническая. Сам он страдал сознанием, что не может победить женской души и управлять ею: он мог только измучить ее» [Анненков, 1983, с. 381–382].

Во всех сюжетах парадигмы ситуация «наблюдательства» вырастает на почве случайной/невольной причастности героя-рассказчика к «чужой» истории, чужой тайне. В большей или меньшей степени она организует сюжеты всех отмеченных нами произведений, но в той же мере и гасит их сюжетную динамику: сюжет «чужой» истории большей частью выведен «за кадр» и всегда носит предельно пунктирный характер. «За кадром» остается и жизнь самого наблюдателя. Она дана только в точках пересечения с историей чужой любви, «невольным свидетелем» которой он становится. Центром внимания всегда оказывается женщина в высших точках истории ее любви: ожидание любви – счастье разделенного чувства – катастрофа любви. Все остальные звенья опущены или утаены.

«Наблюдатель» никогда не является одной из сторон любовного треугольника, т. е. «заинтересованной» стороной с активной ролью в сюжете. «Насколько автор-рассказчик пассивен как участник событий <...>, настолько он активен как наблюдатель <...>. Даже в случаях, когда рассказчик сам принимает участие в событиях, его главная роль та же. Тургеневский рассказчик любого типа – визионер по призванию и сути» [Чудаков, 1992, с. 88]. Захваченность наблюдением «бескорыстна». Тем парадоксальнее, что этот факт несколько его не ослабляет. Его мотивация обусловлена психологической природой тургеневского героя. По словам героя повести «Фауст» (1856), мечты, игры воображения являются «обыкновенным занятием людей, которым в жизни не повезло или не везет» (т. 5, с. 117). Ситуации наблюдения в тургеневских произведениях постоянно выходят за рамки эмпирического восприятия, они балансируют на грани «наблюдение / воспоминание / мечта / видение / сновидение».

Пожалуй, с наибольшей рельефностью и развернутостью рассматриваемая сюжетно-повествовательная модель представлена в повести «Три встречи». Формула «невольный свидетель» является самохарактеристикой ее героя. Слишком ощутимая выдвинутость фигуры рассказчика в повести была отмечена уже современниками писателя, правда, оценена по-разному. П. В. Анненков «счел ошибкой автора выбор им формы повествования от собственного лица» (т. 4, с. 599). В статье «О мысли в произведениях изящной словесности» («Современник», 1855, № 1) критик писал, что эта форма выступила в «Трех встречах» Тургенева «с такой гордостью, самостоятельностью и отчасти с таким кокетством, что поглотила содержание. В рассказе есть несколько блестящих страниц, но фантастическое, эффектное содержание его к тому только, кажется, и направлено, чтоб осветить лицо рассказчика наиболее благоприятным образом» (т. 4, с. 599).

Иначе воспринял ту же особенность повести Т. Шторм (письмо Л. Пичу от 15.09.1863): «В “Трех встречах”, как ни слабы они по композиции, есть что-то пленительное, главное в них не в событии, о котором повествуется, а в том впечатлении, которое оно производит на рассказчика; настроение, овладевающее им в результате этого события, – вот собственно тема...» (т. 4, с. 600).

Сюжет повести сконцентрирован вокруг трех опорных точек: трех *случайных* встреч рассказчика с прекрасной «незнакомкой» – в Италии, в Сорренто, затем в одной из глухих русских губерний и, наконец, в финале повести на зимнем маскараде в Петербурге. Строго говоря, «встречей» в точном значении слова можно назвать только последнюю, петербургскую ситуацию. В двух других случаях рассказчик остается «невольным наблюдателем», о существовании которого герои «чужой истории» даже не подозревают.

Сила впечатления рассказчика, действительно, является компонентом, определяющим атмосферу встреч и всей повести. Особенность композиционной структуры текста лишней раз убеждает, насколько важен был для автора именно фактор впечатления рассказчика от этих встреч. Две первые встречи введены в сюжет с нарушением хронологической последовательности: сначала – русская, затем – итальянская. «Русская» развернута в реальности («здесь и сейчас»), «итальянская» всплывает как прекрасное воспоминание о событиях двухлетней давности. Линейная конструкция «смазала» бы эффект неожиданности, магию повтора, создав иллюзию причинно-следственной связи между ними.

Обе встречи с «незнакомкой» даны в аранжировке метафизических пейзажей. Модальность воспоминания, метафизика ночного пейзажа, магия почти буквального совпадения обеих ситуаций, «тайна» незнакомки, «странные сны» героя ставят обе ситуации на грань реальности. Отсюда регулярно возникающая у героя мысль: «Не сон ли это?»

Пусть же теперь вообразят читатели то изумление, которое внезапно овладело мной, когда я в степи, в одной из самых глухих сторон России, услышал тот же самый голос, ту же песню... Как и тогда, теперь была ночь; как и тогда, голос раздался вдруг из освещенной незнакомой комнатки; как и тогда, я был один. Сердце во мне сильно билось. «*Не сон ли это?*» – думал я. И вот раздалось последнее: *Vieni...* Неужели растворится окно? Неужели в нем покажется женщина? Окно растворилось. В окне показалась женщина. Я ее тотчас узнал... (т. 4, с. 221).

Сверхчувственный характер визионерского переживания проявляется на пределе обострения всех чувств (зрение, слух, осязание). Голос незнакомки заполняет собою все ночное пространство. Само безграничное пространство становится ее голосом, ее иноформой.

<...> Она долго не шевелилась, потом оглянулась назад, в комнату, и, внезапно выпрямившись, три раза громким и звенящим голосом воскликнула: “Addio!” Далеко, далеко разнеслись прекрасные звуки, и долго дрожали они, слабая и замирая *под липами сада, и в поле за мною, и повсюду. Всё вокруг меня на несколько мгновений наполнилось голосом этой женщины, всё звенело ей в ответ, – звенело ею* (т. 4, с. 222).

Сила впечатления и в русской, и в итальянской ситуации соразмерна тому напряженному ожиданию любви, которое накоплено в душе рассказчика. Видимо, поэтому в Сорренто его остановил под «чужим» окном женский голос, в звуках которого он услышал «что-то до того *призывное*», проникнутое «страстным и радостным *ожиданьем*», а его сердце с легкостью допускает (пусть на мгновение) невольную подмену, «присвоив» чувство незнакомки, адресованное другому.

Сколько было стыдливой неги в мягком склонении ее стана, сколько ласки в ее голосе, когда она окликнула *меня* – в этом торопливом, но всё еще звонком шёпоте! (т. 4, с. 221).

Впечатление от второй встречи подготовлено еще более интенсивным напряжением ожидания, что придает переживанию черты трансцендентного. Ожиданием напитано пространство русской ночи:

Литературная жизнь сюжета

Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыхался <...> *Какая-то жажда* чувствовалась в нем, какое-то мление... <...> Всё дремало, всё нежилось вокруг; всё как будто глядело вверх, вытянувшись, *не шевелясь и выжидая*... *Чего ждала* эта теплая, эта не заснувшая ночь? (т. 4, с. 219).

Трудно сказать, что первично в этом тургеневском пейзаже: русская ночь продуцирует эту атмосферу томительного ожидания или состояние души тургеневского наблюдателя?

Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим *не то на ожиданье, не то на воспоминание счастья* <...> (т. 4, с. 219).

В Сорренто герой повести случайно оказывается там, где ждали «другого», в роли «другого», – роли, насколько желанной для него, настолько непривычной.

Вдруг жалюзи стукнуло и распахнулось; стройная женщина, вся в белом, быстро выставила из окна свою прелестную голову и, протянув ко мне руки, проговорила: «*Sei tu?*»⁴ *Я потерялся*, не знал, что сказать, но в то же мгновение незнакомка с легким криком откинулась назад, жалюзи захлопнулось <...>. Я остался неподвижен и *долго не мог опомниться* (т. 4, с. 220).

«Подмена» вскрывается мгновенно. Самоирония героя обнаруживает абсолютное понимание им собственной неуместности в этой ситуации. Но непонятная сила, бóльшая, чем это сознание, удерживает его под окном павильона.

Простояв довольно долго на одном и том же месте, я, наконец, отошел немного в сторону, в тень противоположной ограды, и стал оттуда *с каким-то глупым недоумением и ожиданием* поглядывать на павильон (т. 4, с. 221).

Никаких иллюзий на свой счет герой не питает; появление незнакомца («мужчины такого же почти роста, как я») у калитки павильона лишний раз подтверждает, что рассказчик остается только наблюдателем «чужой» истории, в которой он – посторонний.

Калитка открылась... он без шума скользнул в нее. Я встрепенулся, покачал головой, *расставил руки и, сурово надвинув шляпу на брови, с неудовольствием отправился домой* (т. 4, с. 221).

Однако вопреки здравому смыслу герой на следующий день, «в самый жар», проведет два часа у стен павильона и – в завершение – вечером того же дня уедет из Сорренто, «не посетив даже Тассова дома». Случайная ситуация спутала его планы, но и невольно расставила приоритеты: неутоленная потребность чувства оказывается сильнее интереса к Италии и литературе (Тассо). Все слагаемые этой ситуации сохраняются и в описании впечатления рассказчика от второй встречи («в одной из самых глухих сторон России»). Частично они уже были названы выше, добавим к ним лишь опять возникающее чувство самоиронии (с той же семантикой) и очередную встречу с незнакомцем. Новым компонентом оказываются «странные сны» рассказчика, в которых он спешит «куда-то», где его «ждет какое-то неслыханное счастье».

Настойчивые попытки героя узнать «Кто она такая? <...> И кто этот счастливец?» (т. 4, с. 224) ни к чему не приводят, поднимая в его душе «тоску ожидания, раздраженного почти до злобы» (т. 4, с. 226). Однако ему доведется увидеть их вдвоем, при свете дня, «случайно», во время охоты, которой он пытается отвлечь себя от назойливых мыслей, увидеть в минуту абсолютного счастья, такого невероятного у тургеневских героев.

⁴ «Это ты?» (*итал.*)

<...> по дороге ехали верхом, шагом и рядом, *моя красавица* и тот мужчина, который обогнал меня накануне <...>. Опомнившись от первого испуга... именно испуга: другого названия я не могу дать чувству, внезапно меня охватившему... *я так и впился в нее глазами*. Как она была хороша! Как очаровательно несся мне навстречу, среди изумрудной зелени, ее стройный образ! <...> Но как передать то выражение полного, страстного, до безмолвия страстного блаженства, которым дышали ее черты! *Голова ее как будто склонилась под его бременем*; <...> они никуда не глядели эти счастливые глаза <...>. Неопределенная, младенческая улыбка – улыбка глубокой радости блуждала на ее губах; *казалось, избыток счастья утомлял и как бы надломлял ее слегка*, вот как распутившийся цветок иногда надламывает свой стебель <...> (т. 4, с. 229).

Помимо жадного взглядывания рассказчика в каждую деталь «образа» незнакомки, во все оттенки того, как выглядит счастье «удовлетворенной» («торжествующей») любви, становится заметно и другое: разыгрывается какой-то виртуальный сюжет, в котором незнакомка – «*моя незнакомка*», а незнакомец, ее спутник – «*тот мужчина*». Рассказчик-наблюдатель интуитивно перестраивает «чужую» историю, сознавая при этом свое полное бесправие в ней.

Эта иллюзорная попытка «отодвинуть в сторону» незнакомца, обнаруживает и столь же иллюзорное, невольное чувство соперничества с ним, и заметную разницу между двумя типами мужского поведения в любви.

Я успел рассмотреть ее – *но и его тоже*... Это был красивый, статный мужчина, с нерусским лицом. Он глядел на нее *смело и весело* и, сколько я мог заметить, не без тайной гордости любовался ею. *Он любовался ею, злодей, и был очень собой доволен и не довольно тронут, не довольно умилен, именно умилен*... Да и в самом деле, какой человек заслуживает такую преданность, какая самая прекрасная душа достойна доставить другой душе такое счастье... *Признаться сказать, завидовал я ему!*.. (т. 4, с. 229)

Незнакомец, очевидно, принадлежит той же породе мужчин, что и отец Володи, героя повести «Первая любовь». Мальчику отец кажется «образцом мужчины». Отношение отца к сыну имеет нечто общее с отношением первого к женщинам. Магию отцовского влияния на него Володя осознать не может, но признает необыкновенную «власть» отца над своей душой.

<...> боже мой, как бы я страстно к нему привязался, если б я постоянно не чувствовал его отклоняющей руки! Зато, когда он хотел, он умел почти мгновенно, одним словом, одним движением возбудить во мне неограниченное доверие к себе. <...>

Но и веселость его и нежность исчезали без следа – и то, что происходило между нами, *не давало мне никаких надежд на будущее, точно я все это во сне видел* (т. 6, с. 324).

Ключ к разгадке секрета этой «власти» над чужой душой даст сам отец:

Сам бери, что можешь, а в руки не давайся; *самому себе принадлежать – в этом вся штука жизни*. <...> Воля, собственная воля, и власть она даст, которая лучше свободы. Умей хотеть – и будешь свободным, и командовать будешь (т. 6, с. 324).

Аналогичные черты прочитываются в поведении «незнакомца» «Трех встреч». Его гордость, довольство самим собой и недостаточная «умиленность» (по замечанию наблюдателя) любовью своей спутницы намечают дистанцию между ним и ею: насколько велика ее самоотдача в любви, настолько он в своем чувстве свободен. Он принадлежит «самому себе». Развязка их истории – подтверждение тому.

Зависть тургеневского наблюдателя к своему счастливому «сопернику» – это признание его силы в отношениях с женщиной. О рассказчике «Трех встреч» чи-

тателю ничего неизвестно, его жизненный и духовный опыт оставлены «за кадром».

Собственно, в финале повести лицом к лицу сошлись две тайны: одна, связанная с драмой незнакомки, пережившей и пик счастливой, удовлетворенной любви, и ее катастрофу, и тайна духовной природы тургеневского рассказчика-визионера, оставшегося невольным свидетелем и страстным наблюдателем, но – «чужой» истории. Он – «не охотник предаваться безумным надеждам». Глядя на героиню, он без слов «узнаёт» в ее позе, жестах «эту небрежность неизлечимого горя <...> равнодушие безвозвратного несчастья». Каким опытом получено это «знание», читателю неизвестно, но оно есть. Вероятно, был и «опыт».

Я вернулся домой. С тех пор я уже нигде не встречал моей незнакомки. Зная имя человека, которого она любила, я бы, вероятно, мог добиться, наконец, кто она была такая, но я сам не желал этого. <...> эта женщина появилась мне как сновидение – и как сновидение прошла она мимо и исчезла навсегда (т. 4, с. 245).

Сила воображения героя в сюжетах парадигмы становится компенсацией не реализованной потребности в любви и счастье, а визионерское переживание – способом «замещения» событий, которых лишена собственная жизнь «наблюдателя».

Тургеневские «наблюдатели» многолики: «небольшой человечек», рассказчик истории об Андрее Колосове («Андрей Колосов»), относящий себя «к числу людей, которые любят размышлять о собственных чувствах», хотя сам «терпеть не может таких людей»; охотник (очерк «Мой сосед Радилов» в «Записках охотника»), по случаю оказавшийся гостем в доме своего соседа и занятый разгадкой странных отношений хозяина и его золовки; «положительный человек» Владимир Астахов («Затишье»), которого автор делает невольным свидетелем двух важнейших эпизодов в истории главной героини повести (правда, наблюдательство Астахова дается с подсветкой «всепроникающей авторской модальности», поскольку сам наблюдатель способен видеть исключительно внешнюю сторону событий, и трагедия любви, переживаемая героиней, – это «мимо идущая жизнь», не задевшая души наблюдателя); 16-летний Володя («Первая любовь») с его первым опытом любви, чутко фиксирующий все перемены в поведении Зинаиды («Боже мой! она полюбила!»), а потом – и собственного отца, постигающий природу любви и начинающий осознавать «детскость» своих переживаний «перед тем другим, неизвестным чем-то, о котором я едва мог догадываться и которое пугало меня, как незнакомое, красивое, но грозное лицо, которое напрасно силишься разглядеть в полумраке» (т. 6, с. 361); лирический повествователь в миниатюре «Роза» (цикл «Senilia») с его необъяснимой осведомленностью в вопросе внутренней борьбы героини с чувством, с которым она «не могла уже более сладить» (т. 10, с. 145): все детали поведения героини окружены недомолвками (остается неназванным, хотя и узнаваемым, чувство, с которым борется героиня; от читателя утаено, куда она уходила, где так долго была и что именно там произошло), косвенный свет на характер ее истории проливает поведение наблюдателя, становящегося не менее важной фигурой в сюжете, чем сама героиня, по какому-то необъяснимому праву соприсутствующего с нею в столь камерной ситуации.

Общая семантика сюжетно-повествовательной модели, рассмотренной в статье, своим объемом и сложностью превышает те мотивировки, с которыми связано ее использование в отдельных произведениях. Насколько можно судить, она становится одним из способов воплощения тургеневской философии любви, в ее трагической противоречивости.

Список литературы

- Анненков П. В. Молодость Тургенева. 1840–1856 // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1983. С. 368–394. (Серия литературных мемуаров)
- Бём А. Л. Мысли о Тургеневе // Бём А. Л. Исследования. Письма о литературе. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 373–378.
- Гершензон М. О. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М.: Т-во «Книгоиздательство «Писателей в Москве»», 1919. 172 с.
- Гонкур Эдмон де, Гонкур Жюль де. Дневник: Записки о литературной жизни: В 2 т. Т. 2: 1870–1872. М.: Худож. лит., 1964. 750 с.
- Зайцев Б. К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 5. С. 19–176.
- Маркович В. М. Между эпосом и трагедией («Дворянское гнездо») // Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. С. 134–166.
- Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998. 192 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 20)
- Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960–1968.
- Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1978–1984.
- Чудаков А. П. Тургенев: повествование – предметный мир – герой – сюжет // Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 70–93.
- Щукин В. Г. Тургенев и Гёте. Нечто о психопозитике, Эросе и красоте // Изв. Самар. науч. центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18, № 1 (2). С. 268–276.

N. A. Ermakova

Novosibirsk State Pedagogical University

«INVOLUNTARY WITNESS» OF SOMEBODY'S LOVE STORY: ON ONE MODEL OF PLOT AND NARRATION IN THE PROSE OF TURGENEV

A. L. Bem (“Thoughts about Turgenev”, 1933) called Turgenev “the saddest of all our authors”. The source of this ontological sadness can be found, in the opinion of A. L. Bem, in the “instinctive fear of happiness” that is typical for Turgenev.

The current article studies the model of narration and plot that appears in the works of Turgenev with particular frequency: that is the model of being an accident observer of somebody's love story. All Turgenev's works with this model form one of the Turgenev's metaplot, varying within the range of his texts. This model can be often found in the early prose of Turgenev (“Andrey Kolosov”, 1844; “My neighbour Radilov” 1847; “The diary of a superfluous man”, 1850; “Three meetings”, 1852; “A quiet spot”, 1854 “First love”, 1860), but it also occurs later on, in one of the verse of the cycle “Senilia” (“Rose”, 1982). Thus this model creates a sort of a frame of the metatext in the author's works.

All the plots of the paradigm have a lot of differences, but also one common feature – highlighting of the observer's figure. The tendency to “observing” is one of the “main element of author's intentionality in Turgenev's works” (A. P. Chudakov). This observing can be characterized not as a “passive watching”, but “passionate visioning”.

The situations of observing in Turgenev's works always come beyond the empirical perception, they balance between “observing / dream / vision / seeing dreams”. As a character of the

novel “Faust” (1856) expresses, all the dreaming, imagination games are “the typical things to do for those who is not lucky or who was not lucky”.

The plots of the paradigm “passionate visioning” of the author has the fruitful conditions for its implementation: it corresponds with yearning for love as one of the deepest personal experience of Turgenev.

The situation of observing comes out the accident connectedness of the narrator to the “anybody else’s” love story. The plot of the “anybody else’s” life story is mostly often out of the frame of the text; it is given as a fragment. The life of a narrator is also beyond the frame of the text: it’s described only in its crossings with the main love story, observed by the narrator as “an involuntary witness”. The main focus of the attention is always on the woman in the highest points of her love story: anticipation of love, happiness of the mutual feeling, love catastrophe. All other parts of the story are hidden or omitted.

The power of imagination of the character in the plots of the paradigm becomes the compensation of the unfulfilled need in love and happiness, and the visioning experience can be a way to substitute the events, that are missing in the individual life of the “observer”.

Keywords: novels by I.S. Turgenev, model of plot and narration, metaplot, position of observer, visioning, fear of happiness.

References

- Annenkov P. V. Molodost’ Turgeneva. 1840–1856. In: Annenkov P. V. Literaturnye vospominaniya. Moscow, Khudozh. lit., 1983, p. 368–394. (Serya literaturnykh memuarov) (in Russ.)
- Bem A. L. Mysli o Turgeneve. In: Bem A. L. Issledovaniya. Pisma o literature. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury, 2001, p. 373–378. (in Russ.)
- Chudakov A. P. Turgenev: povestvovaniye – predmetnyu mir – geroy – syuzhet. In: Chudakov A. P. Slovo – veshch – mir. Ot Pushkina do Tolstogo. Moscow, Sovrem. pisatel, 1992, p. 70–93. (in Russ.)
- Gershenson M. O. Mechta i mysl I. S. Turgeneva. Moscow, T-vo «Knigoizd-vo “Pisateley v Moskve”», 1919, 172 p. (in Russ.)
- Gonkur Edmon de, Gonkur Zhul de. Dnevnik: Zapiski o literaturnoy zhizni. In 2 vols. Moscow, Khudozh. lit., 1964, vol. 2: 1870–1872, 750 p. (in Russ.)
- Markovich V. M. Mezhdru eposom i tragediey («Dvoryanskoye gnezdo»). In: Markovich V. M. I. S. Turgenev i russkiy realisticheskiy roman XIX veka (30–50-e gody). Leningrad, LSU Publ., 1982, p. 134–166. (in Russ.)
- Shchukin V. G. Turgenev i Gete. Nechto o psihopoetike, Eroze i krasote. *Izvestiya Samar-skogo nauchnogo tsentra RAN. Sotsyalnye, gumanitarnye, mediko-biologicheskiye nauki*, 2016, vol. 18, no. 1 (2), p. 268–276. (in Russ.)
- Toporov V. N. Strannyu Turgenev (Chetyre glavy). Moscow, RSHU, 1998, 192 p. (Chtenya po istoriyi i teoryi kultury. Vyp. 20) (in Russ.)
- Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: In 28 vols. Pisma: In 13 vols. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1960–1968. (in Russ.)
- Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: In 30 vols. Sochineniya: In 12 vols. 2nd ed. Moscow, Nauka, 1978–1984. (in Russ.)
- Zaytsev B. K. Zhizn Turgeneva. In: Zaytsev B. K. Sobr. soch.: In 5 vols. Moscow, Russkaya kniga, 1999, vol. 5, p. 19–176. (in Russ.)

Nataliya A. Ermakova – Associate Professor of the Department of Russian and foreign literature, theory of literature and methodics of teaching literature, Candidate of philological sciences of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, ermakova-56@mail.ru)

Т. С. Сиян

Ереванский государственный университет

**О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ КРАСНОЙ ШАПОЧКИ
В ЕВРОПЕЙСКОМ И АРМЯНСКОМ КОНТЕКСТАХ
(НА ПРИМЕРЕ ПЕРРО, БРАТЬЕВ ГРИММ,
КАЛФАЯНА, ПАРОНЯНА, ДАДИАН ВАЙТ)**

В типологическом ключе в статье показаны мотивемные (термин Пайка) «расхождения» между первичными европейскими «инвариантами» (Перро, Братья Гримм) и их переложениями, «эманации» в армянских переводах. Статья описана в семиотическом, типологическом ключе, также учтены теоретические предпосылки В. Проппа, А. Дандеса, Ю. Лотмана. Мотивемный и типологический анализ эмпирического материала показал, что вариант Красной Шапочки у Перро был адресован взрослому реципиенту, а у братьев Гримм – детям. Реципиенты и культурный контекст (Просвещение, романтизм) сыграли важную роль при обработке фольклорного материала. Мотивемы и функции волшебной сказки имели существенное значение при построении авторской наррации. Армяно-американская версия Красной Шапочки представляется как нейтральная версия по отношению европейским первоисточникам. Основная фабула сказки взята от Перро, но с некоторой редакцией, без ужасающих моментов, поскольку адресантом данной сказки являются дети дошкольного возраста армянской диаспоры, живущие во внеязыковом пространстве своих предков.

Ключевые слова: Красная Шапочка, мотив, мотивема, авторская сказка, типология сказки, функция, трансформация текста.

Введение

Как известно, сказка «Красная Шапочка» (Little Red Riding Hood) является одним из самых популярных текстов, который не раз подвергался всевозможным художественным переработкам в разных культурах. Данный сюжет¹ на основе устных вариантов Красной Шапочки (Джамбаттиста Базиле) был обработан во Франции Шарлем Перро (1628–1703), издавшим сказку² в 1697 г. в сборнике «Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» под названием «Le Petit Chaperon Rouge» (досл. «Маленький красный шаперон»).

¹ Сюжет рассматривается как парадигма событий [Силантьев, 2014, с. 3].

² Об истории жанра в контексте французской литературы см. [Андреев, 1936б, с. IX–XX].

Сиян Тигран Серджикович – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, Ереванский государственный университет, факультет романо-германской филологии (ул. Алека Манукяна, 1, Ереван, 0025, Армения, tsimyan@ysu.am)

Первоисточником для данной переработки послужил материал из сборника «Сказка сказок, или Времяпровождение старушек» (1634–1636), автором которого является итальянский писатель Джамбаттиста Базиле (ок. 1575–1632). Обращение Перро к «низовому» жанру, к «презренному искусству» произошло в контексте «Спора Новых и Старых» [Фаттахова, 2006, с. 63]³.

Сказка о Красной Шапочке была зафиксирована спустя век после французского варианта в контексте немецкого Просвещения и романтизма братьями Гримм⁴. Информантом для братьев Гримм была Доротея Виман из гугенотской семьи, выросшая в мире французских сказок. Братья Гримм отшлифовали и отполировали старое по-новому, а некоторые сказки были осмыслены произвольно-новаторски [Maag, 2010, S. 7]. На примере «Красной Шапочки», автор данной статьи проиллюстрирует вышесказанное.

Не является исключением также и армянская культура, поскольку сюжет «Красной Шапочки» был переведен и интерпретирован и на армянский лад. Проблема в том, как заметил Умберто Эко в эссе «Как я пишу», что «история Красной Шапочки настолько сосредоточена на фавуле и (в меньшей степени) на сюжете, что может быть легко встроена в любой дискурс: рассказана на любом языке (немецком, французском), показана в виде мультфильма или нарисована в виде комиксов. Что, собственно, с ней и происходит» [Эко, 2016, с. 384–385].

Цель данной статьи – детально показать мотивемные (термин Пайка)⁵ «расхождения» с европейскими «инвариантами» (Перро, Братья Гримм) армянских переводов и переложений. Следует оговориться, что авторские литературные переработки Красной Шапочки (КШ) Перро, Братьев Гримм будем считать «первичными» вариантами сказки по отношению ко всем последующим текстовым интерпретациям, поскольку последующие текстовые переинтерпретации сказки являются «эманациями» первичных вариантов.

Прежде чем перейти к основной проблеме сравнения европейских и армянских вариантов или модификаций изложения сказки, рассмотрим мотивемные особенности «первичных» европейских текстов КШ.

Следует отметить, что как мифы, так и сказки были когнитивными матрицами древних, архаических обществ, в синтагмах которых были заключены коллективные коды для поддержания гомеостаза данного общества, с той лишь разницей, что сказки имеют литературную-эстетическую или поэтическую функцию языка (по Якобсону) в противовес референтивному (мифы). Что касается авторских пе-

³ О споре см. также [Блюменфельд, 1936, с. 3–16; Simyan, Kačane, 2018].

⁴ В контексте немецкого романтизма данный сюжет был литературно переработан Людвигом Тиком. Подробнее об этом см. [Зотова, 2012].

⁵ Кеннет Пайк предложил вместо термина Проппа «функция» термин «мотифема». Терминологическое предложение Пайка Алан Дандес объясняет тем, что «термин “функция” не получила в настоящий момент широкого распространения среди фольклористов» [Дандес, 2003, с. 24]. По ходу описания эмпирического материала термины *функция* и *мотифема* будем рассматривать как синонимы. Укажем также, что в данном контексте мотивы (Веселовский) можно рассматривать как парадигматические единицы, а мотифемы (пропповские функции) – как синтагматические. Приведенная оппозиция «мотив vs мотифема (функция)» совпадают с оппозицией Кеннета Пайка «этическое vs эмическое»; этические единицы целесообразны для сравнительных кросскультурных исследований, а эмический подход – для моноконтекстуальных исследований [Там же, с. 23]. Иными словами, анализ и описание этических единиц, по сути, приведет к парадигматическому описанию мотивов, а эмический – к синтагматическому на уровне отдельных текстов, т. е. эмический анализ синтагм порождает классическое структуралистическое исследование, а этическое выходит за рамки традиционного структурализма к типологии культуры, литературы (в лотмановском понимании).

переработок сказки «Красная Шапочка» Ш. Перро и братьев Grimm, то к архаическим мотивам добавились и преломились социально-когнитивные коды данной эпохи.

Например, сказка Перро первоначально функционировала в контексте французских литературных салонов конца XVII – начала XVIII в., а главное послание своему читателю заключается в том, чтобы «действовать на читателя с большей приятностью, вместе и поучая, и развлекаая» [Перро, 1991, с. 7], т. е. читатель от эстетической коммуникации должен был познавать новое и получать эстетическое удовольствие. Как было замечено В. Блюменфельдом, сказки, как жанр «низких», смог попасть на стол социального «верха», образованного светского общества только через шутливость [Блюменфельд, 1936, с. 17], где рассказчицей стала матушка Гусыня.

Типологически концепция Перро не была новостью для европейского контекста, поскольку подход Перро является почти дословным повторением художественной концепции «Декамерона» Боккаччо: «Читательницы получают удовольствие, – столь забавны приключения, о коих здесь идет речь, и в то же время извлекают для себя полезный урок: они узнают, чего им надлежит избегать, а к чему стремиться. И я надеюсь, что на душе у них станет легче» [Боккаччо, 1989, с. 16]. Из цитаты можно вывести, что рассказанные новеллы должны доставить читателю женского пола прежде всего интеллектуальное (и эстетическое) удовольствие.

Ш. Перро мог придать своим текстам также «большую приятность, если позволил себе иные вольности, которыми их обычно оживляют; но желание понравиться читателям никогда не соблазняло меня настолько, чтобы я решился нарушить закон, который сам себе поставил – не писать ничего, что оскорбляло бы целомудрие или благопристойность» [Перро, 1991, с. 9]. Из цитаты видно, что автор сказок не карнавализировал и не эротизировал материал для большей привлекательности, поскольку демаркационная линия проходила через этические нормы. Исходя из авторского замысла и исторического контекста, в последующем анализе данного материала больше всего обратим внимание на социально-когнитивные коды данных текстов. Анализ эмпирического материала будем проводить в типологическом, семиотическом и в функциональном ключе.

О типологическом соотношении сказки «Красная Шапочка» Ш. Перро и братьев Grimm

Опишем это на эмпирическом материале «первичных» европейских текстов. В текстах Ш. Перро и братьев Grimm выделим основные социально-когнитивные мотивы-коды, релевантные для социализации подрастающего поколения, по сути, являющиеся одновременно когнитивными и ценностными напоминаниями и взрослому миру. По отношению к варианту Перро сказка братьев Grimm является своеобразной модификацией французского «первоисточника».

Для краткости описания представим социализационные, дидактические и познавательные коды «первичных» текстов [Перро, 1991; Братья Grimm, 1998] (табл. 1).

Таблица 1

	Ш. Перро	Братья Grimm
1	Мать любила КШ без памяти	–
2	Бабушка еще больше любила КШ	Бабушка любит КШ
3	Бабушка дарит внучке красную шапочку	Бабушка дарит КШ шапочку из красного бархата

	Ш. Перро	Братья Гримм
4	КШ идет навестить больную бабушку и относит лепешку и горшочек масла	КШ относит больной и слабой бабушке еду (кусоч пирога ⁶ и вино) [Братья Гримм, 1998, с. 13]
5	–	<u>Наставления матери</u> КШ выходит до наступления жары КШ не должна сворачивать с дороги Свернешь с дороги, упадешь и разобьешь бутылку КШ должна поздороваться с бабушкой и не заглядывать во все углы [Братья Гримм, 1998, с. 15]
6	<u>Волк выведывает и вводит в заблуждение КШ</u> Волк узнает о местоположении дома бабушки (за мельницей первый дом в деревне) Волк вводит КШ в состязательную ситуацию: предлагает ей идти по одной дороге, а сам идет по другой	<u>Злой Волк выведывает и вводит в заблуждение КШ</u> Волк узнает о местоположении дома бабушки (в лесу, четверть часа от места встречи КШ и Волка, «под тремя большими дубами» рядом с орешником) [Братья Гримм, 1998, с. 15]. Обращает внимание КШ на славных птичек, цветы, КШ решает подарить бабушке свежий букет цветов, порадовать ее [Братья Гримм, 1998, с. 15]
7	Волк идет короткой дорогой, а КШ – «более длинной»	«Волк побежал прямо к бабушкиной избушке» [Братья Гримм, 1998, с. 15]
8	КШ «срывала орешки, бегала за бабочками, делала букеты из цветочков» [Перро, 1991, с. 27]	Собирает цветы, «набрала она букет большой-пребольшой» [Братья Гримм, 1998, с. 15]
9	Социолекты –	Социолекты КШ здоровается с бабушкой – «Доброе утро» [Братья Гримм, 1998, с. 18]
10	<u>Диалог КШ и Волка в постели бабушки</u> А. Большие руки для крепких объятий Б. Большие ноги, чтобы хорошо бегать В. Большие уши, чтобы хорошо слышать	<u>Диалог КШ и Волка в доме бабушки</u> [Братья Гримм, 1998, с. 18] Б. Большие уши для хорошего слуха В. Большие глаза для хорошего зрения А. Большие руки для легкого объёма Г. Страшно большой рот для проглатывания

⁶ В оригинале употребляется слово «Kuchen», что может означать не просто пирог, но сладкий пирог или пирог со сладкой начинкой.

	Ш. Перро	Братья Гримм
	Г. Большие глаза для хорошего зрения Д. Большие зубы для съедения	
11	Волк проглатывает КШ [Перро, 1991, с. 27]	«Волк проглатывает бедную КШ» [Братья Гримм, 1998, с. 18]
12	<u>Наказание волка</u> –	<u>Наказание волка</u> Вспарывание брюха Волка ножницами КШ натаскивает камни и набивает брюхо волка. Смерть волка [Братья Гримм, 1998, с. 20]
13	–	Нарратор: освобождение КШ и бабушки из брюха Волка [Братья Гримм, 1998, с. 20]
14	<u>Мораль сказки</u> «Детишкам маленьким не без причин (А уж особенно девицам, Красавицам и баловницам), // В пути встречая всяческих мужчин, // Нельзя речей коварных слушать, // Иначе волк их может скушать // Сказал я: волк! Волков не счесть, // Но между ними есть иные // Плуты, настолько продувные, // Что сладко источая лесть, // Девичью охраняют честь, // Сопутствуют до дома их прогулкам, // Проводят их бай-бай по темным закоулкам... // Но волк, увы, чем кажется скромней, // Тем он всегда лукавей и страшней!» [Перро, 1991, с. 29] ⁷ .	<u>Мораль сказки</u> Охотник содрал с волка шкуру и отнес домой Бабушка подкрепилась и выздоровела КШ подумала: «Никогда больше не буду одна, без позволения мамы, сворачивать с дороги в лес» [Братья Гримм, 1998, с. 20]
15	–	<u>Редактирование сказки</u> Испытание КШ другим волком «Исправление» ошибок внучки и бабушки Косвенное наказание Волка (тонет в воде), и никто не переживает за Волка [Grimms Märchen, 2010, S. 183–184]

⁷ Тот же пассаж под ред. М. Петровского: Нравоучение «Из этой присказки становится ясней: // Опасно детям слушать злых людей, // Особенно ж девицам // И стройным, и прекраснолицым. // Совсем не диво и не чудо // Попасть волкам на третье блюдо // Волкам... но ведь не все они // В своей породе откровенны. // Иной приветливый, почтенный, // Не показав когтей своих, // Как будто бы невинен, тих, // А сам за юною девицей // До самого крыльца он по пятам стремится. // Но кто ж не ведает и как не взять нам в толк, // Что всех волков опасней лстыивый волк» [Перро, 1936, с. 28].

Из схематического описания двух европейских «первичных» текстов видно, что у Перро не маркирована любовь к матери. У братьев Grimm акцентирован материал подарка (бархат, Sammet [Grimms Märchen, 2010, S. 181]) самой шапки, что, в свою очередь, указывает на ценность подарка как знака любви. Интересно, что в тексте Перро под редакцией С. Маршака вводится добавочный социальный код: бабушка внучке красную шапочку подарила на день рождения [Перро, 1982, с. 27], таким образом вводится социальный (советский) код – подарок дарится не просто так, а по поводу.

Еда бабушки КШ «огерманизировалась»: лепешка (Перро) vs пирог (братья Grimm), горшочек масла (Перро) vs вино (братья Grimm).

Если в варианте Перро внучка несет бабушке *еду* (сухое), то у братьев Grimm она приносит *еду* (сухое) и *питье* (жидкое). Вино не следует воспринимать как алкоголь, а как эрзац воды. В тексте братьев Grimm (см. табл. 1, 5-я строка) указана дидактизированность, детальность немецкого варианта (выходить до наступления жары, не сворачивать с дороги, поздороваться с бабушкой и т. д.), что отсутствует у Перро. На воспитанность КШ в варианте братьев Grimm указывает мотивема приветствования КШ Волка (см. табл. 1, 9-я строка), что отсутствует у Перро, но в «маршаковском» (советском) варианте «Красной Шапочки» присутствует: «Поздоровалась она с Волком и говорит...» [Перро, 1982, с. 29].

Функция *подвоха*, по Проппу, присутствует у Перро. Волк предлагает пойти разными путями, тем самым вводя состязательность между собой и КШ. Акцентирован этот момент и в немецком варианте (Волк указывает на цветы и птички, см. табл. 1, 6-я строка), что отсутствует в «маршаковском» варианте [Перро, 1982, с. 29]. Функции-мотифемы *подвоха*, *выведывания* (Волк узнает о местожительстве бабушки) и в варианте Перро, и в варианте братьев Grimm (см. табл. 1, 6-я строка) указывают на модель волшебной сказки, но в авторском исполнении.

Поскольку литературные сказки были зафиксированы в разных культурных контекстах, братья Grimm в духе эпохи Просвещения «отредактировали» место диалога между Красной Шапочкой и Волком. Если у Перро диалог между ними о больших руках, ногах, ушах, глазах и зубах происходит в постели, то в немецком варианте – в доме бабушки, без тактильного контакта и эротической акцентировки (постель vs дом бабушки).

Типологическое сравнение двух текстов показывает, что в обработке братьев Grimm в сказке встречается больше дидактических, прагматическо-утилитарных мотивем-кодов (см. табл. 1, строки 5, 6, 9), чем у Перро. В текстах Перро и братьев Grimm (11-я строка табл. 1) показана метафорическая смерть (проглатывание)⁸, а в варианте братьев Grimm ужас КШ от «темноты в теле Волка»⁹. Если у Перро ужасный конец, то в сказке братьев Grimm **беда ликвидируется, враг наказывается** (19, 30 функции по Проппу), что можно увидеть в 12-й и 13-й строках табл. 1.

В сказке братьев Grimm КШ «агрессивная», она сама наказывает Волка-вредителя, набив его брюхо камнями. Интересно, что в подлиннике Перро нет ни пассажа о наказании Волка, ни случайно проходивших мимо дома бабушки КШ дровосеков с топорами, убивающих Волка, ни освобождения КШ и бабушки из брюха Волка, проглотившего не только КШ, но и ее башмаки и красную шапочку,

⁸ Во французских и итальянских фольклорных вариантах в «конце» сказки «Красная Шапочка» присутствуют архаичные мотивемы людоедства: «Волк заставляет КШ есть тело бабушки и выпить ее кровь (в качестве вина)» [Андреев, 1936а, с. 366].

⁹ После освобождения бабушки и внучки из утробы Волка Красная Шапочка произносит: «Ах, как я была напугана, как темно было в животе волка» («Ach, wie war ich erschrocken, was war's so dunkel in dem Wolf seinem Leib») [Grimms Märchen, 2010, S. 183].

но переводчик-редактор сказки «Красная Шапочка» Перро Самуил Маршак в русском «переводе» отредактировал и допустил вольности, особенно в «конце» сказки. Кроме того, в диалоге КШ и Волка редактор «опустил» объяснение функции ног [Перро, 1982, с. 30]. По сути, С. Маршак в русском переводе синтезировал «конец» братьев Grimm с текстом Перро.

Следует заметить, что в наррации сказки, по сути, имеются все мотивемы, или функции, волшебной сказки:

А. КШ отлучается от матери (отлучка кого-либо из членов семьи, герой покидает дом, функция 1, 11, по Проппу),

Б. КШ не слушает мать (нарушение запрета, функция 3), что больше акцентировано в варианте братьев Grimm (см. табл. 1, 5-я строка),

В. Волк узнает у КШ о местожительстве бабушки (выведывание, табл. 1, строки 6, 9),

Г. Выведывание Волка как предпосылка *подвоха* (по Проппу) (см. табл. 1, строка 6),

Д. Волк узнается, когда съедает КШ (ложный герой или антагонист изобличается, функция 28),

Е. Убивают Волка (антагонист побежден, функция 18, 26),

Ж. Охотники или КШ наказывают Волка (враг наказывается, функция 30)¹⁰.

Заметим, что после наказания Волка сказка братьев Grimm не заканчивается, а снова «переигрывается» (начиная с 15-й строки, см. табл. 1), но уже КШ доходит до бабушки безошибочно, т. е. не сворачивает с дороги. Исправляет свою ошибку и бабушка. Они вместе запираются на замок и не открывают дверь Волку-псевдодарителю, принесшему выпечку. Срабатывает и план Волка; он притаился на крыше дома бабушки и ждал КШ, чтобы на обратном пути в сумерках съесть ее («<...> wollt's in der Dunkelheit fressen») [Grimms Märchen, 2010, S. 184]. Волк действует в темное время и не может совершать зло в светлое время суток. КШ объясняет, почему при первой встрече Волк не съел ее: «Если бы не было встречи на открытой улице, то он съел бы меня» («Wenn's nicht auf off'ner Straße gewesen wäre, er hätte mich gefressen») [Ibid.].

«Открытая улица» указывает на феномен города, «социализируется» пространство волшебной сказки. Замена места – леса на улицу, при первой встрече КШ с Волком указывает на социальность зла и повышает дидактичность «переигрывания» сказки.

Если в первом «акте» при наказании Волка активную роль берет на себя КШ, набив брюхо Волка камнями, то во втором «акте» сказки Волк, учуяв запах колбасы («Würsten»), потянулся, и, потеряв равновесие, упал с крыши через дымоходную трубу в большое корыто и утонул. По сути, Волк случайно «наказывается» при утолении своих биологических потребностей (утоление голода), и за него никто не переживает, а сама КШ возвращается домой [Grimms Märchen, 2010, S. 184]. По сути, второй «акт» является авторской переинтерпретацией первого «акта», чтобы реципиенты текста увидели правильное поведение героев во избежание несчастья, зла и гибели. Еще одна принципиальная разница между двумя европейскими вариантами заключается в том, что шутивная мораль Перро с эро-

¹⁰ Следует указать, что Н. П. Андреев в статье «Шарль Перро» указывал только один элемент волшебной сказки. Речь идет о разговоре Шапочки с Волком [Андреев, 1936б, с. XXI]. Если рассмотреть по функциям Проппа, то разговор человека и волка не может считаться функцией волшебной сказки, а должен восприниматься как «продукт» художественной условности.

тическим подтекстом, по сути, является главной авторской интерпретацией с социальной точки зрения в шутивно-поэтической форме о сути сказки: девицы, красавицы, баловницы vs обольститель мужчина-Волк.

Та же смысловая нагрузка в варианте братьев Grimm (см. табл. 1, строки 14 и 15). Если 14-я строка является внутренним умозаключением самой героини, то «переигровка» сказки становится наглядной репрезентацией правильного поведения на языке сказки.

Функциональный (или мотивемный) и типологический анализ текстов показывает, что и вариант Перро, и вариант братьев Grimm имеет много мотивем из волшебной сказки. Но текстологическая разница между этими сказками заключается в том, что высокая дидактичность и презентация когнитивных мотивем в варианте братьев Grimm указывает на сравнительно высокое авторское вмешательство в язык наррации волшебной сказки. Вполне прав был фольклорист Андре Жули, когда в книге «Малые формы» (1930) прямо указал на «жанр Гриммов» [Schede, 2004, S. 55]. Функционально-типологический анализ на примере сюжета «Красной Шапочки» показал, что подход Вильгельма Гримма потерпел фиаско и не смог настоять на своей позиции, а именно – представить сюжет по возможности в аутентичном виде. Концепция романтиков в лице Якоба Гримма в обработке данного сюжета одержала победу.

А теперь перейдем к рецепции сюжета «Красной Шапочки» в армянской культуре.

Армянский вариант Красной шапочки (Калфаян, Паронян)

В западно-армянской литературе XIX в. к «Красной Шапочке» обращались дважды. В 1861 г. Амбросиус Калфаян в Париже издает «Хрестоматию» («Տիրաբան») для школьников, в которой печатается не перевод, а пересказ сказки «Красная Шапочка» («Կարմիր գլխարկիկ») [Калфаян, 1861]. Если *перевод* является в каком-то смысле «калькой» первичного текста, то по сравнению с «дословным» переводом *пересказ* сюжета еще больше удаляет коррелированный текст от европейских «первоисточников».

Эту же сказку литературно переработал на армянский лад и армянский сатирик Акоп Паронян (1843–1891), но под заголовком «Красная Розочка» (1876)¹¹, которая, по сути, является гибридным вариантом европейских «первичных» текстов. Схематически представим (когнитивные) мотивемы армянских текстов (табл. 2).

Таблица 2

	Калфаян	Паронян
1	КШ деревенская девочка	КР ¹² деревенская девочка
2	Мать любила КШ без памяти	Мать любила КР без памяти
3	Бабушка тоже любила внучку – КШ	Бабушка тоже любила внучку – КР
4	КШ получает от бабушки в подарок красную шапочку Имя: Красная Шапочка	Любила носить в волосах красную розочку Имя: Красная Розочка
5	КШ посещает больную бабушку с едой (пирожок с маслом)	КР относит больной бабушке кашу (խիշիճ – сладкая каша из поджаренной на масле муки)

¹¹ Об историко-сравнительном анализе этого текста см. [Макарян, Согоян, 2017].

¹² В тексте Пароняна Красная шапочка (КШ) превращается в Красную розочку (КР).

	Калфаян	Паронян
6	–	Мать наставляет при встрече с бабушкой поцеловать ей руку
7	–	Нарратор: «девочка не знала, как недальновидно и опасно останавливаться и разговаривать с Волком»
8	–	Волк с помощью клубка быстрее добирается до дома бабушки по прямой и короткой дороге.
9	КШ собирает желуди, цветы, бегаёт за бабочками	КР собирает цветы в букеты, 1000 раз меняет розочки на голове
10	Диалог Волка с бабушкой. Наивность бабушки (открывает дверь)	Диалог Волка с бабушкой. Наивность бабушки (открывает дверь)
11	Волк предлагает КШ прилечь к себе в кровать	Волк предлагает КР прилечь с ним в кровать, чтобы «развеять печаль / тоску» («վարժապատիւ»), «насладиться запахом» («հոտով լռանալ»)
12	<u>Диалог КШ и Волка в постели бабушки:</u> Большие руки для крепких объятий Большие ноги для быстрой ходьбы Большие уши для острого слуха Большие глаза для хорошего зрения Большие <u>зубы</u> для съедения	<u>Диалог КР и Волка в постели бабушки:</u> Большие руки для крепких объятий Большой <u>рот</u> для съедения Большой нос для обоняния Волосы на теле для поддержания тепла
13	<u>Мораль сказки</u> <u>Наставления детям:</u> «Не рассказывайте про ваши деяния и замыслы незнакомцам, поскольку не все люди добры»	<u>Мораль сказки</u> <u>Наставления детям:</u> <u>«Не должны ничего рассказывать незнакомцам, откуда идут, что у них в руках – сладкая каша или хориз (сладкая начинка в слоеном тесте), поскольку не все люди добры»</u> <u>«Бить может, однажды встретят человека, такого, как злой волк, который лестью, сладким языком заманивает в капкан»</u>
14	<u>Наказание Волка</u> <u>отсутствует</u>	<u>Наказание Волка</u> <u>отсутствует</u>

Из табл. 2 видно, что и у Калфаяна, и у Пароняна КШ деревенская девочка (1-я строка), а у Перро она просто «живет в деревне» [Перро, 1991, с. 27]. Одна из «вольностей» Калфаяна в том, что КШ собирает желуди, бегаёт за бабочками (см. табл. 2, строка 9), чего нет ни в одном из европейских и армянских вариантов. Заметим, что у Перро – орешки [Там же]; смена орешка на желуди является региональной «адаптацией». Для детей, по логике старозаветного перевода, инжир заменяется на яблоко, так как яблоки имеются везде. Если рассматривать смену слова из внутренней логики текста, то желудь выпадает из гиперонима *еда*.

В 12-й строке (см. табл. 2) у Пароняна наблюдается «инновативная» деталь. Если функции рук, ушей, глаз и зубов / рта в основном встречаются в вариантах Перро, братьев Grimm, Калфаяна, то у Пароняна вместо функции зубов объясняется функция рта, носа, волос на теле (см. табл. 2, строка 12). Общность и разница в пароняновском и гриммовском вариантах заключается в том, что функция рта Волка объясняется с разных точек зрения. В варианте братьев Grimm рот Волку нужен, чтобы проглотить (см. табл. 1, строка 10), а у Пароняна, чтобы съесть (см. табл. 2, строка 12).

Очевидность и наглядность функций частей тела представим в виде таблицы (табл. 3).

Таблица 3

	Руки	Уши	Глаза	Зубы	Рот	Нос	Ноги	Волосы на теле
Перро	+	+	+	+	–	–	+ ¹³	–
Гримм	+	+	+	–	+	–	–	–
Калфаян	+	+	+	+	–	–	+	–
Паронян	+	–	–	–	+	+	–	+

По поводу морали сказки у Калфаяна и Пароняна можно заметить, что армянские тексты адресованы непосредственно детям, и опущен игривый эротический модус морали (ср. табл. 1, строка 14 и табл. 2, строка 13). Из таблицы видно, что пароняновская версия сказки КШ самая удаленная от европейских «первоисточников», но одновременно базируется почти на дословном переводе Калфаяна. Сказанное обосновывается в 13-й строке табл. 2.

Инновативность пароняновской версии заключается в том, что название сказки изменено: «Красная Шапочка» vs «Красная Розочка». Деревенская девочка всегда носит в волосах красную розочку, приносит своей бабушке не лепешку и горшочек масла (Перро), не кусок пирога с вином (братья Grimm), а сладкую кашу (арм. խաւիճ, Khavic). Армянский автор локализирует еду. Кроме того, вводится национальный код армян XIX в. В сказку нарратор вставляет свой комментарий по поводу неправильного поведения Красной Розочки (см. табл. 2, строка 7), и еще добавляется интереснейшая деталь: Волк идет к дому бабушки с помощью клубка по самой короткой дороге, что является аллюзией на аксиому: «всякая прямая короче всякой кривой». В пароняновском варианте Волк имплицитно моделируется как образованный «культурный герой».

В пароняновском варианте эпизод диалога Волка с Красной Розочкой в постели бабушки имплицитно эротизирован, поскольку Волк хочет развеять тоску и насладиться ее запахом. Именно этим объясняется функция носа (см. табл. 3). Если рассмотреть с точки зрения взрослого сознания пароняновское нововведение, а именно объяснение функции волос на теле Волка в оппозиции Красной Розочки, то эпизод сильно эротизирован. Сказанное подтверждается и указанием обстоятельства места – диалог в общей кровати, а также детали ольфакторики (наслаждение запахом) и тактильности (развеять тоску, руки для объятий и т. д.). Но следует четко указать, что эротический код вообще неактивен в сознании ребенка, и все вышеперечисленные эротические детали раскрываются в когнитивном ключе.

¹³ В маршаковском варианте Перро объяснение функции ног опущено.

Таким образом, можно заключить, что европейские варианты КШ различны. Для авторов сыграл огромную роль культурный контекст и адресаты сказок. Если вариант Перро был адресован взрослому реципиенту, то вариант братьев Grimm – детям. Именно реципиенты и культурный контекст (Просвещение, романтизм) имели большое значение при обработке фольклорного материала. На уровне мотива, функции волшебной сказки сыграли существенное значение при построении авторской наррации. Поскольку вариант Перро не имел позитивного «конца», редактор С. Маршак создал в советскую эпоху «свой» вариант «Красной Шапочки», который, по сути, стал миксом двух европейских вариантов-первоисточников – вариантов Перро и братьев Grimm. Для армянских вариантов роль первоисточника больше всего сыграл вариант Перро, поскольку в XIX в. в Западной Армении армянские писатели были в основном франкоязычны, именно поэтому рецепция французской литературы более ощутима.

Армяно-американский вариант сюжета КШ

В армянском культурном пространстве XXI в. можно встретить еще одну модификацию сюжета «Красной Шапочки»¹⁴. Поскольку она написана на английском языке, то текст формально относится к американской литературе, но по духу и адресату сказка «армянская», преследующая цель научить детей армянской диаспоры базовым армянским словам, таким как «глаза», «уши», «зубы», «сладкий» и т. д.

Американская писательница армянского происхождения Талене Дадиян Вайт (Talene Dadian White) написала армянскую версию «Красной Шапочки» под названием «Маленькая Красная Шапочка и Плохой Волк: Армянская версия маленькой Красной Шапочки» (Little Red Hood and the Kesh Kayl: The Armenian Version of Little Red Riding Hood, 2011). Представим мотивемы КШ Вайт в сопоставлении с вариантом Перро (табл. 4).

Таблица 4

	Перро	Вайт
1	–	Армянская девочка Ануш
2	Мать любила КШ без памяти Бабушка еще больше любила КШ	Сладкая, простая, любима всеми
3	Бабушка дарит внучке красную шапочку	Бабушка подарила красную шапочку (сделана сильными руками бабушки и с магической любовью в сердце) Имя: Красная Шапочка (Little Red Hood)

¹⁴ В XX в. тема Красной Шапочки преломилась в армянской культуре в жанр анекдота. Но диалог происходит не между КШ и Волком, а между бабушкой и внучкой.

«Арменфильм» снимает фильм «Красная Шапочка». И, значит, кадр такой: приходит внучка к бабушке и спрашивает:

– Бабушка, бабушка, почему у тебя такие большие глаза?

– Чтобы хорошо тебя видеть!

– Бабушка, а почему у тебя большие уши?

– Чтобы тебя хорошо слышать!

– Бабушка, а почему у тебя большой нос?

– Слушай, внучка, ты на свой нос сначала посмотри...» (см.: Фильм! Фильм! Фильм! Анекдоты про знаменитые фильмы, актеров и режиссеров. URL: <https://www.anekdot.ru/id/-30419028/>, дата обращения 20.09.2018).

	Перро	Вайт
4	–	У КШ есть брат Арам, с которым играет в нарды (tavlou)
5	КШ идет навещать больную бабушку (с лепешкой и горшочком масла)	КШ больной бабушке (Metdz Maureeg) должна отнести лагмаджун (lamajun) – любимая еда злого Волка (the Kesh Kayl), который все время бродил вокруг локального магазина, где продавался лагмаджун
6	–	КШ больной бабушке (Metdz Maureeg) должна отнести лагмаджун (lamajun) – любимая еда Волка, который все время бродил вокруг локального магазина, где продавался лагмаджун
7	–	Мать, целуя дочку, отправляет к бабушке и наставляет не останавливаться в лесу Шикаог (Shikahogh Forest)
8	–	Встреча с большим и мускулистым Волком с тонкой, черной шкурой, острыми когтями, кинжалоподобными зубами
9	–	КШ не знала, какое нечестивое и опасное животное Волк рычащий
10	<u>Волк выведывает и вводит в заблуждение КШ</u> Волк узнает о местоположении дома бабушки (за мельницей первый дом в деревне) Волк вводит КШ в состязательную ситуацию: предлагает ей идти по одной дороге, а сам идет по другой	Волк узнает о местоположении дома бабушки (Shikahogh Forest), первый дом в деревне рядом с церковью (yegeghetsi)
11	–	Волк не съедает лагмаджун, поскольку поблизости были дровосеки
12	КШ «срывала орешки, бегала за бабочками, делала букеты из цветочков» [Перро, 1991, с. 27]	КШ собирает зрелые абрикосы (dziraner) для бабушки
13	Волк идет по короткой дороге, а КШ – по «более длинной»	Пока КШ собирает абрикосы, Волк по короткой дороге доходит до дома бабушки
14	–	Волк заходит домой, надевает розовую одежду (hakoosd) и чепчик (kelkharg) и ложится в постель, ожидая КШ и лагмаджун. Бабушка, несмотря на болезнь, пошла на базар (shooga) за лавашом (lavash hatc)

	Перро	Вайт
15	<p><u>Диалог КШ и Волка в постели бабушки:</u> А. Большие руки для крепких объятий Б. Большие ноги, чтобы хорошо бегать В. Большие уши, чтобы хорошо слушать Г. Большие глаза для хорошего зрения Д. Большие зубы для съедения</p>	<p><u>Диалог КШ и Волка в доме бабушки</u> А. Большие уши (aganchner) для хорошего слуха Б. Большие глаза (achqer) для хорошего зрения В. Большие зубы (agra) для съедения лагмаджун Г. Волк становится на задние лапы и, рыча, хочет съесть лагмаджун</p>
16	–	<p>Волк начинает стонать и плакать, как будто сглотнул маленький уголек. А на самом деле красный капюшон магически сжег его язык и горло</p>
17	<p>Волк проглатывает КШ [Перро, 1991, с. 27]</p>	–
18	–	<p><u>Наказание волка:</u> Дровосеки и бабушка перекрывают дорогу убегающему Волку. Сердце бабушки почувствовало на обратной дороге с базара беспокойство, и она позвала на помощь дровосеков. Дровосеки посадили волка в клетку и отправили в Сибирь. Провел оставшуюся жизнь на снежной пустоши, где не мог больше никому причинить вред и не мог есть все время лагмаджун</p>
19	<p><u>Мораль сказки</u> «Детишкам маленьким не без причин (А уж особенно девицам, Красавицам и баловницам), // В пути встречая всяческих мужчин, // Нельзя речей коварных слушать, // Иначе волк их может скушать // Сказал я: волк! Волков не счесть, // Но между ними есть иные // Плуты, настолько продувные, // Что сладко источая лесть, // Девичью охраняют честь, // Сопутствуют до дома их прогулкам, // Проводят их бай-бай по темным закоулкам... // Но волк, увы, чем кажется скромней, // Тем он всегда лукавей и страшней!» [Перро, 1991, с. 29]</p>	–
20	–	<p>КШ продолжает носить красную шапочку, всегда оберегающую ее любовью и силой бабушки, как всех армянских детей</p>

Как видно из табл. 4, фабула сказки Перро «арменизирована», иными словами, добавлено очень много армянских кодов (имена, топонимы и т. д.). Рассмотрим эти коды.

Например, КШ названа распространенным армянским именем Ануш (досл. ‘сладкая’), а ее брат – Арамом (Ah – rah, досл. ‘высокий’, ‘экзальтированный’). Ануш отправляется к бабушке (Metdz Maureeg, досл. ‘старшая мать’) через Шикаог лес (Shikahogh Forest, досл. ‘Горячепочвенный лес’). Это заповедник, находящийся на территории нынешней Армении. Армянский топоним, по сути, отсылает армянских детей диаспоры в Армению, на родину. Иными словами, создается посыл для подрастающего англоговорящего поколения привить интерес к Родине, посетить страну предков.

Дом Старшей матери Ануш находится не у мельницы (Перро) и не рядом с орешником (Братья Гримм), а конкретно рядом с церковью (yegheghetsi), т. е. пространство природы заменено на культурное пространство. Церковь в диаспоре является местом встречи армян в прямом и переносном смысле, цементируя диаспоры армян в ценностном плане, вводит армянские коды, поддерживает и моделирует армянскую идентичность.

На уровне ощущений и пищи армянский вариант КШ знакомит юного читателя с абрикосом, одним из гастрономических символов Армении. Ануш собирает сладкие абрикосы (IV, 12) вместо орешков и цветов (Перро). А что касается еды для бабушки Ануш, то мать велела отнести лагмаджун, вместо лепешки и горшочка масла (Перро), пирога и вина (братья Гримм). Заметим, что автор армянского варианта сказки отчасти арменизировала название еды, поскольку лагмаджун настолько был любим и распространен на территории Западной и Восточной Армении, что считается неотъемлемой частью армянской кухни. Но этимология слова *лагмаджун* арабская, и в переводе с арабского означает ‘мясо с тестом’.

На современном этапе эта лепешка продается в разных странах и обозначается как армянская пицца, турецкая пицца или ливанская, арабская. Национальный индикатор в названии данной лепешки зависит от маркетинговой тактики, а также от акцентирования национальной кухни и принадлежности тому или другому народу. В контексте сказки лагмаджун является частью армянской кухни, поскольку он является одним из любимых блюд армянской диаспоры, выходцев из Западной Армении (нынешней Турции), Сирии, Ливана и т. д. Лагмаджун едят не только герои сказки, но и Плохой Волк (the Kesh Kayl), караулящий около магазина (IV, 5). Как видно, наличие магазина указывает на освоенное человеком пространство, что не встречается в европейских авторских переработках.

Кроме того, наряду с лагмаджун в армянской версии сказки КШ упоминается еще лаваш – тонкая лепешка, разновидность хлеба. Он является одним из неотъемлемых атрибутов армянской кухни. По сути, он многофункциональный. Во-первых, он «упаковочный материал». В него можно завернуть сыр, зелень и т. д. и доставить до работающего в поле или в горах работника-мужа. Во-вторых, лаваш – это хлеб, который работник-муж съедал с сыром от периферии к центру, в конце, когда оставался последний кусочек лаваша, использовал его как салфетку; а очистив губы, съедал оставшийся кусочек¹⁵. Заметим, что автор сказки не сильно отделился от французского «первоисточника», поскольку и лагмаджун, и лаваш попадают в семантическое пространство лепешки-гиперонима, как его разновидности, как пример гипонима.

В сказке есть еще одно смещение относительно европейских «первоисточников». Арам, брат Ануш, играет в тавло (а) (дрв. греч., греч., тур.) – западно-армян-

¹⁵ Автор статьи признателен армянскому историку, медиевисту, профессору Ерванду Маргаряну, сообщившему о функциях лаваша.

ский вариант обозначения нарды. Эту игру древние персы называли «неравдашир» (пехл.), англичане и немцы – «begammon», французы – «трик-трак». По сути, эта игра, как лагмаджун, лепешка хлеба (лаваш), мясное блюдо толма, является «пограничным» феноменом.

Читателю предлагается еще одно «армянское» слово вместо английского эквивалента *market* – *Shooga* (базар, рынок), перенятое из ассирийского языка, но сохранившееся и активно используемое в современном армянском языке. Исходя из фабулы повествования, Талене Вайт такие базовые слова, как *bacheeg* (поцелуй), *hakoosd* (одежда) *kelkharg* (чепчик), *yuu* (*aganchner*), *glaza* (*achqer*), *zuby* (*agra*) решила преподнести в армянских вариантах. Еще одна отличительная черта армянского варианта заключается в том, что красная шапочка (*red hood*) обозначается «*garmir klghanotz*», которой приписывается магическое значение, поскольку была сделана с любовью в сердце бабушкой Ануш. Когда Плохой Волк напал и хотел съесть лагмаджун (а не Ануш!), кромка красной шапочки, как огонь, обожгла его язык и горло (IV, 16).

Заметим, что в тексте Талене Вайт опущены все ужасающие сцены (проглатывание бабушки, внучки, наказание Волка, по Перро) и «конец» сказки переработан в духе братьев Grimm, поскольку описывается эпизод наказания волка (IV, 18). Но «конец» представлен в авторской интерпретации-сюжете: отправка Плохого Волка в Сибирь, чтобы он провел оставшуюся жизнь в морозе, холоде, в снегом покрытой пустыни и без лагмаджунов. Отсюда можно вывести, что Сибирь моделируется как «край» Земли. Если финал у Перро «ужасный», то в армянском варианте *happy end*: Ануш продолжает носить красную шапочку, защищавшую ее силой и любовью бабушки, как всех армянских детей (IV, 20).

Таким образом, армяно-американская версия КШ представляется как нейтральная по отношению к европейским первоисточникам. Основная фабула сказки взята у Перро, но с некоторой редакцией, без ужасающих моментов, поскольку адресатом данной сказки являются дети дошкольного возраста армянской диаспоры, живущие вне языкового пространства своих предков. По сути, эта сказка является учебным пособием для обучения базовым словам армянского языка. Именно эта интенция и стала главным генератором всех «фабульных» и мотивных «искажений».

Список литературы

- Андреев Н. П. Комментарии // Перро Ш. Сказки / Пер. под ред. М. Петровского). М.; Л.: Academia, 1936а. С. 357–388.
- Андреев Н. П. Сказки Перро // Перро Ш. Сказки / Пер. под ред. М. Петровского). М.; Л.: Academia, 1936б. С. IX–XXXIX.
- Боккаччо Дж. Декамерон. М.: Правда, 1989. 671 с.
- Братья Гримм. Сказки. М.: Россмэн, 1998. 144 с.
- Блюменфельд В. М. Шарль Перро // Перро Ш. Сказки. Л.: Худож. лит., 1936. С. 3–30.
- Дандес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ: Сб. ст. М.: Вост. лит., 2003. 239 с.
- Зотова Т. А. Самоирония и самопародия в драматургии Л. Тика: два сюжета на религиозную тему (святая Геновева vs маленькая Красная Шапочка) // Новые российские гуманитарные исследования / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М., 2012. № 7.
- Калфаян А. Новая хрестоматия. Париж: Св. Пуэрте, 1861. 416 с.
- Макарян А., Согоян А. По следам изложения армянской сказки (Перро, братья Гримм, Акоп Паронян) // Вестн. 2017. № 4 (60), окт.-дек. С. 123–139.

Силантьев И. В. Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования // Сюжетология и сюжетография. 2014. № 1. С. 3–8.

Перро Ш. Сказки / Пер. под ред. М. Петровского. М.; Л.: Academia, 1936. 144 с.

Перро Ш. Красная шапочка // Литературные сказки зарубежных писателей. М.: Дет. лит., 1982. С. 29–30.

Перро Ш. Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями. М.: Худож. лит., 1991. 142 с.

Фаттахова С. В. К вопросу о некоторых особенностях поэтики сказок Ш. Перро // Филология и культура. 2006. № 5. С. 62–70.

Эко У. О литературе: Эссе. М.: Издательство АСТ; CORPUS, 2016. 416 с.

Grimms Märchen (Mit einem Vorwort von Michael Maar). 1. Auflage. Berlin: Tulipan Verlag, 2010. 201 S.

Maar M. Aufs Klavier, aufs Klaviert (Vorwort) // Grimms Märchen (Mit einem Vorwort von Michael Maar). 1. Auflage. Berlin: Tulipan Verlag, 2010, S. 5–7.

Schede H.-G. Die Brüder Grimm. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004. 240 S.

Simyan T., Kačāne I. Towards the Understanding of the Concepts “Modernity,” “Modernism” and “Avant-Gardism” in (Post)-Soviet and German Literary Theory (An Attempt of Terminological Unification) // ISPS Convention 2017 “Modernization and Multiple Modernities”. Dubau, United Arab Emirates, 2018. Vol. 2018. P. 1–31.

T. S. Simyan

Yerevan State University

**ON TYPOLOGICAL PLOT OF LITTLE RED RIDING
(BY EXAMPLE PERRAULT, THE BROTHERS GRIMM, KALFAYAN, PARONYAN,
TALENE DADIAN WHITE)**

In typological terms, the motipheme (Pike’s term) is the “divergence” between the primary European “invariants” (Perrault, the Brothers Grimm), as well as, their transpositions, “emanations” in Armenian translations and transpositions. The article takes into consideration theoretical preconditions of V. Propp, A. Dantes, Yu. Lotman, etc., as well as, carries out depictions due to semiotic and typological key. The motipheme and typological analysis of the empirical material showed that the version of Little Red Riding Hood of Perrault was addressed to the adult recipient, and the Brothers Grimm’s – to the children. Recipients and cultural context (Enlightenment, Romanticism) played an important role in the processing of folklore material. The motipheme and functions of the fairy tale played a significant role in the construction of the author’s narration. The Armenian-American version of the Little Red Riding Hood by Talene Dadian White (Little Red Hood and the Kesh Kayl: The Armenian Version of Little Red Riding Hood, 2011) is presented as a neutral version in relation to the European primary sources. The main story of the fairy tale is taken from Perrault, but with some editing, that is, without horrific moments, since the addressee of this tale are the children of preschool age of the Armenian diaspora living in extralinguistic space of their ancestors.

Keywords: Little Red Riding Hood, motif, motifeme, author’s fairy tale, fairy tale typology, function, text transformation.

References

Andreev N. P. Kommentarii [Comments]. In: Perro Sharl’. Skazki. Transl. and ed. by M. Petrovsky. Moscow, Leningrad, Academia, 1936, p. 357–388. (in Russ.)

Andreev N. P. Skazki Perro [Fairy tales of Perrault]. In: Perro Sharl’. Skazki. Transl. and ed. by M. Petrovsky. Moscow, Leningrad, Academia, 1936, p. IX–XXXIX. (in Russ.)

Blyumenfeld V. M. Sharl’ Perro [Charles Perrault]. In: Perro Sharl’. Skazki. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, 1936, p. 3–30. (in Russ.)

- Bokkachcho D. Dekameron. Moscow, Pravda, 1989, 671 p. (in Russ.)
- Brafiya Grimm. Skazki [Fairy tales]. Moscow, Rossmen, 1998, 144 p. (in Russ.)
- Dandes A. Fol'klor: semiotik i / ili psikhoanaliz: Sbornik statey [Folklore: semiotics and / or psychoanalysis: Collection of papers]. Moscow, Vostochnaya literatura, 2003, 239 p. (in Russ.)
- Eko U. O literature: esse [On Literature. Essays]. Moscow, Izdatel'stvo AST: CORPUS, 2016, 416 p. (in Russ.)
- Fattakhova S. V. K voprosu o nekotorykh osobennostyakh poetiki skazok Sh. Perro [To the Question of some Features of poetics Fairy tales Charles Perrault]. In: Filologiya i Kul'tura, 2006, p. 62–70. (in Russ.)
- Grimms Märchen (Mit einem Vorwort von Michael Maar). 1. Auflage. Berlin, Tulipan Verlag, 2010, 201 S.
- Kalfayan Ambrosius. Khrestomatiya [Reader]. Paris, Sv. Puerte, 1861, 416 p. (in Russ.)
- Maar Michael. Aufs Klavier, aufs Klaviert (Vorwort). In: Grimms Märchen (Mit einem Vorwort von Michael Maar). 1. Auflage. Berlin, Tulipan Verlag, 2010, S. 5–7.
- Makaryan A., Sogoyan A. Po sledam izlozheniya armyanskoy skazki (Perro, brat'ya Grimm, Akop Paronyan) [Following the traces of Renderings of a famous tale (Charles Perrault, Brothers Grimm, Hakob Paronyan)]. *Vem*, 2017, no. 4 (60), October – December, p. 123–139. (in Russ.)
- Perro Sh. Krasnaya shapochka [Little Red Riding Hood]. *Literaturnye skazki zarubezhnykh pisateley*. Moscow, Detskaya literatura, 1982, p. 29–30. (in Russ.)
- Perro Sh. Skazki [Fairy tales]. Transl. and ed. by M. Petrovsky. Moscow, Leningrad, Academia, 1936, 144 p. (in Russ.)
- Perro Sh. Skazki matushki gusyni, ili Istorii i skazki bylykh vremen s poucheniyami [Stories or Fairy Tales from Past Times with Morals or Mother Goose Tales]. Moscow, Khudozhestvennaya litteratura, 1991, 142 p. (in Russ.)
- Schede Hans-Georg. Die Brüder Grimm. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004, 240 S.
- Silantev I. V. Narratologiya i syuzhetologiya: k razgranicheniyu predmeta issledovaniya [Narratology and Theory of Plot: to the Delimitation of the Research Subject]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2014, no. 1, p. 3–8. (in Russ.)
- Simyan T., Kačãne I. Towards the Understanding of the Concepts “Modernity,” “Modernism” and “Avant-Gardism” in (Post)-Soviet and German Literary Theory (An Attempt of Terminological Unification). *Towards the Understanding of the Concepts “Modernity,” “Modernism” and “Avant-Gardism” in (Post)-Soviet and German Literary Theory (An Attempt of Terminological Unification)*. In: *ISPS Convention 2017 “Modernization and Multiple Modernities”*. United Arab Emirates, Dubau, 2018, vol. 2018, p. 1–31.
- Zotova T. A. Samoironiya i samoparodiya v dramaturgii L. Tika: dva syuzheta na religioznuyu temu (svyataya Genoveva vs malen'kaya Krasnaya Shapochka) [Selfirony and selfparody in L. Tieck's drama: two narratives with religious context (holy Genevieve vs Little Red Riding Hood)]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya*. Moscow, A. M. Gorkiy Institute of World Literature RAS, 2012, no. 7. (in Russ.)

Tigran S. Simyan – Doctor of Science, Professor of the Department Foreign (German) Literature, The Department of Romance and Germanic Philology, Yerevan State University (1 Alex Manoogian, Yerevan, 0025, Republic of Armenia, tsimyan@ysu.am)

А. А. Хадынская

Сургутский государственный университет

ЖАНР БАЛЛАДЫ В ЛИРИКЕ АРСЕНИЯ НЕСМЕЛОВА

Рассматриваются традиции жанра баллады в авторской интерпретации Арсения Несмелова (1889–1945), одного из крупных представителей восточной ветви русской литературной эмиграции. Балладная форма тесно связана у А. Несмелова с батальной тематикой и отражает события Гражданской войны, участником которой на белогвардейской стороне был сам поэт. Автобиографическая ситуация при переосмыслении ее в рамках балладной традиции приобретает экзистенциальные черты, роднящие лирику Арсения Несмелова с творчеством зрелого Георгия Иванова. Наиболее ярко представлена баллада в сборнике харбинского периода – «Кровавый отблеск» (1928). В анализируемых текстах обнаруживается отчетливое сходство с советской балладой (М. Светлов, Э. Багрицкий, Н. Тихонов) на уровне поэтики и преломления классической русской балладной традиции (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов): герои «красных» и «белых» баллад очень схожи по своим жизненным установкам, но находятся по разные стороны баррикад.

Тема смерти становится доминирующей у поэта, и это во многом продиктовано эмигрантской судьбой, неприютностью, нуждой и оторванностью от родной культурной почвы. Аллюзии на лермонтовское «Бородино» создают полемический контекст, когда лирический герой осознает, что потерял родину навсегда, и уже не совсем понимает, за что он бьется на полях сражений. В стихотворениях «Разведчики», «Броневик» лирический герой рисует картины бессмысленной гибели героев, загнанных в угол в тяжелом противостоянии Гражданской войны. Героем баллады «В Нижнеудинске» стал сам Колчак, с которым по сюжету у лирического героя происходит встреча перед расстрелом Адмирала.

В балладах Арсения Несмелова перед читателями разворачивается большой аллюзивный план, связанный с «орнитологической темой» (ворон и коршун как традиционные птицы смерти): фольклорные тексты, баллады Пушкина, стихотворения Ф. Тютчева, А. Блока и пр.

В балладе «Моим судьям» Несмелов предрекает собственную гибель, фотографически точно представляя суд над собой в застенках НКВД. Сюжет перекликается с евангельским судом над Христом, с пытками и истязаниями, а также с известным стихотворением Г. Р. Державина «Властителям и судиям».

Широкий литературный контекст вписывает лирику Несмелова в традицию русской батальной баллады, но при этом выявляет и весь трагизм эмигрантского мироощущения, так как смертельная тематика становится у поэта доминирующей.

Ключевые слова: Арсений Несмелов, восточная ветвь русской литературной эмиграции, жанр баллады, советская баллада, акмеистические традиции, литературные аллюзии.

Современный исследователь жанра баллады У. Ю. Верина (Беларусь) отмечает, что исторически русская баллада унаследовала черты трех ее европейских раз-

Хадынская Александра Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Сургутского государственного университета (пр. Ленина, 1, Сургут, 628412, Тюменская обл., Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, opus2000@mail.ru)

новидностей (английской, шотландской и немецкой), опиравшихся, прежде всего, на стиль народных балладных песен с простым языком и установкой на сюжетность. При этом английская и шотландская баллады всегда являлись рассказом о событиях, немецкая большей частью тоже, французская стала фактически «особой строфой», т. е. твердой строфической формой [Верина, 2017]. В статье У. Ю. Вериной дан исчерпывающий анализ исторического пути литературной баллады, который начался от последовательного обогащения литературными способами интерпретаций народных балладных сюжетов, вариантами изображения фантастического и мистического; в конечном счете, по наблюдению Б. В. Томашевского, «под балладой стали понимать стихотворение с фабулой» [1999, с. 158]. Далее в балладе появляется тенденция ее лиризации, она начинает сочетать в себе черты трех литературных родов, постепенно изживая в себе фольклорность, чему поспособствовал опыт Гёте, У. Вордсворта, С. Кольриджа, Г. Гейне, на русской почве – В. А. Жуковского и А. С. Пушкина. Имеется в балладе и драматический элемент (см. исследования Д. М. Магомедовой о диалогах в балладе [Теория литературных жанров, 2011]). Но среди всех тенденций в балладе решающей стала именно тенденция лиризации; ее «яркая нарративность», по наблюдению В. И. Тюпы, «в период ее романтического расцвета все же остается кластерным признаком исторически конкретной модификации жанра, не будучи инвариантным свойством лирики в целом и, в частности, ее балладного ответвления, генетически восходящего к сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому вызыванию злых духов, к инверсии миростроительного ритуала» [Тюпа, 2012, с. 23].

В развитии баллады в русской литературе, как и в других жанрах, наблюдается периодичность (моменты «подъема» жанра), когда в ней формируются новые жанровые черты. После ставшей уже классической романтической баллады появляются баллады так называемой «второй волны» (баллада Серебряного века – символистская и акмеистская, советская баллада). Д. И. Ивлев отмечает, что символистская баллада во многом была лишена сюжетности (ср.: В. Брюсов писал баллады преимущественно исторические или эротические), акмеисты же были ориентированы на сюжетность [Ивлев, 1983].

Советская баллада имела важный жанровый признак: будучи наследницей романтической баллады, она, тем не менее, оказалась лишена ситуации двоемирия, все события как бы перенесены на «одну сторону», мистицизм сменился героическим пафосом, «единомирием» [Верина, 2017, с. 232], чему способствовала сама историческая ситуация Гражданской войны; в данном случае советская баллада более сопоставима с героической песней. Авторитетный исследователь советской баллады С. Л. Страшнов писал об этом свойстве жанра: «Необычное поэты находят рядом, идеал – в действительности. Отныне не фантастическое предание значительнее и даже реальнее повседневной жизни, как это представлялось романтикам прошлого, – наоборот, сама действительность встает вровень с легендой, а подчас и превосходит ее» [1990, с. 11], что «напоминало коллизии народных и классических баллад, но явно превосходило прежние жанровые образцы по накалу и масштабам, по социальной остроте» [Там же, с. 3–4].

По наблюдению У. Ю. Вериной, «преображение гармонии в хаос и угрозу происходит в советской балладе 1920-х годов не под воздействием вторжения неких враждебных сил, а в результате деятельности (или состояния) самого героя», о чем свидетельствуют баллады М. Светлова и Н. Тихонова [Верина, 2017, с. 231].

Примечательно, что эта черта становится во многом жанроопределяющей в современной балладе рубежа XX–XXI вв., т. е. практически через 100 лет после возникновения советской баллады. При всей понятной разнице исторической ситуации можно говорить о сломе сознания в момент смены эпох (по Л. Гумилеву –

«синдром конца века»). Н. В. Барковская, исследуя современную балладу, приходит к выводу, что она «отвечает мироощущению людей, оказавшихся в годы перестройки в России не субъектами, а объектами тех кардинальных социальных изменений, которые случились помимо их воли. Страх подогревают и ежедневные сообщения о катастрофах, стихийных бедствиях, дефолтах, авариях, террористических актах...» [2011, с. 13], что вполне соответствует жанру с его установкой на таинственные непонятные силы, враждебные человеку. Исследователь приходит к выводу о том, что баллада сейчас является жанром «социальной поэзии» [Там же, с. 14].

Нам было интересно проследить, как выглядит жанр баллады в литературе русской эмиграции первой волны, считавшей себя хранительницей русских классических традиций (Н. Берберова: «мы не в изгнании, мы в послании»); в какой мере эмигрантская поэзия отразила общие тенденции в развитии жанра в русской литературе рубежа XIX–XX вв., насколько близки (или различны) оказались балладные трансформации у поэтов, поддерживавших акмеистическую линию в лирике, как говорится, «по обе стороны баррикад» («советской» и «эмигрантской»), особенно в теме, их объединяющей, – теме Гражданской войны.

В этом смысле балладная традиция очень выпукло отразилась в творчестве Арсения Несмелова – одного из ярких и самобытных поэтов русского литературного зарубежья. Арсений Несмелов (1889–1945) – псевдоним Арсения Ивановича Митропольского, белого офицера, монархиста, соратника Колчака, участника знаменитого Ледового похода. В 1920–1924 гг. он находился во Владивостоке. После его захвата советскими войсками перебрался в Китай. Последние свои годы поэт провел в Харбине, там был арестован органами СМЕРШ, умер в пересыльной тюрьме под станцией Гродеково в 1945 г.

Всё имеющееся на данный момент творческое наследие Несмелова благодаря стараниям Е. Витковского собрано и опубликовано в двухтомном собрании сочинений (Владивосток, 2006), в него вошли поэтические произведения, повести, рассказы и мемуары. Творчество А. Несмелова можно разделить на два периода: владивостокский (1910–1924) и харбинский (1924–1945). Обращение к балладе есть в обоих, что уже было предметом исследовательского интереса. В частности, В. Казак указывал, что «многие стихи Несмелова носят повествовательно-балладный характер... он умел... выразить свои серьёзные человеческие устремления в строках о природе, в философской лирике и в стихах о войне» [Казак, 1996, с. 279]. Т. Савченко связывает интерес к батальной романтической балладе у Несмелова с ориентацией на поэтику Н. Гумилева [Савченко, 2018].

Во владивостокском периоде отметим сборник «Уступы» (1924), в котором атрибутировать как балладу можно, пожалуй, лишь стихотворение «Бандит» – в нем очевиден авантюрный сюжет и его драматичная развязка: герой-бандит убегает от погони, выпрыгивая в окно, спасается у «любовницы на даче», его настигают и там, он отстреливается, но брошенная в окно граната заканчивает схватку. Финал баллады динамичен, ситуация обрисована с помощью «кинематографического» приема резкой смены «кадров»:

И он упал от грохота и блеска, –
Прижались лица бледные к стеклу,
И женщина визжала на полу,
И факелом горела занавеска
[Несмелов, 2006, с. 77]¹.

¹ Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страниц.

Значительно больше стихотворений-баллад в следующем сборнике, уже харбинского периода, «Кровавый отблеск» (1928), написанного по страшным событиям Гражданской войны. В балладе «Разведчики» герои-белогвардейцы прячутся на чердаке, отстреливаясь от красных. Автор подробно описывает, как они организуют свое «стрельбище»: «поставили треногий пулемет», «проверили по всаднику наводку», «и стали пить из голубых баклаг // Согретую и взболтанную водку» (с. 83). По сюжету разведчики погибли, накрытые вражеским огнем. Их смерть описана яркой деталью: «Как голубь, взвил оторванный погон // И обогнал, крутясь, обломки крыши» (с. 84). Гибель группы разведчиков стала лишь эпизодом в движении Белой армии:

... Но двигались лесами корпуса
Вдоль пепелищ по выжженному следу,
И облака раздули паруса,
Неся вперед тяжелую победу
(с. 84).

В стихотворении очевидна ориентация на военную балладу о подвиге с характерной концовкой, обозначенной отточием, со смыслом гибели во имя будущих побед. Здесь очевидна переключка с советской балладой, отличительной чертой которой является «единомирие» (в противовес традиционному «двоемирию»), когда, как уже отмечалось, второй план баллады нивелирован, остается только реальный, в котором герои продолжают свое победоносное шествие («Отряд не заметил потери бойца...»), по М. Светлову, а также баллады Э. Багрицкого, Н. Тихонова).

Другой вариант балладной традиции отражен в стихотворении с авторским названием, дающим ключ к его жанровому прочтению «Баллада о Даурском бароне», посвященная «черному» барону Роману Федоровичу Унгерн фон Штернбергу (1886–1921) – одиозной фигуре белого движения, яркому монархисту, наводившему ужас на всех своей харизмой, бесстрашием и жестокостью (он был расстрелян коммунистами в Новониколаевске (ныне Новосибирск) в 1921 г.). Баллада начинается с экспозиции: барон подъезжает к оврагу на черном коне, спешивается и подходит к «изрубленным трупам», «смотрит им в лица» и, не сумев совладать с яростью, совершает жуткий акт, от чего даже его конь «обезумел»:

Кавказский клинок –
Он уже обнажен –
В гниющее
Красноармейское мясо,
Повиснув к земле,
Погружает барон
(с. 89).

Далее по сюжету заболевает любимый ворон барона, на его лечение назначен врач, которому в случае неуспеха грозит смерть. Врач, понимая невозможность вылечить любимую птицу предводителя, «вышел безмолвно // И тут же, // В передней, // Руками развел и покончил с собой» (с. 90). Воины барона берут в плен партизанку и комиссара, барон велит на ночь «свести их вместе», а утром расстрелять. После их казни барон спрашивает, не каркал ли ворон над их телами, но тот «издох». Барон в гневе и отчаянии восклицает, что тот не «издох», а «умер», потому что был его единственным другом:

Литературная жизнь сюжета

Он был моим другом,
В кровавой неволе
Другого найти я уже не смогу!»
И, весь содрогаясь от гнева и боли,
Он отдал приказ отступить на Ургу
(с. 91).

В балладе имеется концовка, переводящая повествование в легендарный план:

Я слышал:
В монгольских унылых улусах,
Ребенка качая при дымном огне,
Раскосая женщина в кольцах и бусах
Поет о бароне на черном коне...
(с. 91).

Ведь теперь барон, ставший призраком, в дни песчаных бурь «...мчит над пустынею Гоби, // И ворон сидит у него па плече» (с. 92). Военный сюжет о кровавом белогвардейском бароне соответствует балладному канону: мистическая птица, финал-легенда, динамичный сюжет по типу мщения за нарушенный запрет, общая макабрическая тематика. К прототипическому тексту можно отнести известную шотландскую балладу «Ворон к ворону летит» в переводе А. С. Пушкина, в которой вороны являются свидетелями смерти богатыря, а его жена не знает об этом и ждет убитого домой. Об этой смерти мы узнаём из диалога воронов, он и является способом организации этого сюжета, что вполне соответствует выводам Д. М. Магомедовой о ритуальных диалогах в народных балладах, которые развиваются «не в сторону упорядочения, а в сторону гибели, катастрофы» [Теория литературных жанров, 2011, с. 127–128]:

Ворон к ворону летит,
Ворон ворону кричит:
«Ворон! Где б нам отобедать?
Как бы нам о том проведать?»
Ворон ворону в ответ:
«Знаю, будет нам обед;
В чистом поле под ракитой
Богатырь лежит убитый»
[Пушкин, 1977, с. 75]

В этой балладе драматизм заключается в неведении жены. В еще одной известной народной балладе «Черный ворон» герой просит вещью птицу передать его жене, что она теперь может быть свободна, так как он повенчан с другой (со смертью); в конце баллады он отдается ворону: «Черный ворон, весь я твой», т. е. ворон традиционно для народной культуры является метафорой смерти.

В балладе Несмелова, сообразно жанру, события изображены пунктирно, нет предыстории, зафиксировано несколько сюжетных контрапунктов, по которым сюжет восстанавливается. Диалогическое начало (разговоры барона с однополчанами) также является двигателем сюжета, отсутствуют лирические и пейзажные отступления, имеется «легендарный финал». Есть и пара «мужчина – женщина», в варианте Несмелова это партизанка и комиссар, которых, вероятно, связывают личные отношения (можно говорить о чертах так называемой семейной баллады, где герои связаны семейными узами, и смерть разлучает их). В народной балладе любовь побеждает смерть, даже в случае гибели обоих (вырастает дерево на могилах и пр.). В несмеловском варианте гибнут оба, и их сюжетная линия является побочной и однозначной, без морально-этического вывода о торжестве любви.

Для баллады характерен интерес к индивидуальной судьбе героя на фоне больших исторических событий. У Несмелова мы видим трагический образ белогвардейского офицера, превратившегося в призрак. В отличие от советских баллад с их «единомирием» в этой балладе мы видим второй, мистический план в духе Н. В. Гоголя (призрак из «Шинели») и Э. По («Ворон»); аллюзивной в данном случае можно считать и тему пушкинской «Песни о вещем Олеге» (смерть коня – в данном случае ворона – мистическим образом повлекла за собой смерть воина).

Примечательны переклички орнитологической темы у Несмелова с известной балладой Э. Багрицкого «Смерть пионерки», в котором подтверждается принцип «единомирия» советской баллады; у него ворон не уносит с собой воина в мир смерти, а помогает ему в борьбе (выделено нами. – А. Х.):

Возникай содружество
Ворона с бойцом –
Укрепляйся, мужество,
Сталью и свинцом
[Багрицкий, 1979, с. 549].

Кроме Э. Багрицкого, среди близких Несмелову литературных фигур в советской поэзии можно отметить Николая Тихонова. А. И. Чагин отмечал сходство их исторических судеб как «почти зеркально отражавших друг друга»: «И тот, и другой воевали сначала на германской, потом на Гражданской войнах; и тот, и другой запечатлели в своих стихах события Гражданской войны, увиденные с разных сторон исторического столкновения; в поэтических голосах и того, и другого звучала героическая, мужественная гумилевская нота; наконец, для каждого из них излюбленным средством создания своего поэтического эпоса Гражданской войны стал жанр баллады. В сущности, каждый из них создавал свою мифологию этих событий, и если на страницах тихоновских баллад, помимо “кровоавого отблеска”, лежал и отсвет близкой победы, и вера в грандиозность того, что рождается в таких муках, то поэтическая мифология Несмелова несла на себе отсвет обреченности» [Чагин, 2008, с. 406–407].

Особенно ярко проявилась эта мифология в инокультурных образах поэта. Не имея особого интереса к азиатской тематике, каковой был, например, у его литературного собрата по «Чураевке» Валерия Перелешина, Несмелов часто изображал инородцев в негативном ключе. В рассматриваемой балладе монгольская тема возникает в балладе Несмелова не случайно, она обусловлена исторической достоверностью, к которой поэт всегда стремился. Известно, что барон Унгерн делал ставку в своем войске на азиатов (они по численности превосходили славян в несколько раз), верил в шамбалу и, прекрасно зная азиатскую ментальность, управлял своим азиатским войском виртуозно. Монголы и китайцы слагали о нем легенды, считали его богом войны, для них он стал совершенно мифической фигурой. По свидетельству историков, его действия по защите монголов привели в итоге к независимости Монголии от Китая, чего не смогла сделать ни одна близлежащая территория, они все были аннексированы Китаем.

К жанру баллады можно отнести несмеловское стихотворение «Броневики», в котором очевидны переклички с лермонтовским «Бородино». Лирический герой повествует о судьбе белого броневики «Капель», прошедшего горнило Гражданской войны и расстрелянного красным броневики с говорящим именем «Товарищ». Битва противников описывается как богатырский поединок, бой Давида и Голиафа, в котором нельзя определить принадлежность соперников. Прослеживается лермонтовский батальный словник: «бивак», «пушки», «колет», «орудие», «Москва», «дуэль» (отсыл к лермонтовской биографии), но общий героический

настрой сбивается уже в середине баллады, полемически по отношению к лермонтовским звучат строки

Харбин вас встретил холодно и грубо:
«Коль вы, шпана, не добыли Москвы,
На что же, голоштанье, мне вы?»
И чтоб его сильнее не прогневить –
Еще вчера стремительный и зоркий,
Уполз покорно серый броневик
За станцию, на затхлые задворки
(с. 95).

Сданная Москва 1812 года была, по сути, Божьим промыслом и тактическим ходом Кутузова (по Лермонтову, «Не будь на то Господня воля // Не отдали б Москвы»), трагизм же ситуации Гражданской войны в том, что неясно, на чьей стороне правда в этом братоубийстве, непонятно, кто Давид, кто Голиаф, это предстоит еще выяснить на суде Истории, хотя симпатии лирического героя (читай – автора) понятны:

Кто Голиаф из них и кто Давид –
Об этом будущее прогремит
(с. 93).

В финале описывается судьба броневика, вынужденного отправиться «за станцию, на затхлые задворки», он метафорически назван «рыжим трупом» и «бесклювым коршуном», для которого пришли «мертвые дни»: очевидная аллюзия на блоковский «Коршун» (1916) и на весь его исторический героический контекст (цикл «На поле Куликовом», «Родина» и пр.), что подтверждается упоминанием имени поэта в тексте: «Любил когда-то Блока капитан, // А нынче верит в пушку и наган». Последние строки несмеловского «Броневика» являются авторским ответом на вековечный блоковский вопрос «Доколе матери тужить? // Доколе коршуну кружить?» [Блок, 1985, с. 370]: для него война проиграна, коршун повержен, в чем и проявилась «ирония судьбы».

Орнитологическая символика в балладе соответствует военной теме (орлы, вороны, коршуны – хищные птицы, традиционно связанные с батальной тематикой), в тексте упоминается травестированный образ имперского двуглавого орла, превратившегося в «молотосерпный» герб. В аллюзивном плане прочитывается и Тютчев («С поляны коршун поднялся...», 1835), к которому у Несмелова было особое, пиететное отношение (говоря о величии русского языка, он отмеряет его от этого имени: «Он изумительный, – от Тютчева / До Маяковского велик» (с. 100)).

Блок, Тютчев, Лермонтов, Гумилев фиксируют ориентированность Несмелова на романтическую трактовку войны, что соотносимо с идейно-эстетической устремленностью советской баллады, только у него мы наблюдаем позицию «с другой стороны баррикад». Герои Несмелова – белогвардейцы, присягнувшие императору и пошедшие на смерть за царя и Отечество. В балладе «В Нижнеудинске» описывается встреча лирического героя с арестованным Колчаком. Это была минутная встреча, Колчак кивнул лирическому герою, после чего «Умчали чехи Адмирала // В Иркутск – на пытку и расстрел!» (с. 170). Событие наполнено мортальной символикой: эшелон затих «как неживой», «было точно погребальным // Охраны хмурое кольцо», у Адмирала «уста, уже без капли крови», в межбровной складке у него есть что-то «роковое»; тема смерти поддержана «морозом лютым», инфернальным «стеклом зеркальным», «последним салютом» руки, который герой отдает Колчаку.

Сообразно жанровой природе сюжет стихотворения предельно сжат (минутная встреча, когда герой рефлекторно откозырял поверженному адмиралу), усилено лирическое начало (образ Колчак подан в оксюморонном ключе, он как живой мертвец), финал всего – смерть («на пытку и расстрел!»), что соответствует общей балладной установке («перформанс смерти»), а также на это налагается логика исторических событий вкупе с общей экзистенциальной установкой Несмелова (см. об этом в диссертации О. Н. Романовой [2002]).

Осознавая неминуемое поражение, Несмелов, тем не менее, не отступает от белогвардейской монархической идеи и понимает неизбежность трагического финала. В балладе «Моим судьям» Несмелов предрекает собственную гибель, фотографически точно представляя суд над собой в застенках НКВД. Сюжет перекликается с евангельским судом над Христом, с пытками и истязаниями:

Сяду, встану, – много раз поднимут
Господа в мундирах за столом.
Все они с меня покровы снимут,
Буду я стоять в стыде нагом.

Сколько раз они меня заставят
Жизнь мою трясти-перетряхать.
И уйдут. И одного оставят,
А потом, как червяка, раздавят
Тысячепудовым: р а с с т р е л я т ь!
(с. 171)

Христианскому смирению Иисуса противопоставлена жесткая несломленность, отчаянность загнанного зверя: «И, как зверь, почувствовавший травлю, // Вздрогну на залязгавший засов». Звериная, волчья символика очень частотна у Несмелова, наследуется им от Мандельштама (его трилогии о «веке-волкодаве»): «без жалоб, судорог, молений» (в противовес Христову «Молению о чаше»), «подниму свой непокорный взгляд». Пророчество, к сожалению, сбылось с потрясающей исторической точностью! Несмелов, не декларируя открыто каких-либо религиозных воззрений, назвав стихотворение так, отсылает читателя к державинским «Властителям и судиям», в которых четко прослеживается апелляция к Божьему суду как высшей справедливости. Для его историософии революция и последовавшая за ней Гражданская война явились наказанием за избранный когда-то давно путь Петровских реформ, западной цивилизации (см. об этом диссертацию Т. И. Царегородцевой [2002]).

По мнению А. А. Забияко, «апокалипсис первой мировой переиначил всю картину мира человека, низвел прежние авторитеты, девальвировал привычные ценности и с болезненной остротой обозначил непреходящее значение “земного”, “плотского”. Настоятельная потребность в *живых* чувствах *живых* людей усугубляет интерес к литературе динамичной. К меткому и лаконичному слову, к новым жанровым модификациям» [Забияко, 2013, с. 11].

Несмелов, наследующий акмеистическую линию в эмигрантской поэзии (см. об этом в диссертации И. С. Трусовой [2000]), идет по пути изображения динамики и противоречий самой жизни, испытывает острый интерес к социальным вопросам. Следуя за балладной традицией Гумилева, он трансформирует жанр в сторону усиления реалистического начала, минимизации фантастического, которое фактически уходит в метафорику (об акмеистической природе метафоры у Несмелова см. в диссертации О. Н. Романовой [2002]). Акмеистические установки способствуют появлению сложного аллюзивного плана, реминисцентных отсылок к русской романтической традиции и русской батальной балладе. Эмигрантская же ситуация провоцирует появление в балладе мортальной, эсхатологи-

ческой, а также ностальгической тематики («Россия, которую мы потеряли»), что вписывается в общее настроение как собственно несмеловской линии, так и литературы первой волны эмиграции в целом (см. об этом: [Хадынская, 2017]). Благодаря опоре на реальные исторические события баллада у поэта приобретает мощное социальное звучание, вместе с тем сохраняя культурную память о героическом прошлом. Ситуация усугубляется мощным социальным разломом, помноженным у Несмелова на разрыв с родиной, давший поэту особенно мучительно.

Несмелов, трансформируя балладную традицию, вводит ее в свою экзистенциальную парадигму: балладный лирический герой (или персонаж) изображен на краю гибели, вслед за героем Г. Иванова «спускаясь в ад» (Г. Иванов: «Я уже спустился в ад»). Весь хронотоп баллад Несмелова свидетельствует о конфликте пространств: прошлое (в лице белогвардейской идеи) пытается взять реванш и терпит поражение от настоящего (советского строя). В классической романтической балладе прошлое оказывается ценностно значимым самим фактом своего существования и не оспаривается, в стихах же Несмелова «век-волкодав» вносит свои коррективы в аксиологические ориентиры лирического героя: реальность настойчиво заявляет о своем приоритете, это «гибель всерьез», социальные перипетии имеют вид тектонического сдвига, содрогнувшего мир, и на их фоне особенно остро ощущается одиночество и беспомощность людей, рискнувших противостоять истории, драматизм существования которых усугубляется сложными отношениями с отвергнувшей их родиной. Их героизм сродни религиозному подвигу, когда человеком движет исключительно внутренняя убежденность, а также вера в торжество мировой справедливости, пусть и не пришедшее на время их жизни.

Список литературы

- Багрицкий Э.* Смерть пионерки // Русская поэзия советской эпохи: Сб. художественных текстов / Под ред. М. Варга, Н. Секей, Л. Силард. Будапешт, 1979. 952 с.
- Барковская Н. В.* Жанр баллады в современной русской поэзии // Scripta manus: Науч. журн. Ассоциации открытой дипломатии. 2011. № 3 (11). С. 13–21.
- Блок А. А.* Лирика. М.: Изд-во «Правда», 1985. 416 с.
- Верина У. Ю.* Обновление жанра баллады в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. // Вестн. Удмурт. ун-та. Серия: История и филология. 2017. Т. 27, вып. 2. С. 230–239.
- Забияко А. А.* На проселочных дорогах русской литературы: казус харбинской беллетристики // Литература русского зарубежья. Восточная ветвь: Хрестоматия: В 4 т. / Сост., общ. ред. А. А. Забияко, Г. В. Эфендиевой; вступ. ст. А. А. Забияко. Т. 1: Проза: В 3 ч. Ч. 1 (А–К). Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2013.
- Ивлев Д. Д.* Русская советская лирика 1917 – начала 1930-х гг. (типология и история): Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1983. 46 с.
- Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М.: Культура, 1996.
- Несмелов А.* Собр. соч. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2006. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 560 с.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Ленинград: Наука, 1977. Т. 3.
- Романова О. Н.* Лирика Арсения Несмелова: проблематика, мифопоэтика, поэтический язык: Дис. ... канд. филол. наук. Комсомольск-на-Амуре, 2002. 200 с.
- Савченко Т.* Арсений Несмелов: Личность и Судьба. 2018. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/N/nemelov-arsenij/literaturnoe-nasledie/8> (дата обращения 14.08.2018).
- Страшинов С. Л.* Молодеет и лад баллад: баллада в истории русской советской поэзии: Литературно-критические статьи. М., 1990. 157 с.

Теория литературных жанров: Учеб. пособие / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2011. 256 с. (Серия: Бакалавриат)

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. 334 с.

Трусова И. С. Арсений Несмелов: поэтическая биография: Дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2000. 238 с.

Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров // Изв. Юж. федерал. ун-та. Серия: Филологические науки. 2012. № 4. С. 8–31.

Хадынская А. А. Утраченная Россия Арсения Несмелова // Север России: стратегии и перспективы развития: Материалы III Всерос. науч.-практ. конф. Сургут, 2017. Т. 1. С. 184–191.

Царегородцева Т. И. Арсений Несмелов: поэтическая судьба в контексте переломной исторической эпохи: Дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2002. 153 с.

Чагин А. И. «Затонувшая субмарина» Арсения Несмелова // Чагин А. И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 401–410.

A. A. Khadynskaya

Surgut State University

GENRE OF BALLADS IN THE LYRICS OF ARSENIY NESMELOV

The article considers the traditions of the ballad genre in the author's interpretation of Arseniy Nesmelov (1889–1945), one of the major representatives of the eastern branch of Russian literary emigration. The ballad form is closely connected in A. Nesmelov's lyrics with the battle theme and reflects the events of the Civil War, in which the poet himself was a participant on the White Guard side. The autobiographical situation, when reinterpreting it within the framework of the ballad tradition, acquires existential traits that relate the lyrics of Arseniy Nesmelov to the work of the mature Georgiy Ivanov. The ballad in the collection of the Harbin period, "Bloody Reflection" (1928), is most vividly represented. In the texts analyzed there is a clear similarity to the Soviet ballad (M. Svetlov, E. Bagritsky, N. Tikhonov) at the level of poetics and refraction of the classical Russian ballad tradition (V. A. Zhukovsky, A. S. Pushkin, M. Yu. Lermontov): the heroes of "red" and "white" ballads are very similar in their life settings, but are on opposite sides of the barricades.

The theme of death becomes dominant in the poetry and this is largely dictated by the emigrant fate, homelessness, need and isolation from the native cultural soil. Allusions to Lermontov's "Borodino" create a polemical context when the lyrical hero realizes that he has lost his homeland forever, and does not quite understand what he is fighting for on the battlefields. In the poems "Scouts", "Armored car" lyrical hero draws pictures of the senseless death of heroes, driven into a corner in a difficult confrontation of the Civil War. The hero of the ballad "In Nizhneudinsk" was Kolchak himself, with whom, according to the plot, the lyrical hero meets before the execution of the Admiral.

A large allusive plan unfolds before the readers in the ballads of Arseniy Nesmelov, connected to the "ornithological theme" (crow and kite as traditional birds of death): folklore texts, Pushkin's ballads, F. Tyutchev's, A. Blok's poems, etc.

In the ballad "To My Judges", Nesmelov predicts his own doom, photographically representing the trial of himself in the dungeons of the NKVD. The plot echoes the evangelical trial of Christ, with excruciation and torture, as well as with a famous poem by G. R. Derzhavin "To the Lords and Judges".

A wide literary context inscribes Nesmelov's lyrics in the tradition of the Russian battle ballad, but at the same time reveals the tragedy of the emigrant worldview, since the mortal theme becomes dominant.

Keywords: Arseniy Nesmelov, eastern branch of Russian literary emigration, ballad genre, Soviet ballad, acemeistical traditions, literary allusions.

References

- Bagritskiy E. Smert' pionerki. Russkaya poeziya sovetskoy epokhi: sbornik khudozhestvennykh tekstov [The death of a pioneer. Russian poetry of the Soviet era: a collection of artistic texts]. Eds. M. Varg, N. Sekei, L. Silard. Budapesht, 1979, 952 p. (in Russ.)
- Barkovskaya N. V. Zhanr ballady v sovremennoy russkoy poezii [The genre of the ballad in contemporary Russian poetry]. *Scripta manent: nauchnyy zhurnal Assotsiatsii otkrytoy diplomatii* [*Scripta manent: Scientific Journal of the Association of Open Diplomacy*], 2011, no. 3 (11), p. 13–21. (in Russ.)
- Blok A. A. Lirika [Lyrics]. Moscow, Pravda Publ., 1985, 416 p. (in Russ.)
- Chagin A. I. «Zatonuvshaya submarina» Arseniya Nesmelova. In: Chagin A. I. Puti i litsa. O russkoy literature XX veka. Moscow, 2008, p. 401–410. (in Russ.)
- Ivlev D. D. Russkaya sovetskaya lirika 1917 – nachala 1930-kh gg. (tipologiya i istoriya) [Russian Soviet lyrics of 1917 – early 1930s (typology and history)]: Abstract of Philol. Doct. Diss. Moscow, 1983, 46 p. (in Russ.)
- Kazak V. Leksikon russkoy literatury XX veka [Lexicon of Russian literature of the 20th century]. Moscow, Kul'tura, 1996. (in Russ.)
- Khadynskaya A. A. Utrachennaya Rossiya Arseniya Nesmelova. *Sever Rossii: strategii i perspektivy razvitiya. Proc. III All-Russian scientific conf.* Surgut, 2017, vol. 1, p. 184–191. (in Russ.)
- Nesmelov A. Sobranie sochineniy [Collected works]. Vladivostok, Al'manakh «Rubezh», 2006, vol. 1: Verses and poems, 560 p. (in Russ.)
- Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy [Complete works]. In 10 vols. Leningrad, Nauka, 1977, vol. 3. (in Russ.)
- Romanova O. N. Lirika Arseniya Nesmelova: problematika, mifopoetika, poeticheskiy yazyk [Lyrics of Arseniy Nesmelov: problems, mythopoetics, poetic language]. Cand. of Philol. Diss. Komsomolsk on Amur, 2002, 200 p. (in Russ.)
- Savchenko T. Arseniy Nesmelov: Lichnost' i Sud'ba. 2018. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/N/nesmelov-arsenij/literaturnoe-nasledie/8> (accessed 14.08.2018). (in Russ.)
- Strashnov S. L. Molodeet i lad ballad: ballada v istorii russkoy sovetskoy poezii: literaturno-kriticheskie stat'i. Moscow, 1990, 157 p. (in Russ.)
- Teoriya literaturnykh zhanrov: ucheb. posobie. Ed. by N. D. Tamarchenko. Moscow, 2011, 256 p. (Series: Bakalavriat). (in Russ.)
- Tomashevskiy B. V. Teoriya literatury. Poetika. Moscow, 1999, 334 p. (in Russ.)
- Trusova I. S. Arseniy Nesmelov: poeticheskaya biografiya. Cand. of Philol. Diss. Vladivostok, 2000, 238 p. (in Russ.)
- Tsaregorodtseva T. I. Arseniy Nesmelov: Poeticheskaya sud'ba v kontekste perelomnoy istoricheskoy epokhi. Cand. of Philol. Diss. Omsk, 2002, 153 p. (in Russ.)
- Tyupa V. I. Genealogiya liricheskikh zhanrov. *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Ser. Filologicheskie nauki*, 2012, no. 4, p. 8–31. (in Russ.)
- Verina U. Yu. Obnovlenie zhanra ballady v russkoy poezii rubezha XX–XXI vv. [Renewal of the ballad genre in Russian poetry at the turn of the 20th and 21st centuries]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Ser. istoriya i filologiya* [*Bulletin of the Udmurt University. Series of history and philology*], 2017, vol. 27, no. 2, p. 230–239. (in Russ.)
- Zabiyako A. A. Na proselochnykh dorogakh russkoy literatury: kazu kharbinskoy belletristiki [On the country roads of Russian literature: the incident of Harbin fiction]. *Literatura russkogo zarubezhiya. Vostochnaya vetv'* [*Literature of the Russian Abroad. Eastern branch*]. Reader. In 4 vols. Comp. and ed. by A. A. Zabiyako, G. V. Efendieva. Blagoveshensk, AmSU Publ., 2013, vol. 1: Prose, pt. 1 (A–K). (in Russ.)

Alexandra A. Khadynskaya – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Linguistics and Translation studies, Surgut State University (1 Lenin Str., Surgut, 628412, Russian Federation, opus2000@mail.ru)

Л. П. Якимова

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
РОМАНА ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА «ПРОСПЕКТ ИЛЬИЧА»
КАК «ВОЗВРАЩЕННОГО» ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Статья посвящена роману Всеволода Иванова «Проспект Ильича», написанному им в 1942 г. Сюжет романа разворачивается на фоне событий начавшейся Великой Отечественной войны. Статья является первой научной работой, посвященной опубликованному с большим опозданием роману Иванова. Подробно рассмотрена идейная и эстетическая связь с предыдущим романом Всеволода Иванова «Вулкан», который был задуман и написан накануне Второй мировой войны. Судьба обоих романов сложилась драматически: оба романа были впервые напечатаны по архивным материалам только после смерти писателя. Роман «Вулкан» был опубликован в 1966 г., а «Проспект Ильича» – только в 2016 г. Обе публикации состоялись в журнале «Сибирские огни». Творческая история и история несостоявшейся публикации романа «Проспект Ильича» рассматриваются в статье на основании опубликованного в 2001 г. дневника Всеволода Иванова. Показан историзм художественного мышления писателя и глубина его мысли, которые оказались несозвучны динамичному времени военной грозы. Несмотря на то что оба романа связаны с поэтикой и эстетикой социалистического реализма, индивидуальные черты стиля и историческая концепция романа сделали публикацию невозможной. Показаны черты сходства и различия с очерками Иванова военного времени, которые печатались на страницах советских газет. Опыт Иванова рассматривается в широком контексте художественной и пропагандистской литературы времени, когда был задуман и создан роман «Проспект Ильича» (И. Эренбург, К. Симонов, В. Лебедев-Кумач). Убедительно показано, что роман опередил свое время и связан с литературой о войне, создававшейся в последующие десятилетия (В. Некрасов, Б. Полевой, «лейтенантская проза»). Работа над романом отразила мысль писателя о необходимости экстренного создания большого романа, который воспроизводил бы черты наступившего военного времени и соединил бы задачу агитации пропаганды с элементами исторического анализа и прогноза. На частном примере романа «Проспект Ильича» показаны общие механизмы феномена «возвращенной литературы», пики которого приходились на годы «оттепели» и «перестройки». Роман «Проспект Ильича» рассматривается в связи с другими не изданными в свое время книгами писателя («Кремль» и «У») и книгами других советских писателей, которые дошли до читателя через много лет после их создания.

Ключевые слова: «возвращенная литература», Всеволод Иванов, литература о войне, мотивный тезаурус, подтекст, символика, социалистический реализм.

Если иметь в виду, что возникновение самого понятия «возвращенный роман» во многом обязано крутым поворотам творческой судьбы Всеволода Иванова,

Якимова Людмила Павловна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, motive@philology.nsc.ru)

многие произведения которого – волею социальных обстоятельств – входили в читательский оборот много позднее времени их создания, то отличительную особенность романа «Проспект Ильича» составит то, что из числа произведений, извлеченных из архива писателя, он увидел свет последним, будучи опубликованным в журнале «Сибирские огни» лишь в 2016 г. [Иванов, 2016]. При этом важно иметь в виду, что характер времени опубликования произведения оказывается иногда не менее важным, чем время его создания.

В хронологии творческого пути Вс. Иванова посвященный Великой Отечественной войне роман «Проспект Ильича» следует за романом «Вулкан», и поскольку изображенное в романах время синхронно времени их создания, а работа над «Вулканом» по замечаниям редакторов продолжалась вплоть до начала войны, то перерыв между завершением работы над одним и созданием другого романа оказывается незначительным, а преемственная связь между ними весьма ощутимой. В определенном смысле по пути своего превращения – от 1939 до 1962 г. – из повести в роман «Вулкан» воспринимается как идейно-смысловой пролог «Проспекта Ильича». Если в первом варианте «Вулкана», опубликованном недавно в томе «Неизвестный Всеволод Иванов» [Иванов, 2010], мотив неминуемости войны улавливается лишь особо проницательным читателем, то в окончательной версии романа, завершенной в 1962 г. и опубликованной в журнале «Сибирские огни» посмертно – в 1966 г., каждый из его главных героев наделен писателем своей, широко развернутой и глубоко обдуманной мыслью о будущей войне. Так, скрыв за готовностью «писать парады» и «натюрморты сытой жизни» подавленную любовь к вольной художнической кисти, художник Гармаш так же вынужденно молчит и о своих взглядах на исторические пути современного мира. Втайне он убежден, что власть не против Большой войны:

Он думал, что с финнами долго «возились» намеренно, показывая себя слабыми, заманивая немцев в войну с собой, а также и оттого, что основное тайное вооружение наше берегли против немцев и японцев. Разгромив немцев, расстреляв Гитлера и всю его сволочь, мы возьмем в свои руки остальную Европу и начнем налаживать хорошие отношения с Америкой. Пока не создадим мощнейший в мире флот (если он не создан: все же кругом тайна!), а тогда пощупаем и Америку: чем она пахнет? – Эти свои мысли Гармаш тоже считал «нецензурными»... и молчал. Ему было жутко от этого своего молчания, он чувствовал, что молчание перерастает в какую-то политическую двусмысленность, что оно даже преступно, что разговор на эту тему облегчил бы его, но все вокруг него молчали, молчал и он [Иванов, 1966, с. 16].

Именно обстановка предвоенного напряжения является моментом особого отягощения ситуации «безумного молчания» в стране. Уже вся Европа конца 1930-х – начала 1940-х гг. охвачена пожаром войны, отличительно жестоким актом которой становится Ковентри, о чем отдыхающие в Крыму герои романа «Вулкан» случайно узнают почему-то из сообщений турецкого радио: «Город и предместья охвачены все разрастающимся неудержимым пожаром. Тысячи беженцев переполнили вокзалы. И туда – бомбы! Проклятие! Вся Европа в подавленном состоянии духа – и как иначе?» [Там же, с. 37]. Но Россия молчит – сверху донизу. Молчит и Евдоша, болезненно напрягая сознание. В отличие от Гармаша мысль главной героини о неминуемо надвигающейся на Россию войне лишена и тени утопического благодушия:

Евдоша, например, про себя думала, что война не будет для нас так быстро победной, как можно вывести из толков, направляемых, по-видимому, устной официальной пропагандой.

Немцы, думала Евдоша, упрутся в русские пространства и запутаются в них. Начнется длительная окопная война. Пойдут годы голода, холода, эпидемий. Мы –

терпеливее и неистощимее немцев. А главное, как мы не искажаем порой наши идеи, эти идеи выше, справедливее фашистских идей, и вдохновленные великими идеями, даже плохо вооруженные, люди в конце концов побеждают. Эти свои мысли Евдоша считала «нецензурными», поэтому она и предпочитала молчать о войне [Иванов, 1966, с. 15].

Свой отпечаток на мыслях Евдоши оставляет присутствие в их курортной компании ребенка. Маленький, «пухлый и румяный», Федор боится, что в поезд, в котором едет к ним мама, может попасть фашистская бомба. «Молчание, молчание. Будет ли война, скоро ли начнется – спрашивают только дети. Но и тех мы учим молчанию, делая вид, что война на нас никогда не обрушится, что мы удивительно ловко обманываем гитлеровцев. Молчание. Безумное молчание!» [Там же, с. 75].

Независимо от того, на каком этапе работы над «Вулканом» наделил писатель своих героев отстоявшимся взглядом на неизбежную войну, бесспорна настойчивость военной мысли самого автора, убеждающая в его безусловной готовности включиться в разработку военной проблематики с первых дней войны, что «Дневники» Вс. Иванова подтверждают безоговорочно. Первая запись о начавшейся войне относится к 24 июня 1941 г.: «Итак, война. Утро позавчера было светлое. Я окончил рассказ. Думал – еще напишу один...» [Иванов, 2001, с. 77]. Однако война диктовала свои условия творческой жизни, и вместо планируемого рассказа буквально через день после ее начала на страницах «Известий» появляется публицистический очерк Вс. Иванова «Мое отечество». В качестве военного корреспондента призванный и мобилизованный сразу двумя газетами – «Красной звездой» и «Известиями», писатель с готовностью включается в многообразную деятельность литературного фронта, хорошо понимая роль агитационно-пропагандистского фланга, по значимости не уступающего иногда силе боевого оружия. Так, не скрывая глубокого возмущения, пишет он в Дневнике о непростибельных просчетах советской агитации в освещении фронтовой обстановки:

Ну, я понимаю, можно отступать войскам, когда немцы лучше вооружены и обладают лучшей тяговой силой, – но почему же нам – специалистам агитации, отступать в агитации перед немцами? Сегодня передавали жалкий лепет Информбюро о немецких и наших потерях... И оказывается, лепет этот вызван немецким сообщением! Неужели мы не могли перебить заранее этого сообщения? Неужели не могли сообщить о потерях немцев, а они, конечно, много теряют! Какая-то постыдная узда сковала наши губы, и мы бормочем, не имея слова, мы, обладатели действительно великого языка! [Там же, с. 111].

Заряженные вдохновляющей энергией патриотического чувства публицистические статьи и очерки Вс. Иванова появляются на страницах центральных газет, призывное слово звучит на радио. Справедливости ради следует отметить, что публицистика и поэзия первыми откликнулись на зов священной войны: трудно переоценить мобилизующую мощь и публицистической листовки «Убей немца!» И. Эренбурга, и стихотворения К. Симонова «Жди меня», и таких песен, как «Священная война», «Огонек», «В лесу прифронтовом», «Давай закурим», «Темная ночь» на стихи В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, И. Френкеля, В. Агатова, вошедших в духовный арсенал советского народа с самого начала Отечественной войны. Время повестей и романов, пьес К. Симонова, В. Некрасова, Б. Полевого, А. Фадеева и богатейшего пласта «лейтенантской прозы», в массиве своем представивших ценнейшую сторону литературного наследия XX в., придет позднее, что же касается Вс. Иванова как представителя старшего поколения советских писателей, то и богатейший опыт изображения Гражданской войны, и та напряженность военной мысли о современном мире, которая отчетливо выявилась в «Вулкане», неостановимо подталкивали писателя к безотлагательно-

му осуществлению замысла о большом романе, синхронно воспроизводящем наступившее время, органично сочетающем «агитацию» с анализом и прогнозом драматических событий войны. Документы умалчивают о степени напряжения творческой жизни Вс. Иванова в начальный период войны, но достойно глубокого размышления на эту тему то, что не прошло и года, как в его Дневнике появляется запись: «6/VI. Окончил роман “Проспект Ильича”. Испытываю живейшее удовольствие от этого события. Пошел в гости к генеральше Т. и зверски напился» [Иванов, 2001, с. 88]. О последнем, в стремлении сохранить незамутненный образ классика, следовало бы, наверное, дипломатично умолчать, если б оправданием этого срыва в бытовом поведении писателя не послужил и объем проделанной работы, и глубина связанных с ее завершением ожиданий, о чем тоже можно прочесть в «Дневнике»: «Тополь в свиных переплетах, – придумал я в тот день образ, наверное, думая о том, что хорошо бы увидеть свой роман, если не в свином, то хотя бы в малюскиновом переплете» [Там же].

Действительно, будь «Проспект Ильича» изданным незамедлительно – в соответствии с поступлением его в редколлегию «Нового мира», явился бы он в истории национальной литературы первым романом о Великой Отечественной войне; его первопроходческое значение в воссоздании развернутых картин начального периода войны, оформлении ее художественной концепции и доктрины было бы бесспорным и безусловным.

Однако судьба по-прежнему не благоволила Вс. Иванову, явив на его примере случай поистине подвижнического служения искусству, жестокого испытания каверзами издательской политики и безмерного «властолюбия» чиновников от литературы. Написанный в Ташкенте «Проспект Ильича» автор представил и в журнал, и в книжное издательство. Сначала ответом было долгое и ничего хорошего не предвещавшее молчание, потом при общем и как будто благожелательном отклике на роман последовали замечания по тексту, предложения что-то изменить, сократить, добавить, и «Дневник» запестрел записями типа «правил роман» [Там же, с. 91], «роман лежит не правленный» [Там же, с. 90], «днем исправлял роман» [Там же, с. 92], «днем переделывал “Проспект Ильича”» [Там же, с. 194] и т. д.

В общем контексте перестраховочных настроений и редакторского своеволия сказала и личная роль А. Фадеева, бывшего тогда ответственным секретарем Союза советских писателей и ревниво доглядывающего за творческими успехами собратьев по перу. Нельзя не понять глубины профессиональных мук и душевной усталости писателя, истерзанного потоком противоречивых суждений и требований: то «роман признают оторванным от жизни» [Там же, с. 176], то известный тогда критик И. Лежнев выразит желание «видеть в романе отрицательное» [Там же, с. 111], то издатели требуют «обязательно переменить название – “Бой за Дворец культуры”» [Там же, с. 153], то под угрозу быть «выкинутыми» попадают целые главы, о чем тоже становится известным из «Дневника»: «Так как глава об еретиках напугала наших дурачков, то я ее выкинул. Это глава была стержнем, на котором висела глава вступительная – песня о “проспекте Ильича”, и поэтому пришлось выкинуть и первую главу, а раз выкинул – надо менять и заглавие. Я назвал роман “Матвей Ковалев”» [Там же, с. 194].

Как видно из этой дневниковой записи, некоторые издательские советы и критические замечания носили такой характер, что следование им пагубно влияло на общий план художественной мысли автора, грозило разрушением внутренней структуры произведения. «Оказывается, – с горечью резюмирует Вс. Иванов в «Дневнике», – вокруг романа “Проспект Ильича” создалось целое дело» [Там же, с. 188], и закончилось оно тем, что появившись в форме фрагментов на страницах «Известий» («Бой за Дворец культуры», 17 декабря 1942 г.), «Огонька» («Проверка», № 1), «Вечерней Москвы» («У Дворца культуры», 17 марта 1943 г.)

и отдельных глав под общим названием «Матвей Ковалев» в Ташкенте в 1943 г., роман повторил печальную участь «У», «Кремля», «Вулкана» и полностью был опубликован лишь три четверти века спустя.

Родной сибирский журнал, в очередной раз проявив понимание нетленной силы художественного таланта Вс. Иванова, вернул в историко-литературный и читательский оборот еще одно его большое произведение, вернул не как памятник истории литературы, а как произведение, достойное живого читательского внимания, органично вписавшееся в литературный контекст современности.

Выше уже отмечалось, что феномен литературного возвращения возникает на стыке осознания значимости двух времен: как времени создания, так и времени возвращения произведения, способного придать ему эффект новой актуальности, что и произошло в случае с «Проспектом Ильича». Многими сторонами возникшей реальности текущее время напоминает вулканически-метельное «предгрозовье» конца 1930-х – начала 1940-х гг., обернувшееся кошмаром Второй мировой войны: та же предельная напряженность международной обстановки, которая в силу смертоносного потенциала атомного вооружения, накопленного противостоящими сторонами, чревата Третьей мировой войной, таящей угрозу конца человеческой цивилизации. В этой ситуации появление произведения, восполняющего память о Великой Отечественной войне в аспекте общей мысли о путях истории, приобретает особую значимость, в том числе внося новые акценты в понимание ценностей человеческой жизни.

В общем структурном плане «Проспект Ильича» предстает как органический сплав военного, производственного, даже приключенческого текстов, где в неразрывном сплетении оказываются и перипетии личной жизни, и сдвиги общественно-государственного масштаба, когда в частной судьбе отсвечивает национальная история. Сложность романной структуры «Проспекта Ильича» определяет стилевое разнообразие его нарратива. Автор свободно переходит от эпического повествования к языку лирики и публицистики, не останавливаясь перед использованием средств «агитации».

Роман открывается главой, выполняющей композиционную роль своеобразной экспозиции и исполненной в духе своего рода гимна проспекту Ильича, являющемуся центральной магистралью областного города, расположенного где-то на границе Украины с Россией. Он не назван по имени, лишь скупно обозначен буквой Р, но наделен чертами, характеризующими типичный образ советского города. Здесь, почти в обязательном порядке, есть свой проспект имени Ленина, сиречь Ильича, дворец культуры, монументальная статуя Ленина с рукой, простертой в сторону Запада, много вновь построенных заводов. Он населен людьми, полными трудового энтузиазма и устремленными в будущее. Прекрасен внешний облик города, дышащего атмосферой полноводной реки и раскинувшихся за ней колхозных полей, вобравшего красоту старого губернского ампира и новаций советского зодчества:

...вы видите нечто похожее на странную сказочную процессию кубов, полушарий, колонн, спилей, ромбов, соединенных в удивительно стройном разнообразии... Перед вами – Проспект Ильича. Как весела и легка эта улица! Какой талант мог вообразить и вычертить эти линии? Чьи вдохновенные руки выстроили ее?.. Вы рассматриваете то черный бархат асфальта, на котором вышитым жемчугом искрятся точки, отмечающие переходы, и вам думается, что только по этому переходу, под светом этого светофора, вы перейдете на сторону счастья [Иванов, 2016, № 7, с. 100]¹.

¹ Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием номера журнала и страниц.

Единым порывом к счастью пронизан весь город. Если воплощением цельности его устремлений является проспект Ильича, то духовным центром является Дворец культуры с расположенной на одном из его уступов громадной статуей Ленина. Песенным рефреном звучит в главе, открывающей книгу, восклицание:

Прекрасен Проспект Ильича! И над всем его великолепием господствует многоэтажный и многооконный дворец, называемый Дворцом культуры. Даже те, кому не нравятся современные дома и кто называет их коробками <...>, даже те находят в этом дворце красоту изумительную, которой, видимо, не суждено погибнуть. И чем больше вы всматриваетесь в это здание, тем вам кажется убедительней мысль, что здание и само чувствует свое достоинство (№ 7, с. 100–101).

Трудно не ощутить настойчивости авторского желания включить читателя в живое восприятие романного текста, сделать его непосредственно причастным к миру владеющих автором чувств, мыслей и настроений:

Когда из заводов и фабрик слышатся густые, рокочущие звуки, не наполнится ли ваше сердце радостной гордостью при виде тысячи умелых людей, идущих на отдых из ворот заводов и фабрик? Не забьется ли ваше сердце патриота, когда вы увидите этих людей, входящими в большие, красивые, статные дома Проспекта Ильича? (№ 7, с. 104).

Именно эта авторская установка на непосредственность, в своем роде эмоциональную распахнутость отношений с читателем определяет глубокую связь лирики и публицистики в художественном тексте начальной главы романа «Проспект Ильича», ею же обусловлена и органичность авторской ориентации на использование поэтико-стилевых средств национальной культуры. Отзвук поэтической стихии произведений Гоголя, Пушкина, «Слова о полку Игореве» явственно различим в романе, веет и духом родного орнаментализма 1920-х гг.

Элементы глубокой связности – когезии пронизывают весь роман, представляя как его характерная особенность от авторского замысла до объективного смысла произведения. Эмоционально-смысловая энергия начальной главы распространяется на всё последующее повествование. Чем более очевидными представляются перспективы перехода «на сторону счастья», чем больше душевного удовлетворения вызывает окружающая жизнь, тем в более страшном и ужасном образе видится сила, угрожающая разрушением, опустошением, смертью.

Война вторглась в отчизну. Солнце кажется испуганным бледным пятном в облачном небе. И облака повисли над миром, дикие и встревоженные, словно бы политые кровью. И тревога заворачивает ко всякому, будто ей по дороге. И тоска такая, что, кажется, дубы с той стороны реки простирают свои ветви к уходящим, умоляя их взять с собой... (№ 7, с. 104).

Война в одночасье перевернула весь строй мирной жизни областного города и прежде всего одного из основных его градообразующих предприятий – СХМ, завода сельскохозяйственных машин, без промедления переведя его производство на боевые рельсы – выпуск противотанковых пушек. В корне меняется и характер повествования: та лиро-эпическая тональность, которая в «Дневнике» дает автору основание назвать первую главу «Песнью», уступает место «суровой прозе». Ко времени создания романа «Проспект Ильича» советская литература успела накопить богатый опыт «производственной прозы», в том числе и опыт изображения жизни трудовых коллективов в экстремальных условиях, да и сам Вс. Иванов, если вспомнить роман «Кремль», таким опытом обладал в превосходной степени. Не будет преувеличением утверждать, что образ главного героя романа

«Проспект Ильича» Матвея Кавалева² с образом главного героя романа «Кремль» Вавилова перекликается во многом. И в том, и в другом случае принципиально важно то, что в организаторы, руководители, лидеры трудового коллектива они, что называется, «вышли из народа», сохраняя во всем неразрывную связь с ним – в чувствах, вкусах, интересах.

Однако ко времени создания романа «Проспект Ильича» советский народ успел существенно измениться, и как типичный представитель его, плоть от плоти народной, Матвей Кавалев от Вавилова отличается во многом. Он успел отслужить в армии и, вернувшись, особенно «...в последние дни много работал, и много думал. Недавно он окончил курсы мастеров социалистического труда при учебно-производственном комбинате СХМ. Учился он там три года, получил диплом, и теперь проходил стажировку мастера, в то же время работая у станка. Казалось бы, чего лучше? Еще две-три недели – Каваль мастер! (№ 7, с. 110). Он передовик производства, стахановец, новатор, рационализатор, изобретатель волей Божией, способный ставить недостижимые рекорды производительности труда. «Казалось бы, чего лучше?» (№ 7, с. 110). Но наполненный чувством здорового честолюбия, Матвей не хочет остановиться на достигнутом.

Присущее лучшим представителям человечества свойство неостановимого *поиски*, философским размышлением о котором открывается шестая глава романа («все его легенды – о поисках, начиная от кашеева камня и кончая камнем философским» (№ 8, с. 117)), не оставляет героя, выдвигая на роль вожака заводской массы, ее организатора и вдохновителя, как именует его отец – «полковника», полковника не по официальному чину, званию, положению, а по сути его характера.

Создавая образ Матвея Кавалева, писатель выходит иногда за рамки объективированного повествования, прибегая подчас к волевому приему проявления личного чувства к своему герою: «Вот почему мне кажется, что мысли Матвея, будучи в одно и то же время естественными, все же требовали пояснения и как бы их расширения» (№ 8, с. 120).

В соответствии с этим намерением личная мысль Матвея «расширена» до масштабов мысли народной. В образе Матвея черты народного характера находят как бы концентрированное выражение и предстают в их высшем проявлении. В рабочем коллективе СХМ он «свой», но это «свое» предстает как бы в ореоле особой одухотворенности и целенаправленности: «Лицо у него было такое испытующее, такое мучающееся и, в то же время, такое горящее, что рабочие и подсмеивались над ним, и ждали от него чего-то необыкновенного» (№ 8, с. 120), и он эти ожидания не обманывал.

Война лишь высветила скрытые стороны его характера – и неостановимую тягу к изобретательству, *поиску* лучших условий и совершенствования результатов труда, и неодолимую силу его патриотических чувств, связанных с почвой и космосом народной жизни. В его вере в конечную победу советского народа в войне с фашистской Германией нет и тени сомнения: она изначальна, природна, абсолютна: «Не отдадим города! День и ночь будем работать, день и ночь будем биться, а немцу здесь не бывать. Вот такая моя оценка положения!» (№ 7, с. 118).

Когда пришел приказ об эвакуации СХМ, следуя партийному поручению, именно Матвей должен был выступить на общецеховом собрании, но, дойдя до середины официального текста, не выдержал, и прорвалось то, что думал сам и что ждали он него рабочие:

² Такое написание фамилии героя сохраняется в публикации журнала «Сибирские огни».

«Вот я читал <...> бумажку, и до того мне стало противно, что мы сейчас уедем, когда мы имеем полную возможность защищать завод»... И уже в течение часа, после того, как цех вынес резолюцию, требующую отмены приказа об эвакуации СХМ, Матвей, от всех проходящих мимо его станка, раз десять слышал ласковое прозвище «полковник»... (№ 8, с. 140, 141).

В идейно-смысловое поле романного нарратива органично входит концепт «самоорганизации», апофеозом которой станут отражение танковой атаки фашистов, бой за Дворец культуры. Становится понятным, почему представители городской, заводской, военной власти – директор СХМ Рамаданов, генерал Горбыч – охотно идут на контакт с простым рабочим, рядовым станочником-фрезеровщиком, видя в его суждениях о текущем времени проявление мнения народного. Исполнена особого поэтического звучания и идейного смысла сцена их встречи после принятой на СХМ резолюции, отклоняющей официальный приказ об эвакуации и являющейся открытой аллюзией на совет в Филях в ходе Отечественной войны 1812 г.

– Не правда ли, странно? Генерал, директор завода и рабочий обсуждают, быть Бородину или не быть?

– Положение было бы похуже кутузовского, не будь наши времена получше Александровских. Так что же вы думаете, хлопче? (№ 8, с. 150) –

обращаются высокие собеседники с вопросом к Матвею.

Немаловажно, что в ходе повествования автор неоднократно упомянет о владеющей им страсти к литературным и историческим реминисценциям, что подтверждает и данный случай, когда момент народной *самоорганизации*, направленной на борьбу с фашистскими захватчиками, ассоциируется в сознании читателя с дубиной народной войны, принявшей без устали гвоздить французов.

Между тем по ходу событий изменился и статус Матвея Кавалева: посредством хорошо отлаженной работы социального лифта, экстремальных условий военного времени и – не в малой степени – авторской воли он стал директором СХМ: после смерти Рамаданова, убитого осколком вражеского снаряда, не нашлось человека более, чем Матвей Кавалев, способного радеть о судьбе завода, самозабвенно отдаваясь и совершенствованию производственного процесса, и заботам о людях. Оказавшись «наверху», войдя в состав властной структуры, герой осознает опасность автоматического восприятия новой социальной роли, непонимания таящихся в ней губительных соблазнов и противоречий: «Да у него появилась и проявилась воля к власти. Он желал не только служить народу, но и управлять им. Конечно, помогая. Конечно, будучи слугой народа! Но помогая, но будучи слугой, он, не отделяясь от масс, <желал> вести за собою массы, по в е л е в а т ь ими» (№ 12, с. 140). Трудно уйти от впечатления, что через размышления героя автор программирует поведение поистине народного вождя, способного одновременно и возвыситься над массой, и быть для нее «своим». В этом отношении фигура простого труженика, оказавшегося во властной структуре, как нельзя более отвечала духу времени – времени социального согласия и служения общенациональной идее освобождения страны от фашистского нашествия.

Сравнивая два «соседних» романа – «Вулкан» и «Проспект Ильича», нельзя не заметить смещения акцентов в изображении отношений между властью и народом, «низами» и «верхами». Если в «Вулкане» военная доктрина страны держится от народа в глубокой тайне, народу остается лишь строить догадки относительно военных планов высшей власти, то в «Проспекте Ильича» в понимании и реального хода войны, и окончательных ее целей между властью и народом сложилось единство.

Симптоматично, что без какого-либо сговора и согласования, почти одновременно проходит собрание «эсхаэмовцев», принимающее резолюцию о несогласии с приказом об эвакуации, о том же составляет свою докладную в Москву Рамаданов, и в его квартире без промедления раздается звонок Сталина, полностью одобряющего план обороны завода. Начавшаяся война не то время, чтобы выяснять внутренние отношения, обострять социальные, классовые противоречия и конфликты.

Как необходимая дань романному жанру прочерчена в «Проспекте Ильича» и линия личной жизни героев, а образ Матвея был бы не полон, если б не восполнил его любовный сюжет, в плане которого просматривается контур любовного треугольника. Мир внутренних, душевных переживаний Матвея логике *поиска* подчинен не в меньшей степени, что и вся его овеянная духом творчества трудовая жизнь. Его одухотворенную натуру тяготит настойчивость любовных притязаний Моти, отталкивает и плотская фактурность внешнего облика, настораживает практически-расчетливый склад ума, приземленность душевного мира. Что касается главной героини, то, хотя природа влечения к Полине открывается Матвею не сразу, путь их сближения друг с другом – несмотря на всю разность биографических характеристик – предопределен, что называется, глубокой родственностью душ. В образе главной героини нельзя не ощутить дани поэтике романтико-приключенческого жанра с элементами игры масками, сокрытием имени, тайн происхождения, загадочности поведения и т. д. Заслуженная артистка республики Полина Вольская, по паспорту Смирнова, приехав в родной город Р. на гастроли, под влиянием всеобщего подъема патриотических чувств сознательно пропускает момент эвакуации и остается. Во время случайной ночной встречи с Матвеем героиня совершает поступок, тоже объяснимый особенностями как ее характера, склонного к проявлению импульсивности и эксцентризма, так и сложившейся в городе экстремальной ситуации: принятая Матвеем за «гулящую», Полина поддается его настойчивому совету «исправиться» и устроиться на завод станочницей. Война неоднократно подвергнет ее жестоким испытаниям. Так, в соответствии с анкетными данными, отмечающими знание немецкого языка, да еще с баварским акцентом, по распоряжению генерала Горбыча она с важным разведывательным заданием направляется в расположение вражеских войск, куда вслед за ней устремляется и Матвей: так в романе появляются главы, позволяющие В. Иванову обратиться к изображению еще и такой формы народной самоорганизации, как партизанское движение.

Выше уже отмечалась такая особенность повествовательного стиля В. Иванова, как способность голосом своего авторского «я» прорваться сквозь стихию объективированного повествования. Слышится этот голос и в суждениях героев о своеобразии современного им литературного процесса. Так, по мнению Полины, влившейся в рабочий коллектив СХМ, он во многом опровергает впечатления, остающиеся от чтения «производственной прозы»:

Прежде всего ей пришлось отречься от всех впечатлений, которые у ней имелись о заводе по книгам. «Мы даже себе не можем представить, как часто плохие книги портят хорошую жизнь», – думала она, пытаясь вспомнить те названия книг, которые ей говорили о рабочих и их мастерстве. – Это гнусно по прилизанности, которой наделяют бытописатели рабочих, и отвратительно по бедности чувств, которыми будто бы не обладают рабочие, хотя все и стараются как можно больше говорить о чувствах этих людей (№ 8, с. 122–123).

Равным образом и Матвей не может не согласиться с командиром партизанского отряда «товарищем П.», «улыбавшимся иронически над традициями “романов”» (№ 10, с. 121), имея, разумеется, в виду романы о партизанах: «Совсем дру-

гие, чем в Гражданскую войну, партизаны; совсем по-другому они держат себя, так же, как и другой человек Матвей Кавалев...» (№ 10, с. 121).

Тема искусства открывается в романе в многообразии аспектов и поворотов, в плане как авторских размышлений, так и высказываний героев, касаясь разных видов его – зодчества, скульптуры, литературы, музыки... В образе Полины внимание к этой проблеме приобретает целенаправленный характер, непосредственно касаясь места и роли искусства в период войны.

Импульсивное решение героини отказаться от своего артистического призвания во имя труда на производстве, непосредственно выпускающем боевое оружие для победы над врагом, проходит проверку суровыми реалиями военного времени, заставляя усомниться в правильности совершенного поступка: видимая, внешняя его правота уступает место высшей правде.

Поэзия, песня, музыка – оружие, не менее важное и действенное, чем пушки, и слыша свой голос по радио, Полина Вольская убеждается, какой мощный заряд уверенности в победе несет ее песня людям, какой сокрушительной силой ненависти к врагу способно вооружить слово, заключенное в песне. По убеждению автора, искусство – это и то, что способно вдохновлять на подвиг, но и то, что, восходя к высшим ценностям национальной жизни, нуждается в защите, как та библиотека в сто тысяч томов во Дворце культуры, из которой фашисты жаждут устроить гигантский костер, как слившиеся воедино духовный талант и внешняя красота Полины, влечение к которой предстает как фактор личностного роста Матвея:

...не грубая кровавая чувственность, избыток здоровья, влечет Матвея к Полине. Его присоединяет к ней мучительнейшая загадка красоты и великой женственности, которую он видит и в картинах художников, что мерещатся ему непрестанно, и в аккордах музыки, колышущихся где-то за картинами, – и во всем прекрасном ходе прекрасной жизни. Она – воплощение всей этой красоты!.. Красота, неотразимая, вечная и возвышенная, как гимн, стоит перед его очами (№ 12, с. 141).

Кульминационным центром романа является бой за взятие города Р. – картина танковой атаки врага, освобождения Дворца культуры. Относительно боевых возможностей города Р. враг глубоко ошибся: город следовало обойти с флангов и оставить в осаде, но командующему немецкими войсками полковнику фон Паупелю не терпелось стать генералом, и взятие областного города входило в его честолюбиво-карьерный расчет. Образцовый продукт прусской военной машины, он в абсолютной степени воплощал то, что в глазах мирового мнения олицетворяло национальные качества немецкого народа и образ германской армии, – неукоснительное следование расчету и порядку:

Полковник фон Паупель <...> прямой, с подобранными, чисто выбритыми губами, и все в нем было словно выверено по ватерпасу <...> казалось, что полковник фон Паупель не сегодня, так завтра, но непременно возьмет город Р. У него всюду такой порядок, все так расписано, что думается: даже взрыв советской фугаски, разметавшей три дома и едва не убившей самого полковника, тем не менее входит в систему атаки города Р.! (№ 10, с. 113).

И не только карьерные, но и имущественные соображения входили в расчетливый план жизни полковника фон Паупеля: родители не оставили ему наследства, и плодородные российские земли разжигали жажду как можно скорее обратиться к ним в свою собственность. В приказе о наступлении он и солдат своих стремится вдохновить на победу надеждой на богатую добычу:

...нужно уничтожить славян для того, чтобы германцы могли расселить излишек своего населения на славянской земле.

– Никакого альтруизма! Да царит с нами жестокость! Убивайте, убивайте, убивайте во имя Германии и фюрера! (№ 10, с. 146).

Расчеты фон Паупеля выглядели устрашающе убедительно, ибо опирались на реальные силы: по степени вооруженности враг превосходил во много раз, и главным оружием его был танк, эта поставленная на колеса огромной машины пушка. Полковник фон Паупель прослыл теоретиком танкового вооружения. Автор овеял его ореолом немецкого романтизма в духе Шлегеля, обогатив фашистскую риторику поэтической образностью мрачного Средневековья: «из лат ландскнехтов, из шлемов крестоносцев» (№ 10, с. 106).

«Танки “известного полковника фон Паупеля”, – как писалось в немецких газетах, – шли по Европе торжественным средневековым маршем». Да, они шли! Они шли, подминая под себя детей бельгийских крестьян, они убивали французов, они топтали оробевших и удивленных вторжением датчан, они давили греческих мужиков, сминая их в одно – тела и греческую землю, чтобы позже командирам танков пить то вино, которое недавно давили эти греческие мужики (№ 10, с. 106–107).

И как это нередко происходит в романе «Перспектив Ильича», восходя к его характерным поэтико-стилевым особенностям, живой голос автора достигает вершин ораторского искусства и публицистической страстности, убеждая в том, что талантливая «агитация» не противоречит законам искусства, но способна служить высоким целям народной жизни.

Мастерство батальной живописи, проявленное Вс. Ивановым еще в произведениях о Гражданской войне, партизанах Сибири, в романе «Перспектив Ильича» обогатилось новыми красками, зримо передающими читателю невиданное напряжение борьбы советского народа с фашистским агрессором, в равной степени отмеченными которым являются как общий план сражения, так и отдельные его участники. После девятичасового шквально-массированного обстрела полковник фон Паупель нажал кнопку, и против областного города двинулась целая армада танков: «Они дали предел насыщения: до двухсот штук пустили на квадратный километр» – со знанием дела отмечает один из героев романа майор Выпрямцев. И каждый танк должен был втиснуть состоявшему из живой плоти и крови человеку непреодолимое чувство страха и ужаса:

Большие железные машины, формой похожие на ушаты, были ловки и сильны необыкновенно, причем, как казалось... ловкость и поворотливость машин увеличивается с каждым кругом, проделанным их гусеницами. Они свертывали, словно бельё, в жгуты громадные железобетонные надолбы, глубоко заделанные в грунт, а попадая в широкий ров, где им было заказано утонуть или, во всяком случае, забуксовать, потому что грунт там разрыхлен и разжижен, – вылазили только испачканные глиной, сквозь которую просвечивали краска и металл (№ 11, с. 96).

Картины противостояния бездушного железа и полного трепетных чувств человека относятся в романе к числу самых впечатляющих: «Людей мяло, жгло, разрывало, гусеницы танков были в крови и мясе, – а люди всё выходили и выходили, не пуская танки дальше...» (№ 11, с. 103), и, преодолевая парализующее состояние страха и ужаса, силою духа одолевали смертоносную мощь машины, даже ценою своей гибели, как это случилось с красноармейцами – бывшим счетоводом Дивулиным и портным Птичкиным. И не успевший избыть своей конторской бледности Дивулин, и похожий своими телесными «очертаниями» на воробья Птичкин в неравной схватке с танками обретают черты блинных героев, а в стиле авторского повествования начинают звучать эпические ноты. Когда Дивулин из-под наехавшего на окоп танка успел вскочить на его гусеницу, то, выпрямившись во весь рост, превратил себя в живую мишень для наводчика Птич-

кина: «Снаряд попал как раз в середину танка – и счетовод Дивулин направился в строгое уединение смерти» (№ 11, с. 100).

«Фанатик расчета» полковник фон Паупель просчитался, самонадеянно полагаясь на превосходство в вооружении, достигающем в танковых частях даже «пределов насыщенности», не учтя особой значимости фактора «моральной защиты». Зато она входит важным пунктом в стратегический план генерала Горбыча, умело воспользовавшегося в битве за город всеми способами народной «самоорганизации», в том числе «самообороной» СХМ, связью с партизанским отрядом товарища П.

Финал романа, писавшегося в трагический момент отступления наших войск и, казалось, триумфальных побед гитлеровской армии, не просто благополучен, он – победоносен. Город выстоял, враг повержен, даже успевший стать генералом фон Паупель взят в плен. Это была локальная, отдельная и в каком-то смысле временная победа: впереди были годы войны – бои под Москвой, осада Ленинграда, Сталинградская битва, Курская дуга, но этой победой, ставшей пока лишь литературной реальностью, автор вселял уверенность в полной и окончательной победе над фашизмом, и – как бы долго ни длилась война, до каких бы «пределов насыщенности» ни был вооружен враг – в ее неизбежности, безусловности, даже предопределенности.

Эти чувства «моральной защиты» ни на минуту не покидают героев романа: месть и ненависть к врагу переполняют душу. Показательно, что если в произведениях 1920-х гг. при изображении остроты классово-политической борьбы – белых и красных – в поэтическом словаре писателя, как и всей советской литературы тех лет, преобладала лексема «злоба», то теперь она совсем уходит из употребления, уступая место святой «ненависти» и «мести». Сознание правоты, владеющее героями, всеми без исключения, – Матвеем, Полиной, директором Рамадановым, генералом Горбычем, абсолютно. В отличие от Грюбнера, Романеску, Бартолимо, «которые могли получить фабрики, заводы и шахты, как обещал им фюрер Гитлер» (№ 10, с. 146), советский народ защищает свою землю, отстаивает общечеловеческие ценности, воплощением которых являются в романе проспект Ильича, Дворец культуры, скульптурная фигура Ленина. Не случайно враг стремится уничтожить прежде всего эти знаковые форпосты города, а статуя Ленина превращается в одну из опорных точек боя за Дворец культуры. Она так огромна, что «на простертой к западу руке Ленина, прижавшись плечом к большому пальцу статуи, лежал Лубский, первый из пулеметчиков подразделения, которым командовал майор Выпрямцев» (№ 11, с. 101), и в бою за Дворец культуры избранная позиция обнаружила свои достоинства.

Идеологических знаков, восходящих к символам социализма, в романе много, равно как и публицистических вкраплений в духе господствующей идеологии, что не лишало видимых оснований к тому, чтобы причислить «Перспектив Ильича» к произведениям социалистического реализма. Однако существо дела много сложнее его видимости. Скорее всего, идеологический текст в большей степени был проявлением непосредственных реалий времени, чем отражением убеждений автора. В этом смысле многое может объяснить читателю та «глава об еретиках», которая так испугала «дурачков» редакторов, что они, пренебрегая всеми законами идейно-поэтической связности, потребовали ее «выкинуть». Но художественное произведение подобно зданию, где все составляющие его блоки связаны между собою, и, «выкинув» одну главу, автор вынужден был «выкинуть» и другую, а вслед за этим изменить и название: «Я назвал роман “Матвей Ковалев”» [Иванов, 2001, с. 194] – пишет он в «Дневнике» 16 ноября 1941 г.

В полном тексте романа, напечатанном в журнале «Сибирские огни», – это «глава семнадцатая», по сути дела определяющая цельность авторского замысла,

обеспечивающая полноту духовной атмосферы произведения, укрепляющая мотивацию поведения его героев. В ней повествуется о том, как страстный книголюб и эрудит Рамаданов в одной из бесед с Матвеем раскрывает ему мировую историю как неостановимые поиски лучшей формы жизнеустройства на земле, как от начала дней дрящущую борьбу за торжество братства, равенства, справедливости, как готовность лучших представителей рода человеческого отдать свою жизнь за общее счастье и благо. И, увлеченные потоком своей мысли,

...они видели перед собой готические церкви, похожие на темные щели в голубом и вечном небе. Перед церквями горели костры и смрадный дым высоким облаком, как бы напоминая о свободе, поднимался к небу. Это сжигали еретиков: донатистов, циркумцеллионов, аскетов, вступающих всюду в борьбу с неправдой в защиту обиженных и угнетенных; всех тех, которых называли «катарами», то есть чистыми; богомилов в Болгарии; апостольских братьев, ткачей-гумилистов в Ломбардии; вальденсов, лионских бедняков, альбигойцев во Франции; лоллардов в Англии. Разжиревшие попы и рыцари шли на них крестовыми походами. Еретиков убивали, топили и вешали столько, что не хватало деревьев у дорог и приходилось вкапывать большие столбы (№ 9, с. 102).

Мечта Томаса Мора, Томмазо Кампанеллы, И. Болотникова о построении на земле Града Солнца воплотилась в создании Страны Советов, а потому фашистская агрессия на нее осознается как посягательство на вечную общечеловеческую ценность, откуда и проистекает убежденность в неизбежности победы над врагом, ее неминуемости, даже предопределенности. В самый трагический период Великой Отечественной войны, отмеченный оккупацией, отступлениями, неисчислимыми потерями, писатель создает произведение, сквозными мотивами которого является несокрушимость СССР, вера, что люди его «выполняют принятые на себя обязательства по защите справедливости, равенства и братства, что завещано всему честному от века» (№ 9, с. 104).

Это последние, заключительные слова «главы об еретиках», когезийная энергия которой пронизывает весь роман – от первой главы до последней.

Оставляя открытым вопрос о том, что послужило препятствием к опубликованию романа в момент создания, отметим, что появившись сегодня, он приобретает новую актуальность, способную пролить свет на многие его тайны, как и тайны предшествовавшего ему романа «Вулкан», в том числе и тайну их долгого невозвращения.

Список литературы

- Иванов В.* Вулкан: Повесть / Публ. Т. В. Ивановой // Сибирские огни. 1966. № 6. С. 8–90.
- Иванов В.* Дневники. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 492 с.
- Иванов В.* Вулкан: Повесть / Подгот. текста и примеч. Л. В. Суматохиной // Неизвестный Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 296–344.
- Иванов В.* Проспект Ильича: Роман / Публ. И. А. Махнановой; вступ. ст. Е. А. Папковой [Ивановой] // Сибирские огни. 2016. № 7. С. 99–124; № 8. С. 117–152; № 9. С. 95–132; № 10. С. 105–159; № 11. С. 95–154; № 12. С. 139–161.

L. P. Yakimova

*Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation*

**THE IDEOLOGICAL AND AESTHETIC FEATURES
OF THE VSEVOLOD IVANOV'S NOVEL "LENIN AVENUE" ("PROSPECT IL'ICHA")
AS A FACT OF "RETURNED LITERATURE"**

The article is devoted to the novel by Vsevolod Ivanov "Lenin Avenue", written by him in 1942. The plot of the novel unfolds against the background of the events of the great Patriotic war. The article is the first scientific work devoted to the late-published novel by Ivanov. The ideological and aesthetic connection with the previous novel by Vsevolod Ivanov "Volcano", which was conceived and written on the eve of the Second World War, is considered in detail. The fate of both novels was dramatic: both novels were first printed on archival materials only after the writer's death. The novel "Volcano" was published in 1966, and "Lenin Avenue" only in 2016. Both novels were published in the magazine "Siberian lights". The creative history and history of the failed publication of the novel "Lenin Avenue" are considered in the article on the basis of the diary of Vsevolod Ivanov published in 2001. The author shows the historicism of the writer's artistic thinking and the depth of his thoughts, which were not in tune with the dynamic time of the military storm. Despite the fact that both novels are associated with the poetics and aesthetics of socialist realism, the individual features of the style and the historical concept of the novel made publication impossible. Features of similarity and difference with Ivanov's sketches of wartime which were printed on pages of the Soviet Newspapers are shown. Ivanov's experience is considered in the broad context of fiction and propaganda literature of the time when the novel "Lenin Avenue" was conceived and created (I. Ehrenburg, K. Simonov, V. Lebedev-Kumach). It is convincingly shown that the novel was ahead of its time, and is associated with the literature about the war, which was created in the following decades (V. Nekrasov, B. Polevoj, "lieutenant's prose"). The work on the novel reflected the writer's idea of the need for an urgent creation of a great novel that would reproduce the features of the wartime, and would combine the task of propaganda with elements of historical analysis and forecast. The General mechanisms of the phenomenon of "returned literature", the peaks of which fell on the years of "otpepel'" and "perestroika" are shown on the particular example of the novel "Lenin Avenue". The novel "Lenin Avenue" is considered in connection with other books of the writer ("Kremlin" and "U"), not published in due time, and books of other Soviet writers who reached the reader many years after their creation.

Keywords: "returned literature", Vsevolod Ivanov, war literature, motivic thesaurus, subtext, symbolism, socialist realism.

References

Ivanov Vs. Vulkan: Povest'. Publ. by T. V. Ivanova. *Sibirskie ogni [Siberian Lights]*, 1966, no. 6, p. 8–90. (in Russ.)

Ivanov Vs. Dnevnik [Diaries]. Moscow, IMLI RAN; Nasledie, 2001, 492 p. (in Russ.)

Ivanov Vs. Vulkan: Povest'. Publ. and comment. by L. V. Sumatokhina. In: *Neizvestnyj Vsevolod Ivanov: Materialy biografii i tvorchestva [Unknown Vsevolod Ivanov: Materials of biography and creativity]*. Moscow, IMLI RAN, 2010, p. 296–344. (in Russ.)

Ivanov Vs. Prospekt Il'icha: Roman. Publ. by I. A. Makhnanova; introduce by E. A. Papkova (Ivanova). *Sibirskie ogni [Siberian Lights]*, 2016, no. 7, p. 99–124; no. 8, p. 117–152; no. 9, p. 95–132; no. 10, p. 105–159; no. 11, p. 95–154; no. 12, p. 139–161. (in Russ.)

Lyudmila P. Yakimova – Doctor of Philology, Chief Researcher of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, motive@philology.nsc.ru)

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Редакция принимает материалы объемом 0,5–0,7 п. л. в виде файла, набранного в редакторе Word 97-2003: шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5, поля со всех сторон 2 см, абзацный отступ 0,5 см.

Порядок расположения структурных элементов статьи:

- слева номер УДК;
- по центру строчными буквами (шрифт полужирный) инициалы и фамилия автора статьи;
- по центру строчными буквами – аффилиация автора, почтовый адрес (курсив);
- по центру прописными буквами (шрифт полужирный) заголовок статьи (если название занимает 2 строчки и более, то междустрочный интервал одинарный, точки в заголовке не ставятся);
- по ширине аннотация (не менее 100 слов);
- по ширине ключевые слова (6–8 слов);
- основной текст статьи;
- список литературы;
- инициалы и фамилия автора, аффилиация автора, почтовый адрес, название статьи, аннотация, ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

Список литературы набирается вручную в конце статьи в алфавитном порядке (кегель 10). Ссылка в тексте на цитируемую работу выглядит так: [Иванов, 2017, с. 51]. Ссылки на материалы, не поддающиеся библиографическому описанию, оформляются в виде сносок внизу страницы ¹.

Образец оформления статьи:

УДК 81:39, 81'23

И. И. Иванов ¹, П. П. Петров ²

¹ Новосибирский государственный университет

² Институт филологии СО РАН, Новосибирск

ИССЛЕДОВАНИЕ НАИМЕНОВАНИЙ РАСТЕНИЙ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Систематизируются термины для общего наименования лексических единиц тематической группы «Названия растений и их частей». Дается краткий обзор истории изучения данной лексики и прослеживаются истоки современного этнолингвистического когнитивного подхода, а также описываются возможные перспективы ее изучения.

Ключевые слова: термин, этнолингвистика, картина мира, фитонимы.

Основной текст статьи

Список литературы

Список источников (если есть)

I. I. Ivanov ¹, P. P. Petrov ²

¹ Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation, ivanov@gmail.com

² Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences,
Novosibirsk, Russian Federation, petrov@ngs.ru

¹ Например: *Зыковская Н. Л.* Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf (дата обращения 19.09.2012).

**STUDIES OF PLANT-NAMES AND AN ETHNIC WORLD IMAGE:
DEFINING THE PROBLEM**

This paper proposes a brief review of the history of researches in the vocabulary of plant-names (as well as names of some parts of plants). The author lays special emphasis on the sources of the modern ethnolinguistic approach. Some prospects of the further research are outlined.

Keywords: linguistic terms, ethnolinguistics, world image, phytonyms.

References

Иванов Иван Иванович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Новосибирского государственного университета (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия, ivanov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Ivanov Ivan I. – Candidate of Philology, Senior Researcher of Novosibirsk State University (1 Pirogov Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, ivanov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Петров Петр Петрович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, petrov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Petrov Petr P. – Candidate of Philology, Senior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, petrov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Обязательная англоязычная версия списка литературы (References) размещается в статье с учетом рекомендаций: <http://www.philology.nsc.ru/journals/spj/translit.pdf>

Статья подается в электронном виде по адресу zhurnal.syuzhet@yandex.ru, файл, отправленный по e-mail, называется так: ИвановИИ_статья.doc

Контактный телефон: 8 (383) 330 47 72 (понедельник, четверг)