

Серафима Николаевна БУРОВА¹

УДК 821.161.1

**ДУХОВНОЕ СИРОТСТВО
КАК МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЙ ФАКТОР
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20-30-Х ГГ. XX В.:
САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ «БЫВШИХ»**

¹ доцент кафедры русской литературы,
Институт филологии и журналистики,
Тюменский государственный университет
snburova@hotmail.com

Аннотация

Послереволюционные эксперименты в социально-идеологической сфере отразились и советском мейнстриме, и в андеграунде 20-30-х гг. в системе мотивов, свидетельствующих о попытках современников Октября соотнести происходящее с аналогичными потрясениями, запечатленными в мифологическом сознании поколения. Целью подобного моделирования является поиск духовной опоры в прошлом, помогающей принять факт духовного сиротства как неизбежность, примириться с тем, что не представляется невозможным изменить или обрести надежду на духовное противостояние процессам обесценивания личности. В произведениях А. Толстого «Аэлита», Е. Замятина «Мы», Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», Я. Голосовкера «Сожженный роман», С. Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена», К. Вагинова «Козлиная песнь», Г. Чулкова «Вредитель» и др. реминисцентно-психологические, историко-религиозные, историко-философские аналогии подсказывали современникам решение проблемы духовного самосохранения. Поднявшись над утопической идеей спасения человечества, отечественная литература, воспитанная в атеистической традиции, вернется к идее спасения человеческого в человеке.

Цитирование: Бурова С. Н. Духовное сиротство как миромоделирующий фактор в отечественной литературе 20-30-х гг. XX в.: самоидентификация «бывших» / С. Н. Бурова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2017. Том 3. № 2. С. 82-100.
DOI: 10.21684/2411-197X-2017-3-2-82-100

Ключевые слова

Литературный андеграунд, мотив, поле аналогов, миф, нарратив, альтер-эго автора, паратекстуальная система, советский мейнстрим.

DOI: 10.21684/2411-197X-2017-3-2-82-100

Современники революционных событий 1917 г., объявленные «бывшими»¹ и отнесенные волной социального экспериментирования на обочину жизни, неизбежно должны были почувствовать, насколько все произошедшее с ними было предсказано и предопределено отечественной литературой, мировой историей, историей христианства. В 1906 г. — в статье «Пророки и мстители», в декабре 1917-го — в стихотворении «Трихины» об этом напишет М. Волошин, несколькими годами позднее — в «Апокалипсисе нашего времени» — В. Розанов.

Присутствие в андеграундном историко-функциональном слое отечественной литературы 20-30-х гг. мотивов, композиционных блоков, фабульных «опор» [10, с. 193-198], силуэтов персонажей прозы Ф. М. Достоевского, выраженных с такой степенью рельефности, которая не позволяет их не заметить [7], дает возможность оценить и то, до какой степени в художественном сознании современников запечатлелась связь Слова художника с судьбой его Отечества. Потому и неизбежный процесс примирения со свершившимся сопровождался поиском духовной опоры в культурном прошлом человечества, в сохраненных мифологическим сознанием катастрофах («предикатах мотивов» [1, с. 234]): Всемирном потопе (интерес к которому сблизил даже столь далеких друг от друга художников, как В. Маяковский и Л. Леонов), мифе об Атлантиде.

В рассказе главной героини романа А. Н. Толстого «Аэлита» об истории марсиан реконструируется судьба легендарной Атлантиды. В летописи о великом переселении на Марс Магацитлов сообщается о страшном потопе, предшествовавшем их бегству с Земли «двадцать тысячелетий тому назад» [13, Т. 3, с. 601]. Улетевшие на Марс земляне, владея Тайным Знанием, смогли не только выжить на чужой планете, но и создать высокоразвитую цивилизацию и новое племя, сочетающее свойства пришельцев и хозяев планеты.

Земная история людей, населявших Атлантиду, была полна драматизма. В их непрестанной борьбе за власть А. Толстой выявляет неразрешимый узел проблем, обостренных расовой, социальной, мировоззренческой и даже возрастной неприязнью. К тяжелым последствиям приводили и противостояния

¹ А. Д. Синявский в своих лекциях об отечественной литературе XX в. («Новый человек. Эпоха перестройки и перековки человека») использует термин «старый человек» [11], представляющийся менее уместным, т. к. он имеет скорее возрастной смысловой оттенок. Выражение «бывшие люди» встречаем в исследованиях М. О. Чудаковой [19, с. 377], В. Гудковой [6, с. 34] и др. Кроме того, именно его применяли в отношении к т.н. буржуазной интеллигенции, дворянству, духовенству в текстах нескольких послереволюционных десятилетий.

разных типов идеалистических представлений о мире. В философских идеях древних жителей Атлантиды смешивается опыт античных философов с попытками А. Толстого обнажить философскую подоплеку событий 20-го столетия. «В звездном пространстве разум — в совершенном движении. Человек есть мост между двумя состояниями разума. Через человека течет поток разума в видимый мир. Ноги человека вырастают из кристалла, живот его — солнце, его глаза — звезды, его голова — чаша с краями, простирающимися во вселенную.

Человек есть владыка мира. Ему подчинены стихии и движение. Он управляет ими силой, исходящей из его тела, подобно тому, как луч света исходит из отверстия глиняного сосуда» [13, Т. 3, с. 618].

В философских видениях далеких предков, о которых рассказывает Аэлига, проглядывают романтические представления современников автора [17, с. 82], пролеткультовцев о мире, не оставившие равнодушным и Е. Замятина, прочертившего в романе «Мы» перспективу человечества от мечты о счастье до фантастической казармы, неизбежной для избравших своей религией технократический разум. Одержимость разума, пребывающего в состоянии мании величия, осознается А. Толстым как общее звено в истории катастрофы и древних, и людей XX в.: «Во всем росте цивилизации лежит первородный грех. (...) Первородное зло было в том, что бытие, — жизнь земли и существ, — постигалось, как нечто, выходящее из разума человека» [13, Т. 3, с. 622-624].

Начало последней войны древних, расколовшей их мир на два лагеря, завершало идеологический раскол: «Одни не видели возможности вынуть семя зла и говорили, что зло есть единственная сила, создающая бытие. Они назвали себя Черными, так как Знание шло от черных.

Другие, признавшие, что зло лежит не в самой природе, но в отклонении Разума от природности, — стали искать противодействия злу. (...) Так утверждавшие называли себя Белыми, потому что носили полотняную тиару, — знак Эроса» [13, Т. 3, с. 624].

Описание последнего периода истории Атлантиды вызывает ассоциации с изображением России в романе А. Толстого «Сестры»: «То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждали и, как отравленные, припадали ко всему острому, раздирающему внутренности.

(...) Таков был Петербург в 1914 году. Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, золотом, безлюбой любовью, надрывающими и бессильно-чувственными звуками танго — предсмертного гимна, — он жил словно в ожидании рокового и страшного дня. И тому были предвестники (...)» [13, Т. 5, с. 11-12].

«Золотой век, — читаем в «Аэлите», — вырождался, в городах Атлантиды наступало пресыщение. Ничто не сдерживало более пресыщенную фантазию, жажду извращений, безумие опустошенного разума. (...) Безумие овладело народом. Это было в осенние дни сбора винограда (...).

Оргия была прервана страшным подземным толчком (...).

На утро кровавый, тусклый диск солнца осветил развалины, горящие сады, толпы измученных излишествами, сумасшедших людей, кучи трупов. Магацитлы бросились к летательным аппаратам, имеющим форму яиц, и стали покидать землю. Они улетали в звездное пространство, в родину абстрактного разума» [13, Т. 3, с. 625], чтобы создать новый мир на планете Марс.

Противостояние одержимого идеей достижения счастья Разума и природы в романе «Мы» Е. Замятина выразится в конфронтации «бывших», нецивилизованных людей, обитающих за стеной, и граждан Единого Государства. И только скрываемый рукавами одежды волосяной покров на руках Д-503 указывает на то, что граница, разделяющая два мира, иногда нарушалась. Нарушается и граница, разделяющая времена (реальное и имажинативное): «... художественная фантастика, — утверждает И. П. Смирнов, сопоставляя имажинативную реальность и фантастику в фантастических жанрах, — изображает реверс времени, его обратный ход (нарушая, если воспользоваться терминами физики, второй закон термодинамики)» [12, с. 128].

Становящееся привычным для «бывших» состояние духовного сиротства в какой-то степени смягчалось в процессе моделирования вариантов взаимоотношений героев с безвозвратно потерянным ими миром. Моделирование такого рода проявляет себя не только в фантастическом сюжете, но и в исторической прозе, критерием значимости которой неизменно является достоверность, сопоставимость с фактом и документом.

Роман «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова открывается лирическим монологом, в котором сиротство людей Золотого века, вынужденных продолжать свой жизненный путь среди «лиц удивительной немоты», описывается намеренно эмоционально, и ощущение заговорившей боли усиливается экспрессивным синтаксисом. В финале произведения загадочное растворение главного героя в хаосе безвременья кажется столь же неизбежным, как и сопровождающая это исчезновение подмена одних причин другими, одного тела другим, одного имени — другим. Судьба «людей двадцатых годов» XIX в. начинает восприниматься читателем как метафора судьбы поколения Серебряного века, погрузившегося в эпоху, одержимую утопической идеей рая на Земле «для достойных».

«Людам двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их.

У них было в тридцатых годах верное чутье, когда человеку умереть. Они, как псы, выбирали для смерти угол поудобнее. И уже не требовали перед смертью ни любви, ни дружбы.

(...) Благо тем, кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и гордыми псами, со звонкими рыжими баками!

Как страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь!

Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы, которые не дрогнут» [14, с. 17]. Авторский курсив, непривычный абзац длиною в

одно предложение, настойчивое интонирование способствуют сокращению дистанции, соединяющей героя и автора единством судьбы людей, переживших катастрофу, судьбы «превращаемых».

Представление о современности как о зловещей и гибельной пучине так или иначе должно было «монтироваться» с ковчегом, которым становилось моделируемое будущее, укрывающее героя от советского прагматизма, беспощадного к романтическим идеалам поэта. Эмигрантом в будущее становится лирический герой В. Маяковского в поэмах «IV Интернационал», «V Интернационал», «Про это». Но будущее не только укрывает от настоящего, оно становится и формой его разоблачения (Е. Замятин «Мы», 1920). Путешествие в 50-е гг. XX в. в «Воспоминании о будущем» (1929) С. Кржижановского превращает главного героя в опасного свидетеля, подрывающего доверие к идеологемам советских утопистов. В повестях М. Козырева «Ленинград» (1925) предвосхищается формирование в России государственной системы, которая уже стояла на пороге, и которую автор изобразит в своей следующей повести «Пятое путешествие Лемюзля Гулливера» (1926), где выдуманная на манер Свифта страна Юбераллия представляется «лучшей из стран мира, называемой также страной лицемерия и лжи» [8].

Приобретает популярность и такой вариант ковчега, как безумие. В «Сожженном романе» (1925-1926, 1936) Я. Голосовкера старинная церковь времен Бориса Годунова превращается в «юрдом» для «психейных» больных, «человеков бывшей возвышенной мысли» [5, с. 1]. Здесь лучшие представители отечественной культуры XX в. (современники Серебряного века) укрываются от советской реальности совершенно так же, как и герои романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Иван Бездомный и Мастер в психиатрической клинике Стравинского. Спасительный диагноз безумия — пропуск в убежище для героя и автора в повестях: «Ленинград» (1925) М. Козырева, «Конец мелкого человека» (1922-1924) Л. Леонова, «Вредитель» (1931-1932) Г. Чулкова.

В эпицентре «Сожженного романа» Я. Голосовкера не история катастрофы, а перспективы противостояния духовно осиротевших. Самый загадочный из пациентов «юрдома» записан в документах лечебницы под именем «Исус». Он является одновременно и автором книги о «психейном» больном по имени Орам, якобы проживающем в том же самом заведении, где обитает автор (персонаж) — Исус. Они оба занимают одну палату, оборудованную на месте алтаря, «алтарную». Одну из стен этой палаты украшает старинная фреска, изображающая воскресение Христа.

По сюжету рукописи Исуса герой старинной фрески (Иисус) вступит в спор с главным персонажем книги Исуса-автора — Орамом, который первым озвучит позицию Инквизитора из «пиесы» о Великом инквизиторе Ивана Карамазова. Орам будет обвинять Христа в том, что Спаситель переоценил возможности добра. Идею достижения добра методами добра Орам противопоставляет идею борьбы со злом методами зла, опробованную в Октябре 1917 г. Единственное, что, по мнению Орама, мешает успешности борьбы, — это Христос с Его слыш-

ком памятной для многих моралью. Орам призывает Христа совершить во имя людей подвиг самоистребления — освободить людей от веры. Он посылает Христа на улицы Москвы, чтобы убедившийся в справедливости слов Орама Христос отступил от человека.

Иисус (герой старинной фрески) после спора с Орамом покинет «юрдом» в поисках доказательства своей правоты и подвергнется самому жесткому допросу со стороны человека эпохи революции, в позиции которого соотносятся размышления о современности с евангельским сюжетом об искушении Христа в пустыне и литературной его версией в сознании Ивана Карамазова.

В главе «Рассвет — расстрел» не Инквизитор, а Христос является в темницу к приговоренному к расстрелу террористу, идеологическому «двойнику» Инквизитора. Намерение Христа спасти жизнь узника ценою своей последней жертвы будет гордо отвергнуто; ожидающий смерти фанатик не пойдет на компромисс с совестью. Перефразируя слова Инквизитора из Легенды, он скажет Христу: «Я — не Твой. Я иду — “анти” Тебя» [5, с. 7].

В художественной системе «Сожженного романа» определяющую роль играют приемы взаимозамещений и метаморфозы. Так, кроме Иисуса (героя старинной фрески), алтарную палату покинет и больной по имени Исус (автор рукописи). Новый обитатель «юрдома» (имени его автор не сообщает) — художник, превосходно знавший фрески алтарной палаты и потому отказывавшийся их рассматривать, становится особого рода двойником и антиподом главного героя (его «негативом»). Новый пациент сожжет текст. Повествование же о пасхальном путешествии Исуса по Москве, следующее за сообщением о сожжении новым пациентом произведения Исуса, может, во-первых, означать событие, дпящееся (после уничтожения рукописи!) и в реальности. Во-вторых, если вспомнить, что повествование о судьбе участников пасхального путешествия располагается после известия об уничтожении новым пациентом рукописи, оно самым непосредственным образом свидетельствует о том, что рукописи не горят!

Кроме того, сообщается, что прочитавшие рукопись «психейные» больные, потрясенные актом вандализма, восстанавливали уничтоженный текст по памяти, давая возможность читателю сопоставить события реальные с их художественным предвосхищением, убедиться в том, что события, совершавшиеся в действительности, осуществлялись «по Слову» Исуса, героя рукописи и ее автора. Именно поэтому в цепи персонажей повести формируется авторитетная позиция, выражаемая разными героями, среди которых двое носят одно имя — Исус: Исус — герой рукописи Орама и Исус — «алтарный» пациент, сочиняющий «Запись Неистребимую».

Совершенно то же происходит и с оппонентом Исуса, новоявленным искусителем — Инквизитором. Его функцию выполняют то Орам, герой «Видения отрекающегося», то неведомый автор «Истории Ненужного», то приговоренный к расстрелу гордый юноша — террорист. Все эти «двойники» Инквизитора в границах данного текста, разумеется, и в границах выраженной в тексте интер-

претации Легенды о великом инквизиторе оказываются и двойниками автора, и в этом качестве они — антиподы Иисуса.

Не случайно Орам, согласно версии рукописи, не только спорил с изображением Христа на фресках алтарной палаты, но и, являясь обитателем алтарной палаты, был причастен ко всему, что происходило с Иисусом в Москве, как альтер-эго Иисуса. Орам, согласно рукописи, покидает палату по воле автора рукописи — душевно больного по имени Иисус. Наконец, есть и Иисус, изображенный на фреске, пребывающий и внутри алтаря, и за его пределами (Он изображен стоящим в дверях).

В Легенде о великом инквизиторе Ивана Карамазова Инквизитор предупреждал Христа о том, что новое его явление народу завершится очередным распятием. В «Сожженном романе» путешествие Христа по советской Москве приближает обещанное новое распятие: имеющий в качестве удостоверения личности Евангелие, герой осознает себя в Пасхальную московскую ночь чужим среди людей новой России, абсолютно утративших к Нему интерес. Но погрязшему в примитивном прагматизме миру Я. Голосовкер всю жизнь противопоставлял «логику чудесного»: «Культурное сознание имагинативно по своей природе и реально, т. е. оно есть имагинативная реальность, которая для нас реальнее любой реальности вещной» [4, с. 118]. Я. Голосовкер вплетает в повествовательную ткань романа мотив еще одного литературного произведения. Он обращается к финалу поэмы А. Блока «Двенадцать», где Иисус Христос, несущий кровавый флаг, становится целью, по которой герои поэмы, красногвардейцы, стреляют.

Возвращая современника к жертвенному подвигу Христа, Я. Голосовкер, как и А. Блок в поэме «Двенадцать», видит в поведении Христа подвиг любви. Во второй день Пасхальной недели Христос появится на стене Кремля, чтобы увидеть в выпачканных кровью вождях и рядовых революции людей; для этого нужно было обладать поистине редким запасом веры в человечество. Реминисцентный слой в «Сожженном романе» Я. Голосовкера (Достоевский, Блок) становится особым питающим надежду источником, сигналом, что в новом мире сохранилась зона «своих», напоминающих о себе узнаваемыми деталями текста, принимающего на себя функцию ковчега.

В «Возвращении Мюнхгаузена» С. Кржижановского демегафоризация «текста» (текст-убежище, текст-ковчег) проявится в том, что герой скроется под книжной обложкой, став иллюстрацией в повествовании о приключениях барона, и успокоится под крышкой сафьянового гроба, в который — после пребывания в советской России — он и возвратится [9, с. 683-684].

«Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер...» [2, с. 3]. Остроумно отмежевываясь от всех связанных с колыбелью революции мотивов и сюжетов, К. Вагинов в романе «Козлиная песнь» включает в поле аналогов альтер-эго автора — Адриана Прохорова из повести «Гробовщик» А. Пушкина. Его тема — идущая ко дну жизнь, его занятие — «гробики»:

«Покажешь ему гробик — сейчас постукает и узнает, из какого материала сделан, как давно, каким мастером, и даже родителей покойника припомнит. Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни. Занят он ужасно. Но не думайте, что с целью какой-нибудь он гробик изготавливает, просто страсть у него такая. Поведет носиком — трупом пахнет; значит, гроб нужен» [2, с. 3]. Настойчивая стилевая минимизация в «Предисловии, произнесенном появившимся автором», вызывает в памяти ассоциации с Акакием Акакиевичем Башмачкиным (Н. Гоголь. «Шинель»), который мучительно боялся потерять свое убежище.

Герой романа «Козлиная песнь» — поколение творческой интеллигенции, сформировавшейся в эпоху Серебряного века и обреченной в советском периоде своей жизни погибнуть и кануть в неизвестность. Роман снабжен целой системой паратекстуальных элементов: «предисловия» («Предисловие, произнесенное появляющимся на пороге книги автором»), «Предисловие, произнесенное появившимся посередине книги автором»), «междусловия» (особые комментарии от лица героя-автора и его «двойников»), «послесловия» и даже «интермедии»... лишь формально соотносены с «эпитекстом», на самом деле они являются органичной частью событийной и пространственной композиции текста как единственной доступной автору формы бытия, они подчеркивают метажанровую природу повествования, игру автора с потенциальным читателем романа.

В главе 15 «Свои» «неизвестный поэт» — двойник автора помещается в две параллельные версии «своих». Во-первых, он является в компанию молодых людей: «Сидели на железных неокрашенных кроватях безумные юноши. Один поблескивал пенсне, другой пел птичьим голосом свое стихотворение. Третий, ударяя в такт ногой, выслушивал свой пульс. Посередине сидела их общая жена — педагогичка второго курса. На голой стене комнаты отражалось окно с цветком. Неизвестный поэт вошел.

— Мы хотим поговорить с вами о поэзии. Мы считаем вас своим, — прервали они свои занятия» [2, с. 71].

Во-вторых, он за намерение стать кому-то «своим» подвергнется страшному суду со стороны других «своих». Он «увидит себя стоящим в рваных сапогах, нечесаным и безумным пред туманным высоким трибуналом.

«Страшный суд», — думает он.

— Что делал ты там, на земле? — поднимается Данте. — Не обижал ли ты вдов и сирот?

— Я не обижал, но я породил автора, — отвечает он тихим голосом, — я растлил его душу и заменил смехом.

— Не моим ли смехом, — подымается Гоголь, — сквозь слезы?

— Не твоим смехом, — еще тише, опустив глаза, отвечает неизвестный поэт.

— Может быть, моим смехом? — подымается Ювенал.

— Увы, не твоим смехом. Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться.

И качает головой Гораций и что-то шепчет на ухо Персию. И все становятся серьезными и страшно печальными.

— А очень мучились вы?

— Очень мучились, — отвечает неизвестный поэт.

— И ты позволил автору посмеяться над вами?

— Нет тебе места среди нас, несмотря на все твое искусство, — поднимается Дант.

Падает неизвестный поэт. Подымают его привратники и бросают в ужасный город. Как тихо идёт он по улице! Нечего делать ему больше в мире. Садится за столик в ночном кафе. Подымается Тептёлкин (еще альтер-эго автора. — С. Б.) по лесенке, подходит.

— Не стоит горевать, говорит он. — Мы все несчастны в этом мире. Ведь я тоже думал донести огонек возрождения, а ведь вот что получается» [2, с. 73].

Смех в романе «Козлиная песнь» не только горек, грустен, но и страшен... В нем ерничанье и отчаяние часто оказываются прелюдией к приговору и самоуничтожению. Трагифарсом оказывается даже поминание расстрелянного Н. С. Гумилева. Имя его скрыто за фамилией безвременного ушедшего поэта Заэфратского, память о котором — святыня для его поклонников Котикова и Ротикова, нежных, экзальтированных юношей, духовный вакуум у которых заполнен собирательством фактов, автографов, предметов быта Заэфратского.

Исследуя семантику и поэтику вещи в художественном тексте, Т. В. Цивьян обратится и к «вещному коду (...) описания послереволюционной судьбы России». Произшедшая в России катастрофа, «гибель мира, его беспощадное разрушение и уничтожение начинается с гибели вещей, т. е. уничтожения дома как центра и средоточия человеческого микрокосмоса» [18, с. 127]. Вещи у К. Вагинова не только напоминают о погибшем мире, они становятся суррогатом канувшего в прошлое мира и фетишизация их свидетельствует о неотвратимо наступающей стадии опошления поэзии: « — Вот перо Александра Петровича, — протянул вставочку Троицын Мише Котикову, — вот чернильница, вот носовой платок Александра Петровича.

— У меня есть носовой платок Александра Петровича, — ответил с гордостью Миша Котиков.

— Как, вы тоже собираете поэтические предметы?

— Это вещи для биографии, — ответил Миша Котиков. — Важно установить, в каком году какие носовые платки носил Александр Петрович. Вот у вас батистовый, а у меня полотняный. Вещи связаны с человеком. Полотняный платок показывает одну настроенность души, батистовый — другую.

— У меня платок тринадцатого года. — Вот видите, — заметил Миша Котиков, — а у меня шестнадцатого! Значит, Александр Петрович пережил какую-то внутреннюю драму или ухудшение экономического положения. По платку мы можем восстановить и душу, и экономическое состояние владельца» [2, с. 54].

Но, конечно, особого внимания у поклонников Заэфратского достаивалась его вдова: «Воспользовались случаем друзья Заэфратского, ходили к ней и утешали. (...) Миша Котиков (...) вечером вина принес и закусочек; долго, склонив головку, говорила Екатерина Ивановна об Александре Петровиче. Какие платья он любил, чтоб она носила, какие руки были у Александра Петровича, какие прекрасные седые волосы, какой он был огромный, как он ходил по комнате и как она, встав на цыпочки, целовала его.

(...) На следующий день проснулся Миша Котиков в постели Александра Петровича.

(...) Все узнал Миша Котиков: сколько родимых пятнышек было на теле Александра Петровича, сколько мозолей, узнал, что в 191... году у Александра Петровича на спине чирей выскочил, что любил Александр Петрович кокосовые орехи, что было у Александра Петровича за время брака с Екатериной Ивановной тьма любовниц, но что он любил ее очень» [2, с. 51].

Не менее жесткой пародии в «романе с ключом» достаивались и здравствующие современники К. Вагинова: так, Сергей Колбасьев, поэт, прозаик, морской офицер, судьба которого трагически оборвется в конце 30-х гг., носящий фамилию Свечин, проявляет себя, прежде всего, как неутомимый «ходок» и удачливый утешитель вдовы Заэфратского.

Жесткой пародией удостоится любой, кто ищет способа стать «своим» в мире, стремительно упрощающемся, но беспощаднее всего автор к людям, предающим свой талант. Асфоделиев (по мнению Т. Л. Никольской и В. И. Эрля, авторов примечаний к роману, опубликованному в 1991 г., утверждают, что под этой фамилией выведен П. Н. Медведев, литературовед круга М. М. Бахтина), например, признается в присутствии «неизвестного поэта»: «Я теперь к одному издательству пристроился. Для детей программные сказки пишу (...). Дураки за это деньги платят. Еще статейки в журналах под псевдонимом пописываю, — смакуя каждое слово, продолжал Асфоделиев. — Хвалю пролетлитературу, Пишу, что ее расцвет не только будет, но уже есть. За это тоже деньги платят. Я теперь со всей пролетарской литературой на “ты”, присяжным критиком считаюсь. Товарищ, еще бутылочку, — поймал он официанта за передник» [2, с. 81].

Надежда выжить в изменившемся мире, став для подрастающего поколения хранителем и носителем духовного света и аромата культуры рубежа XIX-XX вв., свидетелем эпохи ренессанса, донесшим до потомков их опыт, оказалась несостоятельной. Потому смех расставания с прошлым звучит всё беспощаднее и безнадежнее.

Герои романа ведут себя не как покорные создания художника. Они активно включаются в диалог с творцом, апеллируют к высшим целям, которыми руководствовался автор, принимаясь за работу: «Но что будет с гуманизмом? — трогая остренькую бородку, прошептал Костя Ротиков, — если вы сойдете с ума, если Тептёлкин женится, если философ займется конторским трудом, если Троицын станет писать о Фёкле, я брошу изучать барокко, — мы последние гуманисты, мы должны донести огни...» [2, с. 104].

Но распад неизбежен, и судьба героев романа отражает процесс разрушения культуры, которой питались последние представители Серебряного века. Герои лысеют, стареют, опускаются и разочаровываются в себе. Тептёлкин, дослужившийся до должности председателя домового управления, «раз, сидя в садике, почувствовал, что культура, которую он защищал, была не его, что он не принадлежал этой культуре, что он не принадлежал к миру светлых духов, к которым он причислял себя раньше, что ничего ему не дано сделать в мире, что пройдет он как тень и не оставит по себе никакой памяти или оставит самую дурную. Что все конторщики так же чувствовали мир, лишь различно варьируя, что нет бездны между ним и бухгалтером, что все они в общем говорят о культуре, к которой они не принадлежат» [2, с. 150-151].

«Пусть погибнет культура, но восторжествует справедливость!» — так «озвучит» основной мотив, управлявший Гоголем в ночь сожжения им второго тома «Мёртвых душ» Л. Леонов, который вершиной духовного преображения своего профессора Лихарева в повести «Конец мелкого человека», сделает уничтожение им основного труда всей его жизни. Вынося приговор себе, Тептёлкин обвинит в творческом бесплодии не войну, истощившую духовные ресурсы интеллигенции, «Революцию» (это слово в тексте написано с заглавной буквы), а законы исторического бытия: «... Вместе с ним отходит великая эпоха человечества» [2, с. 155].

В последней редакции романа «Козлиная песнь» Тептёлкин напишет скорбное письмо «неизвестному поэту», призывая спивающегося Агафонова примириться с неизбежностью разрушения надежд на изменение жизни и принять разочарование в себе смиренно как неизбежность. В обеих редакциях романа финальная глава называется «Смерть Марьи Петровны». Прототипом этой героини была великая пианистка Мария Вениаминовна Юдина. В конце 20 — 30-х гг., когда она станет прототипом Тархановой в повести А. Ф. Лосева «Встреча» и Радиной — главной героини его романа «Женщина-мыслитель», еще было невозможно предположить, сколь трудной и прекрасной, полной лишений, веры и подвижничества станет жизнь этой замечательной женщины. К. Вагинов на музыкальности Марьи Петровны особенно не настаивает, его героиня выходит замуж за Тептёлкина и всецело погружается в мир простых семейных проблем.

В главе «Смерть Марьи Петровны» (в первой редакции — 35 гл., во второй — 37 гл.) место действия: проспект Майорова, проспект 25 Октября, мост лейтенанта Шмидта в Ленинграде и — письменный стол автора, письменный прибор. Время действия — холодная весна, Христово Воскресенье. Марья Петровна и Тептёлкин отправляются на всенощную службу в Исаакиевский собор. Несущая в руках зажженную свечу, ступив на качающийся трап, героиня не удержалась и упала в воду. Хотя ее спасут, купание в холодной воде закончится простудой и смертью на руках у одинокого, несчастного Тептёлкина.

В первой редакции после этой главы идет Послесловие, начинающееся словами: «Автор все время пытался спасти Тептёлкина, но спасти Тептёлкина

ему не удалось. Совсем не в бедности после отречения жил Тептёлкин. Совсем не малое место занял он в жизни, никогда его не охватывало сомнение в себе, никогда Тептёлкин не думал, что он не принадлежит к высокой культуре. (...) Совсем не бедным клубным работником стал Тептёлкин, а видным, но глупым чиновником» [3, с. 205]. После этой беспощадной эпитафии автор с героями распрощается. Зритель гогочет. Автор дает знак типографщикам, чтобы те начинали набирать текст... А сам он отправляется в кабак с друзьями и выходит оттуда вместе с ними после шумной и долгой пирушки.

В последней редакции «Козлиной песни» снято «Послесловие», текст последней главы сильно сокращен: в нем нет обличительного пафоса, усиливается печальная интонация, затушевывается игровой момент в отношении героев, зрителей, типографщиков... Глядя вслед своим уходящим героям, автор в воображении своём видит Тептёлкина и Марию Петровну, идущими, как Мастер и Маргарита, по пути примирения и покоя.

В повести «Вредитель» Г. Чулкова текст приобретает форму не только убежища, но и единственно доступного духовного бытия. Главный герой — Яков Макковеев — пребывает в постоянной тревоге, опасаясь разоблачения. Он не может не писать записок, потому что не может не думать, не чувствовать. Но его записки могут стать неопровержимой уликой и погубить автора, провозгласившего, перефразируя Декарта, основное условие бытия мыслящего человека в советской России: «Я существую, потому что я спрятался» [20, с. 314].

Как и многие художники советской прозаической метажанровой школы первой половины XX в., Г. Чулков использует в повести «Вредитель» повествовательную манеру, при которой читателю придётся изрядно потрудиться, устанавливая точки зрения автора художественного, автора биографического и героя, который искусно пользуется многочисленными масками.

Записки Макковеева обрамлены небольшими так называемыми паратекстуальными элементами (послесловием и предисловием хранителя рукописи). В них формально обозначены различия между главным героем повести — Яковом Макковеевым и теми персонажами, в руках которых побывала его тетрадка: автором предисловия (хранитель рукописи) и автором последней приписки (послесловие).

Загадки начинаются уже в предисловии. Кто мог быть автором предисловия, в котором сообщается, что записки «ускользнувшего» от суда Макковеева пишущий предисловие получил от застрелившегося впоследствии чекиста? Как «ускользнувший» от наказания Макковеев мог оказаться владельцем рукописи, послесловие к которой было написано врачами, констатировавшими его смерть?

Мог ли автор предисловия не знать о том, о чем сообщается в послесловии к публикуемой рукописи? — «На этом месте записки бухгалтера Якова Адамовича Макковеева прерываются. Его отвезли в психиатрическую лечебницу дня через три после смерти Кудефудрова. Бред Макковеева навел медицинский персонал больницы на подозрение, что у него есть какие-то записки. Догадались, где они спрятаны. Вот каким образом стали они нашим достоянием.

Макковеев умер не от душевной своей болезни и даже не от эмфиземы легких, а от острого колита, неизвестно почему с ним случившегося, несмотря на больничную диету» [20, с. 340].

Проблема авторизации текста (чужого текста) встречающаяся в литературе 20-30-х гг. довольно часто: в «Воре» Л. Леонова, «Даре» В. Набокова, «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, «Сожжѣнном романе» Я. Голосовкера, «Козлиной песне» К. Вагинова и др. Во «Вредителе» она разрешается психологически. Почему о диагнозе Макковеева и его страхах в послесловии сообщается с таким откровенным пренебрежением? Ответ только один: автор *послесловия* явно заинтересован в том, чтобы его ненароком не отождествили с автором тетрадки.

Так же ведѣт себя и автор *предисловия*, отгораживающийся от опасной («вредительской») рукописи решительным образом. Излагая историю ее приобретения, он не скупится на оценки автора рукописи и всех связанных с ней персонажей: автор рукописи «явный контрреволюционер», своевременно разоблачѣнный «нашими советскими органами». Цель этих замечаний — охарактеризовать не столько политическое лицо Макковеева («вредителя»), сколько — автора предисловия, обеспечив ему безопасность, раз и навсегда всю ответственность за содержание произведения возложив на другого (разоблаченного вредителя Макковеева).

Между делом сообщается, что тетрадка Макковеева пришла к автору предисловия из самых благонадежных источников, также дающих повод для характеристики автора предисловия как лица вполне благонадежного: «Один мой приятель, старый чекист (...) оставил мне в наследство прелюбопытную тетрадку, копию документика, оказавшегося у него в руках при ведении одного следствия. Это записки явного контрреволюционера, который наивно воображал, что их никак не найдут представители нашей советской власти. Но этому тарантулу не удалось утаить от нас свои ядовитые свойства. Правда, пришить эти мемуары к какой-нибудь реальной политике нет никакой возможности. Дела из них состряпать нельзя... Но психология! Психология!.. Тут особого рода вредительство — тончайшее и так сказать высшего порядка. Хитрец и сам догадывался, что, с нашей точки зрения, он паук и вообще гад» [20, с. 314].

Несмотря на принятые меры, автор предисловия не может скрыть своего потрясающего сходства с автором записок (Макковеевым, «пауком», «тарантулом» и «гадом»). Навязчиво повторяющиеся одинаковые формулы угодничества, ехидства и ерничанья, полунамёков и мстительных, разоблачающих полупризнаний, эскапады в защиту советской власти, диссонирующие с отчаянием, вырывающимися наружу искренними и полными ядовитого скепсиса рассуждениями о фальшивости советской идеологии — все это выдает автора с головой и позволяет установить его имя. Хранитель рукописи и автор послесловия был и непосредственным создателем записок Макковеева.

Цель ролевой игры — «ускользнуть» на случай обнаружения его тетрадки от ответственности за пережитую им тайком свободу, за использованное им тайком право на свою позицию и свое слово.

Проблема авторизации «чужого» текста, давно привлекавшая теоретиков, сегодня связывается с установлением и систематизацией «точек зрения» в художественном тексте. Попытка оспорить результаты исследования в этом направлении Б. А. Успенского [16], предпринятая В. Шмидом [21], представляет определенный интерес, но разговор на эту тему может оказаться слишком долгим. Ограничимся констатацией того, что красоте и четкости теоретических построений часто мешает литература, поэтому в данном споре позиция Б. А. Успенского, с нашей точки зрения, предпочтительнее. Что же касается повести «Вредитель», то текст ее, формально соотносимый с разными персонажами, является воплощением точки зрения одного субъекта речи, сознание которого сформировано эпохой преобразований, столь же беспрецедентных, сколь и традиционных. Оценивая противоречивость исторического пути России, Б. А. Успенский делает акцент на парадоксальном процессе одновременной канонизации культурных традиций, пребывающих в непримиримой конфронтации: «Создание новой культуры предполагало сознательную дискредитацию старой: новое создается за счет старого, как его антипод». [15, с. 23].

Прием многократного отречения от текста передает и атмосферу непреодолимого духовно-психологического давления, страха и мучительного желания спрятаться. Страх и амбициозность внезапно и резко сменяют друг друга и иногда столь сильны, что герой, ведущий записки, забывает надежно спрятаться за спину фальшивого нарратора. Но даже бесконечно запуганный Яков Адамович Макковеев не способен был предать и сжечь свои записки — единственное свидетельство его свободы, пусть даже «лоскутной» и агонизирующей.

В послеоктябрьской литературе реминисцентно-психологические, историко-религиозные, историко-философские аналогии подсказывали современникам решение проблемы самосохранения. Ищущий укрытия герой не может избежать искушения питающими его тщеславие аналогиями с носителями христианской веры, загнанными в катакомбы. Мучительное ощущение ущемленного достоинства, соединившееся в нем с болезненной амбициозностью, неизбежно выражалось в особой речевой стилистике: использование иносказаний, двусмысленностей и саркастических полунамёков.

Поднявшись над утопической идеей спасения человечества, отечественная литература, воспитанная в атеистической традиции, вернется к идее спасения человеческого в человеке, потому что осознает, спасение человечества от земных бедствий не относится к категории достижимых целей. Единственная цель, достойная и достижимая — это найти человека и встать с ним рядом.

Не следует забывать, что только идеологические шоры не позволяли в советский период истории исследователям отечественной литературы увидеть, насколько часто мотив духовного сиротства звучал в литературе официально признанной у писателей, воспринимавшихся как «свои». Мы встретим его у К. Федина в романах «Города и годы» и «Братья», у Ю. Олеши в «Зависти», в произведениях В. Маяковского и С. Есенина, Л. Леонова, даже у М. Горького в рассказах 20-х г. (отчаяние богооставленности в рассказе «О вреде философии»)

и романе «Жизнь Клим Самгина» (история гибели в полынье мальчика и напроць забытой девочки). Правда, по большей части состояние духовного сиротства входит в состав признаков героев, обреченных на осуждение советскими читателями и критиками, но редкие исключения из него только подтверждают другое правило: литература, осмысляющая духовный опыт современников социальных потрясений (крайних эпох), не минует интереса к судьбам тех, кто в новом мире ощутит себя чужестранцем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Н. П. Проблема тождества сюжета (Публикация В. М. Гацака) / Н. П. Андреев // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 230-243.
2. Вагинов К. К. Козлиная песнь (1926-1927-1929) // В кн.: Вагинов К. К. Козлиная песнь: Романы. М.: Современник, 1991. С. 12-161.
3. Вагинов К. Козлиная песнь (1926-1927) // В кн.: Вагинов К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада. М.: Худож. лит., 1989. С.19-206.
4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М. Главная редакция восточной литературы издательства «Наука» / Я. Э. Голосовкер. 1987. 219 с.
5. Голосовкер Я. Э. Сожженный роман // Дружба народов. 1991. № 7. URL: <http://fanread.ru/book/10795666/?page=1-12>
6. Гудкова В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов / В. Гудкова. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 454 с.
7. История отечественной литературы XX в. Русский литературный андеграунд / С. Н. Бурова. История отечественной литературы XX в. Русский литературный андеграунд. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2015. Часть II (лекции). 124 с.
8. Козырев М. Пятое путешествие Лемюэля Гулливера / М. Козырев. Издательство «Текст», 1991. URL: http://az.lib.ru/k/kozyrew_m_j/text_0024.shtml
9. Кржижановский С. Д. Возвращение Мюнхгаузена // В кн.: Кржижановский С. Д. Сказки для вундеркиндов: Повести, рассказы. М., Сов. Писатель, 1991. С. 581-685.
10. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. М.: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.
11. Синявский А. Д. Основы советской цивилизации / А. Д. Синявский. М.: Аграф, 2002. 464 с.
12. Смирнов И. П. Олитературное время (Гипо) теория литературных жанров / И. П. Смирнов. СПб: Издательство РХГА, 2008. 264 с.
13. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. / А. Н. Толстой. М.: Художественная литература, 1958-1961: Т. 3. С. 533-685 [Аэлита]; Т. 5. С. 7-307 [Сестры].
14. Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара / Ю. Н. Тынянов. М.: Правда, 1983. 496 с.
15. Успенский Б. А. Историко-филологические очерки / Б. А. Успенский. М., Языки славянской культуры, 2004. 176 с.

16. Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве / Б. А. Успенский. М.: Языки славянской культуры, 2005. 360 с.
17. Халил Хадил Исмаил. Ницшеанские мотивы в романе А. Н. Толстого «Аэлита» / Халил Хадил Исмаил // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Сер. 9. Вып. 4. Ч. 2. С. 82-84. («Вчитываясь в текст, можно увидеть, как Толстой преодолевает свои переживания смеховыми и квази-смеховыми пародийными формами, создавая своеобразную атмосферу игры, делающей эстетически оправданными самые интимные переживания любви и потерь, обнаженные в книге»).
18. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.
19. Чудакова М. О. Избранные работы / М. О. Чудакова. М.: Языки русской культуры, 2001. Том 1. Литература советского прошлого. 472 с.
20. Чулков Г. И. Вредитель // В кн.: Чулков Г. И. Валтасарово царство. М.: Изд. «Республика», 1998. С. 314-340.
21. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Serafima N. BUROVA¹

**SPIRITUAL ORPHANHOOD AS A FACTOR
IN THE SIMULATION OF THE ART WORLD
IN THE RUSSIAN LITERATURE
OF 20-30s OF THE 20TH CENTURY:
SELF-IDENTIFICATION OF THE “FORMER” PEOPLE**

¹ Associate Professor,
Department of Russian Literature,
Institute of Philology and Journalism,
Tyumen State University
snburova@hotmail.com

Abstract

Post-revolutionary experiments in the socio-ideological sphere were reflected in the Soviet mainstream and underground literature in the 20-30s in the system of motives, which evidenced the attempts of the contemporaries to relate the events with the same shocks depicted in the mythological consciousness of generation. The objective of such modeling was to find spiritual support in the past, helping to accept the fact of spiritual abandonment as inevitable, and to comprehend that it is not impossible to change or hope for the possibility of spiritual opposition to the processes of individual's devaluation. In A. Tolstoy's "Aelita", E. Zamyatin's "We", Yuri Tynianov's "Death of Wazir-Mukhtar", Ya. Golosovker's "Burnt Novel", S. Krzhizhanovsky's "The Return of Baron Munchausen", K. Vaginov's "Goat Song", G. Chulkov's "Pest" and other works, reminiscence-psychological, historical and religious, historical and philosophical analogies prompted the solution to the problem of spiritual self-preservation.

Keywords

Literary underground, motive, analogues field, myth, narrative, author's alter ego, paratextual system, Soviet mainstream.

Citation: Burova S. N. 2017. "Spiritual Orphanhood as a Factor in the Simulation of the Art World in the Russian Literature of 20-30s of the 20th Century: Self-Identification of the 'Former' People". Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 3, no 2, pp. 82-100. DOI: 10.21684/2411-197X-2017-3-2-82-100

DOI: 10.21684/2411-197X-2017-3-2-82-100

REFERENCES

1. Andreev N. P. 1988. Problema tozhdestva syuzheta. Folklor. Problemy istorizma [The Problem of Plot's Equivalence. Folklore. The Problems of Historism], pp. 230-243. Moscow.
2. Vaginov K. K. 1991. "Kozlinaya pesn (1926-1927-1929)" [Goat Song (1926-1927-1929)]. In: Vagonov K. K. Kozlinaya pesn. Romany [Goat Song. Novels], pp. 12-161. Moscow: Sovremennik.
3. Vaginov K. K. 1989. "Kozlinaya pesn (1926-1927)" [Goat Song (1926-1927)]. In: Vagonov K. K. Kozlinaya pesn; Trudy i dni Svistonova; Bambochada [Goat Song; Works and Days of Svistonov; Bambochada], pp. 19-206. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
4. Golosovker Ya. E. 1987. Logika mifa [Myth's Logic]. Moscow: Nauka.
5. Golosovker Ya. E. 1991. Sozhenny roman [Burnt Novel]. <http://fanread.ru/book/10795666/?page=1-12>
6. Gudkova V. 2008. Rozhdenie sovetskikh syuzhetov: Tipologiya otechestvennoy dramy 1920-kh — nachala 1930-kh godov [Birth of the Soviet Plots. The Typology of the Russian Drama of the 1920 — early 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
7. Burova S. N. 2015. Istoriya otechestvennoy literatury XX veka. Russky literaturny andergraund [The history of the Russian Literature in the 20th Century. The Russian Literary Underground]. Tyumen: Tyumen State University Publishing.
8. Kozyrev M. 1991. Pyatoe puteshestvie Lemyuela Gullivera [The Fifth Travel of Lemuel Gulliver]. Tekst. http://az.lib.ru/k/kozyrew_m_j/text_0024.shtml
9. Krzhizhanovskiy S. D. 1991. "Vozvrashchenie Myunhgauzena" [Return of Munchausen]. In: Krzhizhanovskiy S. D. Skazky dlya vunderkindov: Povesti, rasskazy, pp. 581-685. Moscow: Sovetsky pisatel'.
10. Silantyev I. V. 2009. Syuzhetologicheskie issledovaniya [Plot Research]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
11. Sinyavskiy A. D. 2002. Osnovy sovetskoy tsivilizatsii [Foundations of the Soviet Civilization]. Moscow: Agraf.
12. Smirnov I. P. 2008. Oliteraturnoe vremya [Literated Time]. St. Petersburg: RHGA.
13. Tolstoy A. N. 1958-1961. Sbranie sochineniy [Selected Works] in 10 vols. Vol. 3, pp. 533-685, "Aelita" [Aelita]. Vol. 5, pp. 7-307, "Syostry" [Sisters]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
14. Tynyanov Yu. N. 1983. Smert' Vazir-Muhtara [Death of Wazir-Mukhtar]. Moscow: Pravda.
15. Uspenskiy B. A. 2004. Istoriko-philologicheskie ocherki [Historical and Philological Studies]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
16. Uspenskiy B. A. 2005. Semiotika iskustva: Poetika kompozitsii. Semiotika ikony. Stat'i ob iskustve [Semiotics of Art: The Poetics of Composition. Semiotics of Icon. Articles about Art]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

17. Khalil Kh. I. 2008. "Nitssheanskie motivy v romane A. N. Tolstogo 'Aelita'" [Nietzschean Motives in A. N. Tolstoy's "Aelita"]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, series 9, vol. 4, no 2, pp. 82-84.
18. Tsvivan T. V. 2001. *Semioticheskie puteshestviya* [Semiotic Travels]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha.
19. Chudakova M. O. 2001. *Izbrannye raboty* [Selected Works], vol. 1. *Literatura sovetskogo proshlogo* [Literature of the Soviet Past]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
20. Chulkov G. I. 1998. *Vreditel'* [Spoiler]. In: Chulkov G. I. *Valtsarovo tsartetvo*, pp. 314-340. Moscow: Respublika.
21. Shmid V. 2003. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yuzyki slavyanskoy kul'tury.