

Galina Vasilkova – Daugpilio universiteto Humanitāriņių mokslų fakulteto magistrė.
Moksliniai interesai: 1900–1930 m. rusų literatūra ir kultūra, Boriso Žitkovo „Viktoras Vavičius“.
El. paštas: galina.vasilkova@du.lv.

Galina Vasilkova – Daugavpils University, Faculty of Humanities, Daugavpils (Latvia), the curator of Russian Centre funds, Master of philology.
Research interests: the Russian Literature and Culture of the 1900–1930s, the novel “Victor Vavich” by Boris Zhitkov.
E-mail: galina.vasilkova@du.lv

Галина Василькова

Даугавпилсский университет, Латвия

РУССКАЯ ПРОЗА 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА: СКАЗОВАЯ ТРАДИЦИЯ И ЕЕ МОДИФИКАЦИИ¹

Anotacija

Straipsnyje nagrinėjama tradicijų ir novatoriškumo sąveika XX a. 3-jojo dešimtmečio rusų literatūroje. Šiuo laikotarpiu gerokai atsinaujino literatūrinių kūrinių tematika, o tai neišvengiamai lėmė meninės formos atsinaujinimą. Dažniausiai šio atsinaujinimo šaltinis buvo tradicijos – ne tik literatūrinės, bet ir folklorinės. Neatsitiktinai XX a. 3-iajame dešimtmetyje mokslininkų dėmesio objektu tapo daugelio rašytojų šiuo laikotarpiu pasakojimui pasitelkta sakmės forma. Straipsnio autorė, išanalizavusi E. Zamiatino, A. Veselogo, M. Zoščenko, B. Žitkovo ir kt. kūrinių pagrindines sakmės atmainas, prieina prie išvados, kad sakmės tradicijos palankiai veikia literatūrinės kalbos (taip pat ir romanų prozos kalbos) atsinaujinimo procesą.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: sakmė, tradicija, naratorius, dvibalsis, atpasakojimas žodžiu, dialogiškumas, B. Žitkovas, V. Šmidas.

Abstract

The article describes the interaction of tradition and innovation in Russian literature of the 1920-ies. During this period, the content and themes of literature were greatly refreshed;

¹ Эта работа выполнена при содействии Европейского социального фонда в рамках проекта «Поддержка докторантуры Даугавпилсского Университета» № Nr. 2009/0140/1DP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/015.

it inevitably led to a renewal of artistic form. Often this renewal was based on a tradition that could be literary or folk. Not coincidentally the subject of the attention of scientists in the 1920-ies was the appealation of many writers of this period to the tale form of narrative. The author of the article, afterhaving reviewed the main varieties of the tale in the small prose of J. Zamyatin, A. Vesjoly, M. Zoshchenko, B. Zhitkov, concludes that the tale tradition has effected beneficially the renewal process of the literary language, including the language of the novel prose.

KEY-WORDS: tradition, oral narrative, dual-voicedness; orality; spontaneity; dialogism, B. Zhitkov, V. Schmidt.

Введение

В данной статье рассматривается одно из значимых явлений в русской прозе 20-х годов прошлого века – обращение писателей к традициям фольклорного повествования, так называемого сказа. Методологической основой исследования являются труды Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Виноградова, М. Бахтина, В. Шмида.

Актуальность работы подтверждается тем, что, несмотря на обилие работ по теории и поэтике сказа, опубликованных в XX веке, эта проблема отнюдь не закрыта и теперь: в России не только защищаются диссертации по проблемам сказового повествования в прозе 1920-х годов (например, Подобрий 1999; Комарова 2000), но и появляются работы, посвященные сказовым традициям в современной литературе (например, Кузьменко 2003; Авраменко 2008). Проблема сказа исследуется также в современной западной нарратологии (см. Шмид 2003, 63–96).

В качестве материала для анализа в статье привлечены не только произведения Е. Замятина, М. Зощенко, И. Бабея, А. Веселого, Л. Леонова, традиционно рассматриваемые в ряду «сказовой» прозы, но и рассказы Б. Житкова, с этой точки зрения прежде не анализировавшиеся.

В исследованиях постсоветского периода, посвященных литературе 20-х гг. прошлого века, красной нитью проходит мысль о том, что литература послеоктябрьского десятилетия, несмотря на все социальные потрясения и попытки новой власти диктовать ей свои условия, все же продолжала развиваться по своим естественным, имманентным законам (см., например Голубков 1992, Николаев 2006, Федоров 1992). И если прежде литература этого периода рассматривалась преимущественно как новаторская, в корне отличная от дореволюци-

онной², то большинство современных исследователей сходятся в том, что, несмотря на радикализм деятелей РАППА, требовавших решительно порвать с художественным наследием прошлого, сохранялась определенная преемственность, следование дореволюционным литературным традициям. В литературе 1920-х годов сосуществовали и продолжали развиваться как реалистическое, так и модернистское направление, в литературном процессе активно участвовало «старое» поколение писателей – М. Горький, Е. Замятин, А. Ремизов и др.³ Вместе с тем в начале 1920-х годов в литературу пришло новое поколение авторов, преимущественно выходцев из провинции, основной жизненный опыт которых состоял из впечатлений катастрофической послереволюционной действительности: И. Бабель, Вс. Иванов, В. Каверин, Л. Леонов, К. Федин, А. Фадеев, М. Шолохов и др. Конечно, содержание и тематика литературных произведений в этот период существенно обновились, что неизбежно привело к обновлению художественной формы, но это обновление также нередко имело своим истоком традицию – причем не только литературную, но и фольклорную.

Предметом пристального внимания ученых в 1920-х гг. стало, в частности, обращение многих писателей к сказовой форме повествования. Б. Эйхенбаум⁴ в работе «Лесков и современная проза» (1925) отмечал, что «для современной прозы заново получила принципиальное значение проблема повествовательной формы, а вместе с ней – форма рассказывания. Об этом свидетельствуют <...> сказки и рассказы Ремизова, Замятина, последние вещи Горького, очерки Пришвина, рассказы Зощенко, Вс. Иванова, Леонова, Федина, Никитина, Бабеля и др.» (Эйхенбаум 1987, 413).

С одной стороны, обращение к форме сказа в послереволюционную эпоху Б. Эйхенбаум связывал с продолжением традиций русской литературы XIX века (творчество Н. Гоголя, Н. Лескова, П. Мельникова-Печерского) и начала XX века (творчество А. Ремизова, А. Бело-

² Это находило отражение и в периодизации литературы: первый этап русской литературы XX века в учебниках советского времени завершался 1917 г.

³ Для определения модернистских тенденций в прозе в этот период наряду с термином «авангардизм» использовались такие обозначения как «синтетизм» (Е. Замятин), «неореализм» (А. Воронский).

⁴ Б. М. Эйхенбаум первым из «формалистов» обратился к проблеме сказового повествования: уже в 1918 г. он опубликовал работу «Иллюзия сказа» («Книжный угол», № 2).

го, Е. Замятина). Он отмечал, что в литературном сказе важна прежде всего установка на «разговорность»: «...принцип сказа требует, чтобы речь рассказчика была окрашена не только интонационно-синтаксическими, но и лексическими оттенками: рассказчик должен выступать как обладатель той или иной фразеологии, того или иного словаря, чтобы осуществлена была установка на разговорное слово» (Эйхенбаум 1987, 419).

С другой стороны, вторжение сказа в литературу рассматривалось Б. Эйхенбаумом как ломка литературной традиции, ориентированной на «книжный» язык, как обновление языка художественного произведения. Он писал: «Вся эта столь захватившая современную повествовательную прозу тяга к сказу свидетельствует о неудовлетворенности традиционной литературной речью» (Эйхенбаум 1987, 422).

В. Виноградов также подчеркивал, что «стихия сказа является одним из резервуаров, откуда черпаются в большом составе новые виды художественной речи». Одновременно он указывал на «синтетическую» природу сказового повествования: «Формы сказа открывают в художественной литературе широкую дорогу причудливым смешениям разных диалектных сфер разговорно-бытовой речи с разными жанрами и видами речи письменной» (Виноградов 1971, 120, 129). Рассматривая сказ с точки зрения соотношения в нем автора и рассказчика, В. Виноградов утверждал, что «образ рассказчика в сказе – это форма литературного артистизма автора» (Виноградов 1971, 120).

Ю. Тынянов подчеркивал монологическую природу сказа, утверждая, что именно это обстоятельство активизирует читательское восприятие текста: «Сказ делает слово физиологически ощутимым – весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю – и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя» (Тынянов 1977, 160).

Несколько иного взгляда на проблему сказа придерживался М. Бахтин, рассматривая ее в контексте своей «диалогической» концепции. В работе «Проблемы творчества Достоевского» (1929) он отмечал, что литературный «сказ есть прежде всего установка на чужую речь», а, следовательно, и на чужую точку зрения: «Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голо-

са социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» (Бахтин 1979, 222).

В. Шкловский акцентировал совмещение в литературном сказе двух планов: «Сказ мотивирует второе восприятие вещи. <...> Получается два плана: 1) то, что рассказывает человек, 2) то, что как бы случайно прорывается в его рассказе» (Шкловский 1928, 17). Теоретические изыскания в области поэтики сказа, предпринятые в 1920-х гг., легли в основу последующих исследований по теории сказа, в частности, работ Б. Кормана (Корман 1992), Н. Федя (Федь 1982) и др.

Наблюдения российских литературоведов над поэтикой литературного сказа получили развитие в трудах современного немецкого слависта Вольфа Шмида. Вслед за Б. Эйхенбаумом и В. Виноградовым он выделяет два типа сказа: **характерный** сказ, мотивированный образом рассказчика (нарратора), «чья точка зрения управляет всем повествованием», и **орнаментальный** сказ, «отражающий не один облик нарратора, а целую гамму голосов и масок и ни к какой личной повествовательной инстанции не отсылающий». При этом немецкий исследователь подчеркивает: «Какому-либо точному описанию поддается только первый, «классический» тип. Второй тип существует лишь на фоне первого как диапазон различных отклонений, получающихся в результате наложения орнаментальной фактуры на повествовательный текст» (Шмид 2003, 106–107).

Характерный сказ, с точки зрения В. Шмида, обладает следующими признаками:

- 1) нарраториальность⁵;
- 2) ограниченность умственного горизонта нарратора⁶;
- 3) двуголосость⁷;

⁵ «Сказ – это текст нарратора (безразлично, какой степени, т.е. первичного, вторичного или третичного нарратора), а не текст персонажа. <...> Конечно, персонаж может выступать как вторичный или третичный нарратор, но тогда сказ отражает стиль повествующей, а не повествуемой инстанции» (Шмид 2003, 106).

⁶ «Нарратор классического сказа непрофессионален, это человек из народа, наивное повествование которого носит более или менее явные признаки неумелости» (Шмид 2003, 107).

⁷ «Отдаленность нарратора от автора приводит к двуголосости повествовательного текста. В нем выражаются одновременно наивный нарратор и изображающий его речь с определенной долей иронии или юмора автор. Двуголосость знаменует и

- 4) устность;⁸
- 5) спонтанность⁹;
- 6) разговорность¹⁰;
- 7) диалогичность¹¹.

Из названных признаков В. Шмидт обязательными для характерного сказа считает первые три: нарраториальность, ограниченность кругозора и двуголосость. Устность, спонтанность, разговорность и диалогичность в сказе, по мнению В. Шмида, могут быть выражены в разной степени, а могут и совсем отсутствовать.

Не имея возможности в рамках статьи подробно исследовать «сказовый» феномен 1920-х годов во всем его многообразии, рассмотрим наиболее распространенные в этот период разновидности сказа, принимая во внимание наличие или отсутствие перечисленных В. Шмидом признаков.

Классический характерологический сказ вводится обычно посредством «рамочной конструкции» – сказовая форма мотивируется авторской предысторией (*Vorgeschichte*), характеризующей ситуацию и рассказчика. Примером такого сказа являются «Тупейный художник» и «Очарованный странник» Н. Лескова¹². Такой тип сказа в западном литературоведении носит название «рассказ в рассказе». Он, как правило, характеризуется двухголосой структурой, причем «голоса»

двуфункциональность: повествовательное слово является одновременно и изображающим, и изображаемым» (Шмид 2003, 107).

⁸ «...вне стихии устной речи говорить о характерном сказе невозможно. Конечно, устная речь имитации письменной речи говорящим не исключает. Но тогда эта письменная речь должна отразить ее устное, как правило, не совсем для нее подходящее воспроизведение, как это нередко бывает у Зощенко» (Шмид 2003, 107).

⁹ «Сказ – это спонтанная устная речь (а не подготовленная речь, как, например, речь оратора или адвоката). Спонтанность подразумевает отображение речи как разворачивающегося процесса» (Шмид 2003, 107).

¹⁰ «Спонтанная устная речь «демократического» героя, как правило, носит черты разговорности. Эта речевая стихия может включать просторечие и неграмотное употребление языка. С другой стороны, разговорность не исключает употребления книжного стиля. Это происходит тогда, когда «маленький» человек старается приспособиться к языку «большого» мира, пользуясь официозными формами выражения» (Шмид 2003, 107).

¹¹ «Сказу свойственна установка говорящего на слушателя и его реакции» (Шмид 2003, 107).

¹² Несколько иная модель – в знаменитом лесковском «Сказе о Левше», где комментарий к истории, рассказанной неизвестным лицом, дан лишь в самом конце.

автора и рассказчика резко дифференцированы: авторское повествование отмечено «литературностью», а речь рассказчика отличается разговорной интонацией и упрощенным синтаксисом, избытком просторечными выражениями и/или диалектизмами. Эта разновидность сказа хорошо исследована на материале рассказов М. Зощенко (см., например, Комарова 2000).

Следует отметить, что прозе начала 1920-х годов «рамочная конструкция» зачастую редуцировалась, сводилась к минимуму, как, например, в рассказе М. Зощенко «Аристократка», где авторская характеристика повествователя дана в одном предложении: «Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и начал рассказывать» (Зощенко 1968, 86). Но в процессе рассказывания происходит «самораскрытие» и даже «саморазоблачение» рассказчика, причем в значительной мере – посредством его речевой характеристики.

Модификация такого типа сказового повествования представлена в рассказе Е. Замятина «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» (1922 г.). Роль «обрамления» здесь выполняет заглавие: из него явствует, что перед нами публичное выступление на официальном мероприятии некоего «товарища Чурыгина». Рассказ представляет собой монолог в чистом виде, но при этом он имеет выраженную диалогическую направленность, поскольку адресован конкретной, сразу же обозначенной рассказчиком аудиторией:

«Уважаемые граждане – и тоже гражданочки, которые там у вас в самом задку смеются, не взирая на момент под названием вечер воспоминаний о революции. Я вас, граждане, спрашиваю: желательно вам присоединить к себе также и мои воспоминания? Ну, так прошу вас сидеть безо всяких смехов и не мешать предыдущему оратору.

Перво-наперво я, может быть, извиняюсь, что мои воспоминания напротив всего остального есть действительный горький факт, а то у вас тут все как по-писанному идет, а это неписанное, но как естественно было в нашей деревне Куймани Избищенской волости, которая есть моя дорогая родина» (Замятин 1990, 498).

Как видно из процитированного фрагмента, в речи рассказчика (спонтанной, имеющей все признаки устности – произносимой «не по-писанному») сталкиваются два разнородных стилистических пласта – публичная, официальная речь (обращение «граждане», упоми-

нение о «предыдущем ораторе», выражения «невзирая на момент» и «действительный факт» и т.п.) и речь бытовая, разговорная, изобилующая просторечными выражениями (*в самом заду, перво-наперво, безо всяких смехов* и т.п.). Столкновение разнородных стилистических пластов создает комический эффект и характеризует выступающего как человека малограмотного, но с претензией на овладение основами революционного красноречия. Здесь реализуется эффект «ограниченности кругозора», являющийся, по В. Шмиду, одним из обязательных признаков сказа: «Так как неискусный нарратор не вполне контролирует свою речь во всех ее оттенках, возникает некая двойственность между замышленным и фактически получающимся сообщением: нарратор говорит неволью больше, чем он хотел бы сказать» (Шмид 2003, 107). Однако, думается, Е. Замятин отнюдь не ставил задачу высмеять псевдооратора, да и сюжет рассказа скорее трагический, чем комический: вначале повествуется о том, как односельчанин Чурыгина Егор возвращается с войны без ног, а завершается рассказ гибелью брата рассказчика Степана во время разгрома крестьянами барского имения. Посредством сказа Е. Замятин создает не столько речевой портрет конкретного человека (Чурыгина), сколько обобщенный образ расколотого послереволюционного массового сознания, в котором уживается старое и новое, высокое и низкое, комическое и трагическое.

В данном случае из семи признаков характерного сказа, выделенных В. Шмидом, четко выражены шесть – то есть все, кроме двуголосости, поскольку присутствие автора в тексте сведено к минимуму. Двуголосость, однако, имплицитно присутствует, проявляя себя в том, что «повествовательное слово является одновременно и изображающим, и изображаемым» (Шмид 2003: 107). Похожая модель реализована в «Рассказах Назара Ильича господина Синябрюхова» М. Зощенко, изданных в 1922 г. «Герой-рассказчик только говорит, и автор не усложняет структуру произведения дополнительными описаниями тембра его голоса, его манеры держаться, деталей его поведения. Однако посредством сказовой манеры отчетливо передаются и жест героя, и оттенок голоса, и его психологическое состояние, и отношение автора к рассказываемому. То, чего другие писатели добивались введением дополнительных художественных деталей, М. Зощенко

достиг манерой сказа, краткой, предельно сжатой фразой и в то же время полным отсутствием «сухости» (Ершов 2012).

Здесь важно отметить, что в приведенных примерах – и у Е. Замятина, и у М. Зощенко – рассказчик назван по имени. Как отмечал В. В. Виноградов, «Имя потенциально включает в себя указание предела и общего направления в понимании сущности образа рассказчика и стоящего за ним автора. Название – стержень социальной характеристики лица, знак его семантического единства, его художественной субстанциональности» (Виноградов 1971, 128). Кроме того, социальную характеристику рассказчика иногда содержат и названия произведений (как, например, в случае с «господином Синегруховым» и «товарищем Чурьгиным»).

В литературе 1920-х годов существовал и другой тип сказа – орнаментальный. По определению В. Шмида, «*Орнаментальный* сказ – это гибридное явление, основывающееся на парадоксальном совмещении исключаящих друг друга принципов характерности и поэтичности. От собственно сказа сохраняются устное начало, следы разговорности и жесты личного рассказчика, но все эти характерологические черты отсылают не к единому образу нарратора, а к целой гамме разнородных голосов, не совмещающихся в единство личности и психологии» (Шмид 2003, 108).

«Родословную» орнаментального сказа 1920-х гг. многие исследователи ведут от «Серебряного голубя» А. Белого и «Посолони» А. Ремизова¹³. Примером орнаментального сказового повествования может служить рассказ Л. Леонова «Гибель Егорушки»:

«Каб и впрямь был остров такой в дальнем море ледяном, за полуночной чертой, Ньюньюг остров, и каб был он в широту поболее семи четвертей, – быть бы уж беспрременно поселку на острове, поселку Нель, верному кораблюному пристанищу под угревой случайной скалой. Место голо и унынно, отдано ветру в милость, суждено ему стать местом широкого земного отчаянья. Со скалы лишь сползают робкие к морю три ползучие, крадучись, березки, три беленькие. Приползли морю жаловаться, что-де ночи коротки, а ветры жгучи... Море не слушает, взводнем играет, вспять бежит» (Леонов 1969, 116).

¹³ В. Шмид, впрочем, отмечает, что А. Белый при создании своей повести опирался на гоголевскую традицию.

Здесь, как и вообще в орнаментальном сказе, налицо сочетание элементов литературности (в данном случае – усложненных синтаксических конструкций) со средствами фольклорной сказовой стилизации (инверсии, повторы и т.п.). «Гибридность» повествования прослеживается и на лексическом уровне: наряду с нейтральной лексикой используются не только просторечные и диалектные слова и выражения (*беспременно, поболе унынно, взводнем играет*), но и поэтические образы, имеющие оттенок «книжности» (*широкое земное отчаяние, случайная скала, верное пристанище*). Однако, в отличие от характерного сказа, это смешение разнородных лексических пластов не создает комического эффекта, оно гармонизируется посредством ритмизации и звуковых повторов.

Отдельного внимания заслуживают случаи использования сказового повествования в полижанровых текстах, подобных «Конармии» (1924) И. Бабеля¹⁴ и «России, кровью умытой» А. Веселого (1926).

И. Бабель в «Конармии» иногда использует характерный сказ в его классическом варианте – например, во фрагменте, озаглавленном «Письмо». Фрагмент имеет четко выраженную рамочную конструкцию: текст рассказчика (или, по В. Шмиду, «вторичного нарратора») «обрамляется» текстом повествователя («первичного нарратора»):

«Вот письмо на родину, продиктованное мне мальчиком нашей экспедиции Курдюковым. Оно не заслуживает забвения. Я переписал его, не приукрашивая, и передаю дословно, в согласии с истиной» (Бабель 1990, 7).

Далее следует текст, который, с одной стороны, имеет приметы письменного стиля, обусловленные «жанром» письма:

«Любезная мама Евдокия Федоровна. В первых строках сего письма спешу вас уведомить, что, благодаря господу, я есть жив и здоров, чего желаю от вас слышать то же самое. А также нижающе вам кланяюсь от бела лица до сырой земли...»

С другой стороны – налицо приметы устной речи (письмо является продуктом говорения – записано под диктовку):

«Пришлите чего можете от вашей силы-возможности. Прошу вас заколоть рябого кабанчика и сделать мне посылку в Политотдел товарища Бу-

¹⁴ Иногда «Конармию» называют сборником новелл, что, на наш взгляд, неправомерно, так как книга включает произведения, имеющие приметы разных жанров.

денного, получить Василию Курдюкову. Каждые сутки я ложусь отдыхать не вши и безо всякой одежды, так что дюже холодно» (Бабель 1990, 7).

Двуголосость повествования реализуется в четком разграничении слова повествователя и слова рассказчика. Повествователь предстает как человек образованный, носитель литературного языка. Рассказчика характеризует стремление соединить привычное для него просторечие с усвоенной недавно новой, «революционной» лексикой:

«Они взяли меня к себе, в экспедицию Политотдела, где мы развозим на позиции литературу и газеты – Московские Известия ЦИК, Московская Правда и родную беспощадную газету Красный кавалерист, которую всякий боец на передовой позиции желает прочесть, и опосля этого он с геройским духом рубает подлую шляхту...» (Бабель 1990, 7).

Узость кругозора адресанта сказывается в неумении отделить главное от второстепенного и в отсутствии элементарных нравственных ориентиров.

Завершается «Письмо» размышлениями повествователя над фотографиями семьи Курдюковых, которые связывают этот фрагмент с художественным целым «Конармии», вводят его в контекст авторской оценки гражданской войны как бессмысленной братоубийственной бойни.

Другой вариант сказового повествования представлен во фрагменте «Конармии», озаглавленном «Измена». Здесь нет вводного вступления или заключительного слова повествователя. Весь текст представляет собой объяснительную записку, адресованную следователю «товарищу Бурденко», в начале которой сам пишущий сообщает сведения о себе: «На вопрос ваш отвечаю, что партийность имею номер двадцать четыре два нуля, выданную Никите Балмашеву Краснодарским комитетом партии. Жизнеописание мое до 1914 года объясняю как домашнее, где занимался при родителях хлебопашеством и перешел от хлебопашества в ряды империалистов защищать гражданина Пуанкаре и палача германской революции Эберта-Носке, которые, надо думать, спали и во сне видели, как бы дать подмогу урожденной моей станции Иван Святой Кубанской области» (Бабель 1990, 95).

И все же этот *письменный* текст носит приметы «устности», поскольку автор письма мыслит себя стоящим перед многочисленной

аудиторией, о чем свидетельствует не только ораторский пафос изложения, но и то, что адресант порой забывается и заменяет обращение «товарищ Бурденко» на обращение во множественном числе – «товарищи»: «В короткой красной своей жизни товарищ Кустов без края тревожился об измене, которая вот она мигает нам из окошка, вот она насмешничает над грубым пролетариатом, но пролетариат, **товарищи**, сам знает, что он грубый, нам больно от этого, душа горит и рвет огнем тюрьму тела...» (Бабель 1990, 98).

Поскольку данный фрагмент является частью целого – книги «Конармия», то в качестве «обрамления» здесь можно рассматривать весь предыдущий и последующий текст «первичного» нарратора. Поэтому есть все основания отнести «Измену» к сказовой прозе, несмотря на отсутствие в ней явных примет двуголосости, поскольку автор полностью «самоустраняется» из повествования.

Подобного рода освобождение слова героя от авторского вмешательства приобрело массовый характер в «сказовой» прозе второй половины 1920-х годов. «Сдвиг речи в сторону преобладания слова героя в своем крайнем и конечном выражении нес в себе возможность полного отмежевания автора от героя, позицию полного словесного невмешательства, поскольку герой сам со своими особенностями мышления и чувствования представлял от себя и говорил за себя» (Федь 1981, 69). Это дало основание политически ангажированным критикам упрекать писателей в том, что они преднамеренно скрывают свои взгляды, передоверяя высказывать их «сомнительным типам»¹⁵.

Б. Эйхенбаум, рассматривая сказ в диахронном аспекте, отмечал, что развитие сказовых форм наблюдается именно в те периоды, когда большие формы романа почему-нибудь оказываются нежизнеспособными (Эйхенбаум 1987, 409–410). К середине 1920-х годов в русской советской литературе возродился интерес к большим эпическим формам, а к концу десятилетия роман завоевал в ней главенствующее положение. Однако языковые эксперименты «сказового» периода не прошли бесследно, они не только обогатили поэтику малых прозаических форм, но и оказали влияние на повествовательную структуру романа.

¹⁵ В частности, как известно, на этой почве травле подвергся М. Зощенко.

Например, Артем Веселый в романе «Россия, кровью умытая» (1928) комбинирует повествование, имеющее приметы орнаментального сказа¹⁶, с письмами и рассказами очевидцев исторических событий – в форме сказа характерологического. Например, одна из глав называется «Слово рядовому Максиму Кужелю», она представляет собой рассказ от лица простого солдата о февральских событиях 1917 г. в российской армии:

«На привольном воздухе комитет, в офицерской палатке. Бывало, до этой палатки четырех шагов не дойдешь – стоп! Вытянешься – того гляди шкура лопнет: «Гав, гав, гав, разрешите войти!» Теперь, шалишь, кому захотелось, и лезь в комитет, как в дом родной. Заходит серый и с офицером за ручку: «Как спать изволили?» – а то еще того чище: развалится серый, будто султан-паша, закурит табачок турецкий и под самый офицеров нос дым этак хладнокровно пускает, а он, его благородие, вроде и не чует» (Веселый 1990, 39–40).

Максим Кужель, заявивший о себе сначала как «вторичный нарратор», становится затем одним из героев романа и о нем повествуется в третьем лице. Таким образом, сказовая форма повествования использовалась А. Веселым для манифестации не только субъективной авторской, но и объективной, «народной» точки зрения на события недавней истории.

Сказ, по справедливому утверждению В. В. Виноградова, не только «открывает перед художником сокровища живых и мертвых слов», но и «раскрепощает» его, снимая многие ограничения: «В сказе писатель может свободно располагать инвентарем этнографических и социально-групповых диалектов, жаргонов, разных жанров письменной речи, производить в них всевозможные перемещения по типу «народных этимологий» и создавать из всего этого пестрого материала «ирреальные» композиционные построения, монологи...» (Виноградов 1971, 126). Вероятно, поэтому к сказовой форме повествования прибегали писатели, зачастую совершенно не похожие друг на друга.

¹⁶ Например: «Мутнёхонька, быстрёхонька бежит-гремит Кубань-река, а впристяжку с ней ухлёстывают люты речки горные, стелются протоки малые. Шумные станицы да сытые хутора – всеми тополями своими, ветряками, садами, столетними дубами и сонными волами – смотрелись в быстрые воды Кубани» (Веселый 1990, 110).

До сих пор мало исследовано с точки зрения поэтики сказа творчество Бориса Житкова¹⁷, который пришел в литературу в середине 20-х годов уже зрелым человеком. Для него, как и для многих других писателей этой поры, характерно стремление ввести в художественный текст стихию живой разговорной речи, избегая «литературщины». В письме к Л. К. Чуковской (01.03.1927) он иронизировал: «Есть еще какой-то специально литературный стиль, округлый и с глянцем, как салонная лысина. Он, как питерский выговор, без цвета, правильный, беглый. Таким языком пишут аккуратные, ласковые молодые люди с пробором, губы бантиком. Это все «во первых строках», и слушаешь такие страницы, как поклоны из казармы» (Жизнь и творчество 1955, 506).

Именно Лидия Чуковская в очерке «Борис Житков» (1955) впервые обратила внимание на то, что в своих новеллах из цикла «Морских историй» (1926 г.) Житков перешел от повествования в третьем лице (сборник «Злое море») к сказовому, от первого лица. При этом она отметила такие приметы сказа, как «разговорность» интонации и обилие просторечной лексики. «Язык произведений Житкова чужд рассудочности и отвлеченности выхолощенного книжного языка. <...> Русскую народную речь, щедрую, меткую, разнообразную, Житков знал до тонкости». И это знание писатель блестяще использовал в своих произведениях: «Близость к народному языку придавала стилю Житкова энергию, выразительную напористость, сжатость» (Чуковская 1955, 73, 74).

Для Б. Житкова, как и для его современников, характерны экспериментальные поиски различных сказовых форм. Форму сказового повествования от первого лица Б. Житков впервые опробовал в рассказе «Про слона», написанном в 1925 году, но не вошедшем в сборник «Морские истории». Рассказ представляет собой монолог молодого матроса, но имеет диалогическую направленность, на что указывает обращение к предполагаемому собеседнику (или собеседникам): «Ведь это, **знаете**, когда сушей едешь, совсем не то: видишь,

¹⁷ До сих пор Б. Житкова знают как писателя преимущественно «детского», и в силу этого поэтикой его прозы исследователи всерьез не занимались. Публикация в 1999 году 600-страничного романа «Виктор Вавич» (Москва, изд-во «Независимая газета») заставила по-новому взглянуть на творчество Б. Житкова в целом.

как все постепенно меняется». Здесь налицо и другая структурообразующая примета – «устность», о чем свидетельствует подбор *лексики, характерной для разговорной речи (ноги... чесались, очумели, глазаем и т.п.)*, инверсия в построении предложений («как с ума сошел, задохнулся прямо») и специфические формы синтаксиса, в частности, парцелляция: «Я бросился к иллюминатору, к окну, – готово...» (Житков 1981, 25).

Особенностью «Морских историй» является смена от рассказа к рассказу различных повествовательских «масок»; при этом Б. Житков мастерски воспроизводит не только лексикон каждого из рассказчиков – юнги, бывалого матроса, подростка или же мальчика лет семи-восьми, но и особенности их мировидения. Поэтому, как отмечала Л. Чуковская, «у читателя не возникает и тени сомнения, от чьего лица ведется повествование».

Вот как, например, начинается рассказ «Джарылгач» (1924), в котором Б. Житков, кажется, первым из писателей советского периода опробовал и детально разработал сказовое повествование от лица ребенка:

«Это хуже всего – новые штаны. Не ходишь, а штаны носишь: все время смотри, чтоб не капнуло или еще там что-нибудь. Зовут играть – бойся. Из дому выходишь – разговоров этих! И еще мать выбежит и вслед кричит на всю лестницу: „Порвешь – лучше домой не возвращайся!“ Стыдно прямо. Да не надо мне этих штанов ваших! Из-за них вот все и вышло» (Житков 1981, 32).

Особенностью этого повествования является отсутствие ярких, характерных просторечных или диалектных выражений. Эффект «устности» достигается, главным образом, за счет специфического, упрощенного синтаксиса и инверсии. Это тот случай, когда, говоря словами В. В. Виноградова, «писателю нужна <...> не речевая структура сказа, а лишь его экспрессивная, социально-стилистическая атмосфера» (Виноградов 1971, 124).

На классический тип сказа ориентирована фантастическая повесть «Без совести», над которой Б. Житков работал в 1929–1936 гг. и которая так и не была издана при жизни автора¹⁸. Она имеет «обрамление», в котором повествование ведется от лица автора. Основная

¹⁸ Повесть впервые увидела свет в составе сборника «Мастерская человеков. Сатирическая проза 20–30-х годов», изданного в Перми в 1990 г.

часть – рассказ бывшего электромонтера Петра, мастера-самоучки, укравшего чужое изобретение (аппарат, способный передвигаться в любом направлении – по земле, под землей, по воде, под водой, по воздуху). Несмотря на то, что рассказ этот воспроизводится *по рукописи* (автор получил, якобы, записки Петра от знакомого доктора-психиатра), однако он имеет все приметы устности – как интонационно-синтаксические, так и лексические. Б. Житков, в полном соответствии с законами поэтики сказа, резко дифференцирует язык повествователя и язык рассказчика. Обрамление, в котором повествование ведется от лица автора, обладает приметами нейтрального, книжного стиля. В речи Петра находит отражение не только его социальное происхождение и профессиональная деятельность, но и связь с уголовным миром (отсюда слова воровского жаргона: *фуксом, марафет, хряй, подъеферить* и т.д.).

Опробовал Б. Житков и орнаментальный сказ – в легенде «Эльчан-Кайя» (1928). Однако в целом сказовое повествование в творчестве этого писателя не носит ярко выраженного характера, это явление скорее переходного типа: от воспроизведения речи «вторичного» нарратора в рассказах 1924–1926 гг. Житков переходит к несобственно прямой речи как основе повествования в романе «Виктор Вавич» (1926–1931).

Заключение

Не только «классические» примеры – творчество Е. Замятина, И. Бабеля, М. Зощенко, Л. Леонова, но и пример Б. Житкова наглядно демонстрирует, что сказовая традиция оказывала существенное и плодотворное влияние на литературу 1920-х годов.

Помимо стремления писателей к «раскрепощению» и обновлению языка, существовали, по крайней мере, еще два объективных фактора, которые обусловили актуальность сказа в этот период.

Одной из причин, активизировавшей «сказовость» русской прозы 20-х годов, было изменение социального состава читательской аудитории, его демократизация. Сказовое повествование, по форме напоминающее произведения устного народного творчества, ориентированное на слушание, а не на чтение, являлось наиболее адекватным

для восприятия литературы в большинстве своем полуграмотным «массовым» читателем.

Вторая причина обращения к сказовой форме повествования также связана, на наш взгляд, с фольклорной родословной сказа. Фольклор – «специфический “язык” традиционной культуры» (Костина 2009). В фольклоре, как и в других формах традиционной культуры, запечатлены важнейшие архетипы национального сознания¹⁹.

Этот язык в дореволюционной России с детства был хорошо знаком не только в крестьянской среде, но и в городской, мещанской и рабочей, которая состояла в основном из бывших сельских жителей. Введение в литературный текст сказовых элементов «подключало» фольклорную, общенародную, коллективную точку зрения на описываемые в художественном произведении события. Такой текст апеллировал не к классовому сознанию, а к коллективному бессознательному. Расколу социума по идеологическому, классовому принципу противостояло интегрирующее начало, заключенное в традиционной культуре. «Обращение к архетипическим топосам, проверенным временем» знаменовало собой неосознанное стремление сохранить общечеловеческие, «вечные, неуничтожимые ценности и идеалы» (Булгакова 2008, 34). Это было тем более актуально, что официальные социальные институты в 1920-х гг. еще находились в кризисном состоянии, в стадии коренной перестройки, что неизбежно вело к хаосу. Способность традиционной культуры с ее ориентацией на стабильность, неизменяемость, нормативность противостоять хаосу и неопределенности, царящим в социуме в «смутные» времена и была, на наш взгляд, одним из объективных факторов, актуализировавших сказ.

Таким образом, актуализация сказа в русской литературе 1920-х гг. представляется явлением в высшей степени закономерным, обусловленным и литературной, и общественной ситуацией. Многообразие видов сказового повествования в этот период и влияние сказа на обновление поэтики романа свидетельствует о плодотворности взаимодействия традиции и новаторства в литературном процессе.

¹⁹ В современной науке фольклор трактуется как «специфическая подсистема», «выполняющая весьма важную роль в системе традиционной культуры, в специфических формах интегрирующая, закрепляющая и аккумулирующая традиционную информацию, выработанную этносом или его локальной группой» (Костина 2009).

Литература

- Авраменко 2008 – А. А. Авраменко. *Поэтика сказа в русской литературе 1970–2000 годов*. Дисс. канд. филол. наук. Москва.
- Бахтин 1979 – Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советская Россия.
- Булгакова 2008 – А. А. Булгакова. Топика и авторская индивидуальность. *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. В двух частях*. Часть 2. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 33–40.
- Виноградов 1971 – В. В. Виноградов. *О теории художественной речи*. Москва: Высшая школа.
- Веселый 1990 – Артем Веселый. *Россия, кровью умытая*. Роман. Фрагмент. Москва: Художественная литература.
- Голубков 1992 – М. М. Голубков. *Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы*. Москва: Правда.
- Ершов 2012 – Л. Ершов. *О творчестве Зоценко*. В сети: <http://zoschenko.narod.ru/kritika/Ershov.html>.
- Жизнь и творчество 1955 – *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз.
- Житков 1981 – Борис Житков. *Джарылгач. Рассказы и повести*. Ленинград: Детгиз.
- Житков 1990 – Борис Житков. *Без совести. Мастерская человекоев. Сатирическая проза 20–30-х годов*. Пермь: Пермское книжное издательство.
- Замятин 1990 – Евгений Замятин. *Избранное в двух томах*, т. 1. Москва: Художественная литература.
- Зоценко 1968 – М. Зоценко. *Избранные произведения в двух томах*, т. 1. Ленинград: .
- Комарова 2000 – Н. А. Комарова. *Поэтика сказа М. М. Зоценко 20-х гг*. Дисс. канд. филолог. наук. Томск.
- Корман 1992 – Б. О. Корман. *Избранные труды по теории и истории литературы*. Ижевск.
- Костина 2009 – А. В. Костина. *Традиционная культура: к проблеме определения понятия*. В сети: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina/>
- Кузьменко 2003 – О. А. Кузьменко. *Традиции сказового повествования в прозе Л. С. Петрушевской*. Дисс. канд. филол. наук. Улан-Удэ.
- Леонов 1969 – Леонид Леонов. *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 1. Москва: Художественная литература.
- Николаев 2006 – Д. Д. Николаев. *Русская проза 1920–1930-х годов: Авантюрная, фантастическая и историческая проза*. Москва: Наука.
- Подобрий 1999 – А. В. Подобрий. *Традиции сказового повествования и сказа-жанра в новеллах «Конармиш» И. Бабеля*. Дисс. канд. филол. наук. Челябинск.
- Тынянов 1977 – Ю. Н. Тынянов. *Литературное сегодня. Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино*. Москва: Наука, 150–166.
- Федоров 1992 – Ф. П. Федоров. *Социалистический реализм как тип искусства*. Даугавпилс: изд-во ДПУ.
- Федь 1981 – Николай Федь. *Зеленая ветвь литературы*. Москва: Наука.
- Чуковская 1955 – Лидия Чуковская. *Борис Житков*. Москва: Советский писатель.
- Шмид 2003 – Вольф Шмид. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры.
- Эйхенбаум 1987 – Борис Эйхенбаум. *Лесков и современная проза. Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет*. Москва: Советский писатель, 409–423.

Galina Vasilkova

RUSSIAN PROSE FICTION OF THE 1920s: ORAL NARRATIVE TRADITION AND ITS MODIFICATIONS

Summary

The present article regards one of the most significant phenomena of Russian prose fiction of the 1920s – turning by the writers to the traditions of folklore narration, the so-called ‘skaz’ (oral narrative). The methodological basis of the study is drawn from the works by V. Vinogradov, M. Bakhtin, B. Eikhenbaum, Y. Tinyanov, and V. Schmidt.

The choice of the topic is conditioned by the fact that, despite the abundance of theoretical studies of the poetics of oral narrative published in the 20th century, this problem is not completely exhausted. In Russia doctoral dissertations are being defended concerning this kind of narrative in the prose fiction of the 1920s as well as works published on the tradition of oral narrative in contemporary literature. Individual aspects of this problem are regarded also in contemporary Western narratology, especially works by V. Schmidt.

B. Eikhenbaum, V. Vinogradov along with a number of scholars differentiate between two types of literary oral narrative: character narrative motivated by the image of the narrator and ornamental narrative reflecting not just a single image of the narrator but a whole range of voices and masks, without referring to any personal narrative instance. V. Schmidt considers that only the former type that may be considered as ‘classical’ is prone to precise description. The latter type exists only against the background of the former as a range of diverse deviations created as a result of imposing an ornamental façade on the narrative text. Character narrative, according to the German scholar of Slavic studies, V. Schmidt, holds the following features: 1) narratoriality; 2) limitation of the scope of the narrator’s mind; 3) dual-voicedness; 4) orality; 5) spontaneity; 6) conversationality; 7) dialogism. Yet not all of these features are equally present in every text of ‘oral narrative’; the most important features determining the structure of oral narrative are: narratoriality, limitation of the scope of the narrator’s mind, dual-voicedness.

Proceeding from these theoretical positions, the present article regards various modifications of oral narrative in Russian prose fiction of the 1920s. On the basis of the analysis of works by Y. Zamyatin, M. Zoshchenko, L. Leonov, A. Vesolyiy, I. Babel, Vs. Ivanov, B. Zhitkov, the author of the present article arrives to the conclusion about the striving of writers of this period to 'emancipate' the narrator, reduce to the minimum the presence in the author's text. Along with this, the prose fiction of the 1920s is characterized by synthetic tendencies that got to be reflected, in particular, in the junction of the principles of character and ornamental narrative within a single text (I. Babel, A. Vesolyiy).

Finally a conclusion is made that experiments with various kinds of oral narrative in Russian prose fiction of the 1920s have not only enriched the poetics of short prose forms but also made an impact on the narrative structure of the novel genre.