

А.А. Пархаева

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН «НОВЫЕ СКАЗКИ» В СИСТЕМЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1920-х гг.

Рассматривается функционирование феномена «новых сказок», определивших специфику художественного мира ряда произведений советской литературы 1920-х гг. Представлены результаты изучения группы текстов исследуемого периода, объединенных общей идеей построения и организации нового мира. В процессе исследования особое внимание уделяется роли сказочной семантики в системе ассоциативного фона произведения, а также разъясняется специфика термина «псевдофольклорные сказки».

Ключевые слова: новые сказки; советская литература; псевдофольклорные сказки; сказочная семантика; архаичные жанры.

Онтологический статус жанра сказки в 20-е гг. XX в. определяется радикальными изменениями в жизни общества и ситуацией переустройства действительности. Уже на рубеже эпохи XIX–XX вв. отчетливо осознавались кризисные настроения, ощущались тревога и страх перед надвигающимися эпохальными изменениями. Именно в этот период зарождается ощущение разрушения прежних представлений о мире, размывания этических идеалов, составлявших основу его существования. Социальный взрыв, сопровождавший революцию 1917 г. и затем Гражданскую войну, привел к изменениям не только внешних властных институтов, но и прежде всего – мироощущения. В такой ситуации неизбежно возникает потребность в упорядочивании действительности, попытке «упорядочить хаос», выстроив по крупницам стройную систему. Эти процессы во многом определили логику литературного творчества 1920-х гг. Не случайно сказка с ее нравственным императивом, апеллированием к патриархальным ценностям приобретает роль одного из лидирующих жанров, интерес к которому обнаруживает целый ряд писателей, в том числе только что заявивших о себе на литературной арене. В контексте исследования бытования жанра сказки на данном историческом этапе особое значение приобретает феномен «новых сказок». Стремление к поиску ответов в прошлом составило особую систему выстраивания отношений с реальностью, что, по мнению исследователя М. Липовецкого, стимулировало «поиск путей радикального обновления сказочного жанрового архетипа, которое бы резко раздвинуло рамки смысловых возможностей “памяти жанра” волшебной сказки» [1. С. 87]. Стоит отметить, что сказка в период 1920-х гг. представляла собой поток, внутри которого существовали разные тенденции (орнаментальная проза, сказки Е. Замятина, Л. Леонова, А. Ремизова). Рассматриваемые нами «новые сказки» представляют собой уникальное явление, показательное в плане реализации идейно-эстетического потенциала сказки как жанра, однако не могут быть отнесены к модернистской традиции. Перед нами возникает не свойственное эстетике модернизма обыгрывание примитива, а сознательное упрощение художественной модели, адаптация ее к понятным читателю и соответствующим авторскому замыслу формулам.

В границах феномена «новые сказки» можно выделить несколько текстов, представляющих особый

исследовательский интерес. Так, в 1924 г. в серии журнальной беллетристики «Изба-читальня» вышел сборник «Новые сказки», включавший ряд лиро-эпических произведений писателей «второго ряда», соответствовавших новой советской идеологии: А. Яковлева, Н. Волкова, Н. Каменского, А. Балагина (Альба). Среди них А. Яковлев наиболее активно обращается к жанру сказки и создает в 1928–1931 гг. цикл «Сказки моей жизни», где на внутритекстовом уровне рождается бинарная оппозиция старая / новая сказка. Обращается к концепции «новой сказки» и писатель Р. Акульшин, который помещает в сборник «О чем шепчет деревня» (1925) одноименный «псевдофольклорный» раздел. Рассматриваемая нами далее группа текстов, обозначенных как «псевдофольклорные», с позиции терминологического разъяснения представлена в работе исследователя К. А. Богданова, который уравнивает данное понятие с термином «фальшлор» (fake lore), выведенным американским фольклористом Р. Дорсоном: «Не приходится спорить с тем, что тексты “фальшлора”, о которых писал Дорсон, искажают *предшествующую* фольклорную традицию, но в функциональном отношении они подражают, а часто и воспроизводят закономерности самой этой традиции. Использование “фальшлора” в непосредственно пропагандистских целях оказывается, таким образом, хотя и внешним, но вполне закономерным следствием фольклорной прагматики. <...> Преимущественно именно такие тексты, призванные выражать собою “настроения и чаяния всего советского народа”, и представляли собою традицию нового, “советского фольклора”» [2. С. 15–16].

Наконец, в числе рассматриваемых нами текстов, следует упомянуть и вышедшую в 1920 г. книгу текстов «Новые русские сказки» с предисловием А.М. Смирнова, где критик напрямую указывает на тенденцию формирования «новой сказки». Существенная особенность данных текстов, на наш взгляд, заключается в том, что каждый из них ориентирован на взрослую читательскую аудиторию и служит способом идеологического воздействия.

Такие опыты обращения к жанровой традиции волшебной и литературной сказки характерны именно для писателей, так или иначе связывавших свою миссию с пропагандированием нового мировоззрения, нового миропорядка. Актуальную для того времени

специфику взаимодействия архаичных жанров и современности отчетливо обозначает еще М. Бахтин: «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовремениению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар, и нов одновременно. <...> Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [3. С. 178–179].

«Сборник “Новые сказки”, составленный писателем Г.Д. Деевым-Хомьяковским, строится на присущей архаической форме народного сознания поэтике мифологизации. Открывает сборник лиро-эпическая сказка А. Яковлева “Степенцы”. Внешнее сказочное обрамление здесь подчеркивается постоянным рефреном повествователя в начале каждой главы: “расскажу вам, братцы, сказку”, “слушай сказочку мою”, “и, послушав сказку эту, расскажу теперь я свету”. Центральным элементом повествования становится мифологизированный образ Степинца-бойца (по имени советского военачальника, командарма в годы Гражданской войны А.К. Степина) как великой силы и антагониста “буржуев” и белого генерала: “Генерал поведал скоро, что идет на злую свору славный Степинец-боец, всем известный молодец. <...> Только белых не осталось, даже след везде простыл, всех их Степинец разбил”» [4. С. 12]. Способность сказки формировать некий условный мир синтезируется с миром реальным, являя собой отклик на события революционной действительности. Похожий путь художественного освоения жанра сказки в сборнике можно заметить и в следующих текстах, которые направлены на осмысление новой действительности. Эстетический канон устоявшегося жанра позволяет трансформировать вечные ценности, составляющие его основу, под современные автору категории действительности.

Говоря о произведении А. Яковлева, можно отметить и другой его творческий опыт. Так, обращение к антиномии старая / новая сказка встречается у писателя в литературном цикле «Сказки моей жизни», где один из фрагментов повествования маркируется именно таким образом: «Старая и новая сказка». Глава «Старая и новая сказка» занимает особое место в лейтмотиве конструирования общего социального мифа как идеологической основы цикла, в желании преодолеть конфликт между старым и новым и найти пути соприкосновения тех традиций, которые составляют мировоззренческий фундамент деревни и новых тенденций, отражавших представление об утопии социалистической государственности. Именно сказка становится объединяющим компонентом, поскольку обращена она к архаическим представлениям и в то же время содержит элемент волшебства. Сперва рассказчик, обращаясь к читателю-крестьянину, вводит в ткань повествования знакомые для него маркеры-обозначения, наделяя их при этом эпитетом «старые», т.е. возникает некое искусственное ограничение семантической значимости: «Но старые люди здесь еще крепко верят, что в каждом болоте живет чертушко с тремя телячьими головами, в – ого, сколько людей

видело его! В лесах живет “он” – леший. В избе “домовой”, “хозяин”. В банях – “банный”. В овинах – “овинник”. Огненный змей летает здесь – тоже многие видели. <...> Везде нам жаловались на обиды, что медведь чинит крестьянину. <...> и вдруг в этом краю наш самолет» [5. С. 77].

После такого вступления вводится образ бабки Калиновны, которая, по словам местных, рассказывает интересные старинные сказки. Далее в местной школе герой и его товарищи решают устроить вечер сказок. Именно тогда и возникает кульминационный момент – после бабушкиных сказок о Коньке-Горбунке, встреченных радостно, выходит капитан: «А теперь, граждане, я вам расскажу о нашем ковресамолете, о нашем Коньке-Горбунке. Вы его сами видели, вот он стоит на реке, под обрывом. Вековая сказка, о которой вам говорила бабушка, стала явью. Гордый человек победил воздух. Не сразу далась ему эта победа. Тысячи лет он стремился к ней, много сильных и смелых людей погибло в борьбе с возможной стихией. Теперь человек летает. <...> Таков был рассказ нашего капитана и всем он показался чудеснее, чем бабушкина сказка. Толпа шумно приветствовала капитана. А капитан взял бабушку за руку, подвел к столу, и они двое кланялись шумной, смеющейся толпе. Она – старая сказочница. Он – сказочник новый» [Там же. С. 80–81]. В приведенном фрагменте отчетливо прослеживается обозначенная выше тенденция на сближение двух миров через обмен общими, важными для всех поколений символами. Волшебная сказка и новая советская действительность находят общее поле и объединяются, тем самым знаменуя примирение архаики и прогресса. Подобные трансформации происходят и в рассматриваемом нами сборнике «Новые сказки».

Внешнее обрамление заголовочного комплекса сборника «Новые сказки» семантически эксплицируется и на внутритекстовое пространство. Концепты «новый» и «сказка» сопряжены в заглавиях произведений. Ярким примером такого взаимодействия служит «Сказка о новой мужицкой доле, о добром счастье-старике и дочери его Воле» Николая Каменского. В этой связи возникает и мотив поиска народного счастья, свойственный произведениям 1920-х гг. С первых строк предстает сказочный образ Ивана-дурака и его антагонистов – символов действительности: «Царь, помещик, поп лукавый – вот крестьянские враги! Сила их нам руки вяжет, не дает вздохнуть никак... Рано, поздно ли покажет им себя Иван-Дурак!» [4. С. 48]. По имманентным законам сказочного жанра Иван и другие герои произведений сборника оставляют дом, проходят череду испытаний, инициацию в бою и, наконец, победу над силами «зла». В данном произведении, как и в каждой сказке сборника, приметы реальности буквально вторгаются в текст на сюжетном уровне (построение системы персонажей, среди которых в сюжетном строе произведения рядом со сказочными архетипическими образами царя и Ивана-дурака появляются крестьяне, рабочие, эсеры, красные, белые, генералы и городовые), на уровне интонационно-речевой организации (возникают просторечные слова, понятные малограмот-

ной читательской аудитории: «черта с два!», «со двора оратор чешет», «заморил нас, в самом деле, голодухой царь-прохвост», «башку бы с плеч» и т.д. Вместе с тем появляются и другие речевые приметы времени. В текст напрямую встраиваются и фразы-лозунги: «Труд и Воля – в них вся сила», «Трактор – враг сохи могучей»). Резко меняется и интонация повествования в тот момент, когда возникает образ Октября как кульминации нового мира. Здесь просторечные выражения и источники народного гнева сменяются патетической, возвышенной интонацией, корнями уходящей в традицию классической русской пейзажной лирики: «Октябрь. На сжатых нивах пусто. Приник к земле седой туман. В лесу укрыт листвою густо ковер желтеющих полей... В реке над гладью темно-синей волна свинцовая молчит. <...> А над рекой, у самой кручи, веселый слышен разговор: с красоткой – Волей для Ивана осенний мрак – что светлый день!» [4. С. 67–68].

Такая система построения текста отличается и особой субъектной организацией каждого лироэпического произведения сборника. Сначала возникает образ эпического повествователя-сказителя, который в традиционной форме сказочного зачина «предлагает» читателю свою сказку или сразу вводит его в повествование через традиционную формулу «Жил-да-был», как это происходит в последнем тексте «Сказки о царе Кондрате» А. Балагина. Возникает и коллективный образ народа, который поддерживает действия главного героя. Лирическое начало выражается во взаимодействии лирического героя и персонажей сказки, а также в эмоциональном переживании событий и наличии образов-символов, связанных с этим переживанием. Наглядно такое взаимодействие передает фрагмент из обозначенной выше сказки Н. Каменского: «Берег весь дрожит в испуге, и дает волна с натуги от турбины пенный след, что несет крестьянам свет! <...> Вон – над лесом, полее, Солнца вешнего светлее – в небе Красная Звезда... помни ты о ней всегда! <...> Наш Иван целует Волю... Нет счастливей двух сердец! Тут и сказочке конец» [Там же. С. 71].

Завершается сборник сказкой, на метасюжетном уровне обозначающей окончательное столкновение с главным «врагом». Персонификацией образа врага становится царь Кондрат из одноименной сказки А. Балагина. Ассоциативный фон в сказке обозначен через сатирическое переосмысление действительных фактов, связанных с последними годами правления Николая II и художественно переосмысленных автором. Так, при дворе царя Кондрата и его жены появляется «старец», который по ряду признаков может быть соотнесен с Григорием Распутиным: «Ну, а штоб жене-царице не скучать одной в светлице <...> царь ей “старца божьей жизни” отыскал в своей отчизне. <...> “Вещий старец” до зарницы ночью в спальне у царицы вплоть до крика петухов был целителем грехов: помогал ей разуваться, спать ложиться, умываться, и когда в постелю клал – на прощанье целовал. <...> Стал с царицею в карете по столице разъезжать – в страхе всю страну держать. <...> И преданье говорит: “Старец” вскоре был убит» [Там же. С. 86–88]. К другим марке-

рам действительности, проникающим в сказочное обрамление, можно отнести эпизоды с бастующими на заводах рабочими, упоминанием о поражении в войне и т.д.

В системе заголовочно-финального комплекса сборника отсутствуют композиционные элементы предисловия и послесловия, однако общность мотивов формирует внутреннее метаединство всех текстов, включенных в систему. В качестве смыслового завершения можно обозначить финал последней, рассматриваемой нами сказки о царе Кондрате. Здесь аккумулируются ключевая позиция и ее стержневой идеологический аспект не только каждой сказки сборника, но и всего корпуса текстов авторов, представленных читателю Деевым-Хомяковским: «Труд свободный громко славит, счастье новое кует – песни красные поет: “Не страшны нам больше плети, во дворцах резвятся дети – без попов и королей нам живется веселей”» [4. С. 91]. Образ нового постреволюционного устройства мира в финале логически формируется из канонического жанрового свойства волшебной сказки – свободы (или воли как представленного персонифицированного образа), преодолевающей все препятствия и стихийно устанавливающей новый порядок, ту самую новую сказку. У каждого из авторов сборника «Новые сказки» в лироэпической форме вновь рождается жанровая архаика сказки, переосмысливается и опыт традиции русской литературной сказки А.С. Пушкина и М.Е. Салтыкова-Щедрина. К 1920-м гг. народная традиция меняется, авторы, работая с жанром сказки, находят в нем обширное поле для экспериментов, обнаруживают внутренние возможности преломить привычные структуры, составляющие фундамент жанра. Фольклорист В.П. Аникин так формулирует сущность таких трансформаций: «Потревоженные временем традиции жанра позволили сказочникам предлагать индивидуальные трактовки сюжетов, мотивов, менять стиль. <...> Стали возможны отступления от традиционного текста, свободное изменение его» [6. С. 42].

Иначе выглядит переосмысление жанровой архаики сказки в системе псевдофольклорного осмысления с позиции будто бы народного восприятия, при котором повествователь демонстративно отказывается от авторства. Возникает ситуация, при которой живший веками фольклорный сюжет приобретает новые формы, соотносимые с действительностью, и выдается как сформированный «снизу», народом. Однако в данной системе построения сказочных текстов нельзя нивелировать роль автора, заключающуюся в органичной стилизации народной сказки. Для осмысления этого аспекта необходимо провести границы и эстетические различия между литературной и народной сказкой. Исследователь Л.В. Овчинникова подчеркивает: «Но то, что в народной сказке (волшебной) отражено в веках сложившихся формах и формулах, в литературных сказках более индивидуализировано, более разнообразно, нередко требует от авторов подробных и пространных комментариев» [7. С. 286]. Вместе с тем литературная обработка «отличается от пересказа большей степенью вторжения индивидуального начала в народную сказку» [8. С. 7], в пред-

ставленных далее текстах возникает попытка внедрить индивидуально-авторское в форму канонического фольклорного сюжета.

В основе большинства новых сказок, представленных в «Новых русских сказках» А. Смирнова и в «Новых сказках» Р. Акулышина, лежат традиционные сюжеты народных бытовых и волшебных сказок, трансформированные мотивы которых были призваны отразить новое время и обеспечить реализацию определенного социального заказа. Потребность в новых сказках и признание их значимыми для становления новых мировоззренческих концепций отмечено в предисловии к сборнику, составленному А.М. Смирновым. Автор обозначает явление как соответствующее духу времени и присваивает себе право голоса от народа: «Народ хочет видеть в рассказе самую жизнь, правдивую, живую, неприкрашенную. <...> Новейшая сказка свободна и разнообразна, как сама жизнь. Ответы старинной сказки еще будут чувствоваться: будут повторяться обычные приемы рассказывания, встретятся знакомые сказочные образы, язык сказки не будет похож на обычный рассказ. Но главный интерес ее будет в другом: в жизненности содержания, в яркости бытовых тем, в потребности осветить те или другие наболевшие вопросы жизни» [9. С. 6–7].

Новая действительность органично взаимодействует с жанром сказки на структурно-семантическом уровне. Традиционные конфликты переосмысливаются по-новому, сюжетные особенности оказываются подчинены меняющемуся историко-культурному контексту. В рамках такой парадигмы писатель Р. Акулышин в серии очерков, посвященных жизни в деревне эпохи военного коммунизма «О чем шепчет деревня?», в главе-разделе «Новые сказки» определяет отношения между фольклорной мыслью и литературой. Многовековая традиция сказительства воплощается здесь в сюжетах, сформированных временем, поэтому каждую сказку Р. Акулышин подвергает старательной стилизации, снабжает подробным публицистическим комментарием, разъясняющим суть изложенного. Такой подход содержит прямой нравственный и дидактический посыл, реализуя который, автор прибегает к максимально понятным для читателя категориям того времени, делая сказку явлением массовой культуры: «И здесь я устанавливаю связь между американской приключенческой фильмой и русской сказкой, ибо и тот и другая построены на преодолении препятствий, приводящем, обычно, к счастливому концу» [10. С. 107]. Автор также отмечает, что каждая сказка касается нового советского быта. Подтверждение данной мысли мы находим и на уровне заголовочного комплекса (одна из сказок носит характерное название «Хитрый Ленин»), и на уровне ассоциативного фона всего сборника (приметы рабочего, солдатского и крестьянского быта), и в системе персонажей (герои новой сказки должны быть знакомы читателю и напоминать ему о прошлом и настоящем). Вместе с тем, как отмечают исследователи, «фальсифицированный характер этих текстов не вызывает особых сомнений» [11]. Возникает некоторая амбивалентная ситуация, которую исследователь В. Гудкова обозна-

чает как «столкновение русского с советским», при котором «советское» в конечном итоге вступает в конфликт с «русскостью» [12. С. 310]. Нарастающие в сознании антиномии, вызванные таким столкновением, требовали решения ситуации, которая заключалась в постепенном подчинении русского советскому. Почвой для такой мифологизации выступали в том числе и тексты от лица «народного сознания», где прежние ниши, содержащие в себе богатство фольклорного материала, уступали место сформированному властью эрзацу «советской народности».

Каждая сказка в сборнике Р. Акулышина представлена именно как пересказ народной, однако снабжена авторскими указаниями, которые выполняют ту же функцию, что и мораль в басне, т.е. служат объяснением и отменяют право читателя на самостоятельную интерпретацию, сложное построение мира предельно упрощается и изображается через понятные всем явления. Первая из сказок «Грех» так и завершается: «Моральный стержень сказки прост. Мир должен быть оправдан – всякий грех давит, только путем страдания можно очиститься и принять благочестивую кончину. Это одна из излюбленных тем народной мудрости» [10. С. 111]. Грехом и страданием для главной героини становится поступок, совершенный под влиянием жестокого мужа: они находят утерянную командиром сумку с планами действий и деньгами, однако все три раза на просьбу красноармейцев помочь в поисках отвечают, что пропажи не находили. После таких событий «баба забеременела и у нее родился еж», случай повторяется трижды. В примечаниях к сказке Акулышин отмечает и мифопоэтические корни этой метафоры: «Еж родился – нечистая сила запутана. По средневековому суеверию – ведьмы, вступившие в связь с дьяволом – сплошь и рядом рожали ежей. И, кстати, – с рождением ежа начинается возмездие за грех» [10. С. 123]. Как искупить свой грех, баба узнает от часового-красноармейца, который дает ей наказ ночевать в бане три дня и не запирает дверей. Героиня выполняет повеление, сталкивается с погибшими красноармейцами, которые вершат суд над ее мужем, затем видит черта и изрыгает змею – символ греха. В финале баба умирает и получает прощение. Родион Акулышин, указывая на довольно схематический сюжет сказки, признает в послесловии, что сделана она «механически», однако, отмечая интонацию героя-красноармейца как «душевную» и «теплую», призывает простить сказку за многие ее «идеологические промахи». При внешнем сказочном обрамлении, в котором функционируют признаки – носители жанра сказки, читатель с первых строк сталкивается с приметам не только нового времени, но и присутствием авторского почерка. Так в неопределенную пространственно-временную организацию, свойственную традиционной волшебной сказке, вдруг проникают образы гражданской войны («недалеко от этой деревни война была – белые с красными воевали»), красноармейцев, генералов, т.е. время становится определенным, узнаваемым. То же происходит и с интонационно-речевой организацией – появляются чуждые архаичной форме сказке речевые обороты и слова, которые при этом взаимодействуют с классическими сказовыми формулами: «глядь-

поглядь – бумажник огромный», «снятся ей войска красные – как запели петухи, все пропало сразу». Семантика красного цвета, его сакрализация – традиционные сюжетные вкрапления для «новых» сказок 1920-х гг. Здесь архаичное зло в образе черта побеждается взмахом красного платка: «Баба сняла с головы красный платок и ну махать на чорта» [10. С. 110]. Сказка «Грех» представляет особое значение, поскольку открывает весь сборник и задает комплекс мотивов, реализуемых в последующих текстах. Ключевой из них – победа добра над злом через воздаяние – реализуется во второй сказке «Кара небесная», во введении к которой Р. Акулышин предупредительно предупреждает читателя о том, как ему следует понимать основную мысль: «Ниже печатаемая сказка – явно, конечно, направлена против коммунистов, но интересно, что удар, направленный ею, в цель не попадает» [Там же. С. 112]. Более подробно свою мысль Р. Акулышин артикулирует в послесловии к сказке: «Тут сказке конец. Контрреволюции здесь, конечно, никакой нет. Есть налет нехороший» [Там же. С. 113]. Нарративная система сказки строится по тем же законам, что и в остальных, приведенных автором. Народное воплощение концепции сказочного мира реализуется на уровне мифологизации образа крестьянского дома, хозяева которого умерли. Далее возникает чудо, необъяснимое явление, которое держит в страхе всю деревню: действует негласный запрет не приближаться к дому, поскольку каждый вечер «стал в том доме огонек появляться». Нарушить запрет решается только коммунист, который прячется в печку (сакральный центр дома, крестьянской избы) и тайно наблюдает за разговором трех человек, персонализирующих образ библейской троицы. Главными антагонистами героя-коммуниста здесь становятся не люди, а библейский образ, который «заговор против русского народу сотворяет и решает, какую кару послать на грешный народ». Однако коммунист оказывается обнаружен, троица приговаривает его «лежать в печке на боку шесть недель, без переверту» [Там же]. Комментируя сказку, Р. Акулышин отмечает ее антирелигиозную направленность, однако находит и «идеологический изъян», поскольку коммунист не одолевает троицу. По этой причине сказка, на первый взгляд, не столь ярко соответствует общей идеологической линии, однако и здесь на внутритекстовом уровне обнаруживаются приметы, указывающие на превалирование «новых» законов, появляется упоминание о новом техническом средстве. В тот момент, когда один из героев троицы предлагает наслать на народ «ядовитые газы», другой в ответ произносит, что «газами их не запугаешь, от газов у них сатанинские намордники запасены», очевидно, что здесь художественный парафраз противополога. Вновь возникают и характерные признаки времени, в финале коммунист говорит: «Через шесть недель приду. Скажите, чтоб секретаря в ячейке заместо меня на это время назначили» [Там же].

К мифологии тяготеет и третья сказка «Хитрый Ленин», в предисловии к которой автор предупредительно замечает: «В наше время народное творчество (есть много тому примеров) выбрало самого любимого своего человека – Ленина “с головой ясной, как

солнышко”, и сделало его героем своих сказаний. <...> Она (сказка) является как бы художественной иллюстрацией лубочно грубоватой, но глубоко правдивой – к лозунгу: “Ленин умер, но дело его живет”» [10. С. 114]. Центральным сюжетообразующим компонентом данной псевдофольклорной сказки становится мифологизированный образ В.И. Ленина. Предваряя текст сказки, автор дает указание, что написана она могла быть только после 1925 г. В этот период намечается широкое распространение феномена, обозначенного Н.Л. Лейдерманом как «пафос обожествления Ленина» [13. С. 117]. В рамках системы обожествления возникает и имманентный мифопоэтический аспект воскрешения. Как отмечают исследователи, «с 1923 года начинается активно сбор «народных рассказов о Ленине» (Хлебцевич 1924). Первые публикации сказок о Ленине принадлежат Сейфуллиной (Сейфуллина 1924) и Гринковой (Гринкова 1936) <...> И здесь не обошлось без Акулышина, который после своего эксперимента с заговором тоже обращается к сказкам (Акулышин 1925)» [14. С. 62].

Однако в приведенной сказке герой встает не на традиционные для литературного образа Ленина позиции «нового мессии», а принимает на себя роль трикстера и народного героя плутовской новеллы. Открывается повествование с задела на мнимую смерть: «Приходит доктор, а Ленин ему и говорит: “Можешь сделать так, чтобы я умер, только не совсем, а так для виду?” <...> Хочу испытать, как без меня дела пойдут. Что-й-то все на меня сваливают, во всяком деле мной загораживаются» [10. С. 115]. Завязка, связанная с ложной смертью, побуждает остальных героев, среди которых есть и реальные прототипы (Калинин), взять дела в свои руки и разрешить все проблемы. Данный сюжетный ход подразумевает под собой попытку Акулышина ввести в народное крестьянское сознание идею о помещении тела Ленина в мавзолей: «Вышел Ленин из избы радостный, в марзoley лег успокоенный и спит вот уже много дней после своих странствий» [Там же. С. 117]. Исследуя семантическую значимость такого сюжета, А. Панченко отмечает: «Сказку Акулышина также можно назвать новеллистической или бытовой. “Волшебные” мотивы в ней отсутствуют, а тайна неполной смерти Ленина получает “квазинаучное” объяснение: это – результат действий “главного советского доктора”, умеющего сделать так, чтобы человек умер “не совсем, а так, для виду”. Мотивы, руководящие вождем в этой его последней хитрости, также имеют вполне прагматическую окраску: Ленин хочет доказать советскому народу, что главную роль в любом социальном организме играет не харизматический лидер (т.е. в данном случае он сам), а совокупная воля господствующего класса» [11]. Синтез интонационно-речевых стилизаций народного слова («как житье-то мужицкое», «слушали краем уха, не поняли» и т.д.) и значимых событий исторического контекста эпохи (отношения с Антантой, посещение Лениным завода, смычка города и деревни) позволяет говорить о некоторой попытке искусственного, механического, похожего на социальный заказ, сопряжения русского и советского.

Если сказка «Хитрый Ленин» мифологизирует образ вождя, то завершающее произведение сборника направлено на сакрализацию геральдических символов нового времени. В основе сказки «О серпе, молотке и орле золоченом» лежит принцип антропоморфного уподобления государственной символики. Начинается сказка спором серпа и молота о том, кто важнее, продолжается их объединением против золотого орла-царя (прямое указание на символ царской власти) и завершается победой уже армии серпов и молотков над орлом: «Где же орлу усидеть? Сковырнули. Нету больше орлов золоченых. И не будет. И площадь красная по-настоящему покраснелась, а допрежь только называлась так» [10. С. 119]. Совмещение просторечной народной лексики (допрежь, скovyрнули и т.д.) и обценных слов («орел их за живое задел, мразью обозвал») с очевидно объяснительной идеологической ремаркой о Красной площади вновь позволяет говорить о псевдофольклорном характере представленного текста, где действительность проникает в сказку искусственным путем. В примечании к финальной сказке Р. Акулышин подводит итог сборника и отмечает, что в сознание деревни прочно вошел «новый быт», благодаря чему она стала частью «нового советского целого».

Авторские примечания, предисловия, послесловия наряду со сказками составляют живую, единую ткань повествования «Новых сказок», которая в совокупности формирует императивное идеологическое свойство и вместе с тем позволяет говорить о сборнике как о комплексе псевдофольклорных стилизованных явлений. Внутренняя, функционирующая на уровне сюжета сказок идеологическая компонента усилена внешней, реализующейся на уровне комментариев автора, отмеченных выраженной публицистической интонацией. Дан-

ные комментарии, выполняющие функцию объяснения, не оставляют читателю возможности самостоятельного обдумывания. Такой подход можно связать с авторской стратегией, обозначенной в предисловии ко всему сборнику «О чем шепчет деревня?», где Р. Акулышин уже задает вектор борьбы и отмечает «общественное зло», постигшее деревню: «Деревенские администраторы темнят своими беззакониями авторитет власти. Крючкотворство, взяточничество, самогон – эти язвы еще не излечены» [10. С. 3]. Именно поэтому писатель ставит цель – в максимально простых формах объяснить крестьянину, как ему следует теперь жить. Таким образом, автор оправдывает, отделяет идеологически правильное от неверного, чужеродного, продолжая это разделение и в системе сборника «Новых сказок». Здесь и возникает та скрытая линия, которая роднит их с образцами остальных рассмотренных нами индивидуально-авторских новых сказок, – наличие идеологического компонента, выстраивающего мировоззренческую базу нового времени.

Идеологически инспирированные попытки власти сформировать особый мировоззренческий канон посредством художественного слова привели в конечном итоге к рождению феномена «новой сказки». С одной стороны, возникает группа псевдофольклорных текстов, аутентичность которых не может не вызывать сомнения. Вместе с тем появляются и писатели, которые напрямую обращаются к народному эстетическому опыту и подчиняют своей авторской концепции арсенал сказочного мира. Однако в обеих группах семантическое обозначение «новый» оказывается сопряжено с общим настроением на построение будущего через постепенную трансформацию архаических представлений и адаптации сказочной модели мира к формирующейся действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1992. 184 с.
2. Богданов К.А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 368 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худож. лит., 1972. 464 с.
4. Новые сказки / под ред. Г.Д. Деева-Хомяковского. М. : Гос. изд-во, 1924. 92 с.
5. Яковлев А.С. Сказки моей жизни. М. : Гос. изд-во, 1927. 87 с.
6. Аникин В.П. Теория фольклора: курс лекций. М. : Книжный дом Университет, 2007. 428 с.
7. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). М. : Флинта ; Наука, 2003. 311 с.
8. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии). Томск : Изд-во Том. ун-та, 1982. 199 с.
9. Новые русские сказки / под ред. А.М. Смирнова. Петербург : Гос. изд-во, 1919. 64 с.
10. Акулышин Р.М. О чем шепчет деревня : рассказы. М. : Московский рабочий, 1925. 128 с.
11. Панченко А.А. Культ Ленина и «советский фольклор». URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/panch2.php?rubr=Reader-articles> (дата обращения: 2.12.2018).
12. Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920 – начала 1930-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 456 с.
13. Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века (1917–1920-е годы) : в 2 т. М. : Академия, 2012. Т. 1. 464 с.
14. Панченко А.А. Русский политический фольклор (исследования и публикации). М. : Новое издательство, 2013. 600 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 20 февраля 2019 г.

The Literary Phenomenon “New Folk Tales” in the System of Soviet Literature of the 1920s

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2019, 445, 32–38.

DOI: 10.17223/15617793/445/4

Anna A. Parkhaeva, South Ural State University (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: a.parkhaeva@gmail.com

Keywords: new fairy tales; Soviet literature; pseudofolklore fairy tales; fairy tale semantics; archaic genres.

The aim of the article is to analyze the phenomenon of “new folk tales” that appeared during the literary process of the 1920s. The ideological discourse of the new power formed a conceptually meaningful category of a “new man in search for new ways of

achieving universal happiness and well-being” that reflected the request for searching for different moral landmarks of the epoch. Seeking for such a landmark, the writers of the 1920s rethought archaic genres, and a fairy tale became the most demanded of all genres. It is a fairy tale that makes an attempt to harmonize the new, yet unsettled world through eternal moral landmarks that it contains. When researching the strategies of rethinking this genre, it is important to note that the writers of the 1920s created not only exclusively original literary fairy tales but “pseudofolklore” works (“fakelores”) as if written by folk. Specific verbal features of the literary phenomenon “new folk tales” can be seen in each analyzed text, and eventually they form peculiar narrative poetics that unites all the collections the author presents in the article. Individual authorial strategies of the writers of the “second row” obeyed the collective idea of searching for people’s happiness and reflected the philosophical and historical-literary discourse of the epoch of a new worldview. The works of the authors that are not widely known to the public but constitute the avant-garde of the new Soviet ideological model of the 1920s (A. Yakovlev, R. Akul’shin, N. Volkov, A. Balagin, N. Kamensky) were the material of the research. Comparative, typological, historical-cultural, receptive methods, as well as genre-stylistic and structural-semantic analysis, were used. The research shows that binary oppositions “old/new”, “folk tale/reality”, which constitute the worldview basis of the corpus of the analyzed texts together with key notions rethought by the authors (God, religion, happiness, collective, people), are widely included in *Stepintsy* and *The End of an Old Fairy Tale* by A. Yakovlev. In *New Folk Tales* by R. Akul’shin, the final system of perception of new ideological views as immanent to people’s consciousness is formed. The accent on the formal features of a folk tale, folk tale semantics, elements of folk tales and colloquial expressions allow classifying Akul’shin’s work as an attempt to create new folklore for a new man. In the article, the author makes a basic conclusion that ideologically evoked aspirations of Soviet power to form an image of a “new man” lead to the birth of the phenomenon of “new folk tales” during the literary process of the 1920s where archaic elements were combined with the newest linguistic and aesthetic material reflecting the flow of the epoch. Thus, the traditional religious and theocentric worldview is overcome yielding to a conceptual “new worldview” approved and supported by the masses and born in the literature of the 1920s through the adaption of the folk tale model to the forming reality.

REFERENCES

1. Lipovetskiy, M.N. (1992) *Poetika literaturnoy skazki (na materiale russkoy literatury 1920–1980-kh godov)* [Poetics of a Literary Fairy Tale (Based on the Material of Russian Literature of the 1920s–1980s)]. Yekaterinburg: Ural State University.
2. Bogdanov, K.A. (2009) *Vox populi. Fol'klornye zhanry sovetskoy kul'tury* [Vox Populi. Folk Genres of Soviet Culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
3. Bakhtin, M.M. (1972) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky’s Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
4. Deev-Khomyakovskiy, G.D. (ed.) (1924) *Novye skazki* [New Tales]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.
5. Yakovlev, A.S. (1927) *Skazki moyey zhizni* [Tales of my Life]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.
6. Anikin, V.P. (2007) *Teoriya fol'klora* [Folklore Theory]. Moscow: Knizhnyy dom Universitet.
7. Ovchinnikova, L.V. (2003) *Russkaya literaturnaya skazka XX veka (istoriya, klassifikatsiya, poetika)* [Russian Literary Tale of the 20th Century (History, Classification, Poetics)]. Moscow: Flinta; Nauka.
8. Leonova, T.G. (1982) *Russkaya literaturnaya skazka XIX veka v ee otnoshenii k narodnoy skazke (poeticheskaya sistema zhanra v istoricheskom razviti)* [Russian Literary Tale of the 19th Century in Its Relation to the Folk Tale (Poetic System of the Genre in Historical Development)]. Tomsk: Tomsk State University.
9. Smirnov, A.M. (ed.) (1919) *Novye russkie skazki* [New Russian Tales]. Peterburg: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.
10. Akul'shin, R.M. (1925) *O chem shepchet derevnya: rasskazy* [What the Village Whispers about: Short Stories]. Moscow: Moskovskiy rabochiy.
11. Panchenko, A.A. (2005) *Kul't Lenina i “sovetskiy fol'klor”* [The Cult of Lenin and “Soviet Folklore”]. [Online] Available from: <http://folk.spbu.ru/Reader/panch2.php?rubr=Reader-articles>. (Accessed: 2.12.2018).
12. Gudkova, V.V. (2008) *Rozhdenie sovetskikh syuzhetov: tipologiya otechestvennoy dramy 1920 – nachala 1930-kh godov* [The birth of Soviet Plots: a Typology of Russian Drama in the 1920s and Early 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
13. Leyderman, N.L. (2012) *Russkaya literatura XX veka (1917–1920-e gody)* [Russian Literature of the XX Century (1917–1920)]. Vol. 1. Moscow: Akademiya.
14. Panchenko, A.A. (2013) *Russkiy politicheskiy fol'klor (issledovaniya i publikatsii)* [Russian Political Folklore (Research and Publications)]. Moscow: Novoe izdatel'stvo.

Received: 20 February 2019