

С.В. ПЕТУХОВ
(Сыктывкар)

ПРОЗА Б.В. ШЕРГИНА И РУССКИЕ ЛУБОЧНЫЕ КАРТИНКИ: ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ И СПЕЦИФИКА СЮЖЕТОВ

Важное значение лубка для русской культуры XVIII — XIX вв. подчеркивалось практически во всех специальных исследованиях данного явления [Снегирев 1861; Ровинский 1881; Буслаев 1861; Овсянников 1962; Бахтин, Молдавский 1962; Народная гравюра 1976; Елеонский 1955; Зоркая 1994; Примитив 1997 и др.]. При том, что художественная специфика лубочных картинок изучена сравнительно неплохо, феномен лубка в различных его формах: лубочные иконы, «видовые» и «сюжетные» народные картинки, панорамные листы в райке, ярмарочные декорации, а также лубочные книжки — всё же не получил освещения в полном объеме. В свете возрастающего в последнее время научного интереса к «третьей культуре», к явлениям субкультур и межвидовым образованиям приобретает актуальность проблема взаимодействия лубка с книжно-письменной традицией. Она рассматривалась, главным образом, с точки зрения определяющего влияния литературы, когда письменный текст служил источником сюжета лубочного изображения. Справедливость такого подхода подкрепляется фактом широкого бытования народных картинок, созданных по мотивам произведений А.П. Сумарокова, Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, а также лубочных листов, восходящих к сюжетам древнерусской литературы и переводного авантюрного повествования [Овсянников 1962, 40—42]. Вероятнее всего, даже спустя столетия в лубочных картинках продолжал сказываться характерный для культуры Древней Руси примат литературы над живописью, особого рода подчиненность форм изобразительного искусства памятникам письменности [Лихачев 1982, 94].

Значительно реже имеет место анализ явлений обратного свойства — целенаправленного обращения крупных писате-

лей XIX — XX вв. к лубку, к его принципам художественной типизации, мотивам и образам при создании авторских, оригинальных произведений.

Думается, можно различать две разновидности включения лубка в литературные произведения. Первую составляют нарочито стилизованные «переводы» лубочной формы (то есть органичного единства рисунка и поясняющего слова) на язык исключительно письменного сообщения, претендующего на логическую завершенность и ясность всех причинно-следственных связей. Эти «лубочные переложения» получили распространение в конце XVIII и первой половине XIX столетия в виде так называемых «книжек для народа». Примерами могут служить стилизации Н.М. Карамзина «Илья Муромец», Н.А. Львова «Добрыня, богатырская песнь», агитационные сказки С.М. Степняка-Кравчинского, произведения писателей-народников, которые в монографии В.С. Базанова «От фольклора к народной книге» [Базанов 1983] справедливо определяются как «стилизация стилизации». Вторую разновидность литературных текстов образуют случаи авторской трансформации, когда художественный комплекс лубка наделяется свойствами знака народной культуры в целом (это сказки В.И. Даля, сказовые новеллы Н.С. Лескова, произведения различных жанров в прозе Е.И. Замятина и Б.В. Шергина)¹.

В произведениях, составляющих «первую разновидность», практически не учитывалось самостоятельное значение лубочного рисунка, а именно его способность выступать в качестве «маски» в системе традиционной культуры, своего рода символа культуры, и его ориентированность на динамическое восприятие (эти свойства обосновываются Ю.М. Лотманом в статье «Художественная природа русских народных картинок» [Лотман 1976]). Поэтому произведения, подобные стилизациям Н.М. Карамзина и Н.А. Львова, оказывались скорее псевдонародными и неслучайно получали негативную оценку в критике и научных исследованиях [Базанов 1983, 66—68].

Принципиально иное отношение к материалу наблюдается в произведениях, обо-

¹ Необходимо отметить, что собственно словесный лубок, или лубочное повествование, например тексты Матвея Комарова, Ивана Гурьянова и другие им подобные, в данной работе не рассматриваются в силу специфичности этого явления, которое требует отдельного изучения.

значенных нами как вторая разновидность. В них происходит не «перевод» картинки в текст (то есть вторичная стилизация лубочной стилизованности), а обыгрывание комплекса выразительных средств лубка (в том числе и графических); лубок оказывается осмыслен и как самобытная часть народного искусства, и как одно из проявлений широкого мира народных традиций.

Важнейшие свойства лубка (прежде всего лубка развлекательного), отмеченные Ю.М. Лотманом, а именно: «жанровая нераздельность, которая органична для фольклора и в принципе чуждая письменным формам культуры», «повышенная мера условности», соотношение текста и изображения «не как книжной иллюстрации и подписи, а как темы и ее развертывания», принадлежность «миру праздничному и театральному» [Лотман 1976, 251—255] — нашли специфическое преломление в творчестве прежде всего тех художников слова, чье обращение к народным традициям имело глубокий и системный характер.

Известная театральность сюжетов, гротескная игра с формой, амбивалентность содержания отличают «Сказки казака Владимира Луганского» В.И. Даля, «Левшу» и ряд других произведений Н.С. Лескова, повесть «О том, как исцелен был инок Еразм» и пьесу «Блоха» Е.И. Замятина — это лишь краткий перечень примеров искусной трансформации лубка в «большой» литературе. Вопрос о взаимодействии с лубком является весьма актуальным при изучении творчества Б.В. Шергина. В таком аспекте произведения автора специально не рассматривались, хотя значительность влияния на них лубочной традиции — практически первое, что обращает на себя внимание².

Литературное наследие Б.В. Шергина всецело посвящено Русскому Северу, прочно опирается на исконные формы поморской культуры: особый, «внутренний» фольклоризм его прозы и эпической поэзии неоднократно подчеркивался в научных исследованиях и критических статьях [Югов 1958; Галкин 1989; Галимова 1988]. Более того, по дневникам и устным высказываниям писателя известно, что он мыслил себя прежде всего хранителем и продолжателем

² Лаконичные указания на значимость связей книги Б.В. Шергина «У Архангельского города, у корабельного пристанища» с лубочной традицией, а также размышления об особом «лубочном психологизме» отдельных произведений писателя содержатся в [Горелов 1978].

народно-поэтических традиций Беломорского края [Галимова 1988, 79—80].

Вместе с тем, Шергин был не только большим мастером слова как писатель, замечательным рассказчиком и сказителем [Бражнин 1978, 337—338], он обладал также немалым талантом живописца и графика. В родном ему Архангельске в 1917—1919 гг., после окончания Строгановского художественного училища, Б.В. Шергин руководил деятельностью кустарно-художественной мастерской при губернском совнархозе [Галимова 1988, 46 и далее]. Его работы (стилизованный рисунок, близкий к народной живописи и росписи) с успехом демонстрировались в Архангельске, например в августе 1917 г. на выставке, организованной Архангельским Обществом изучения Русского Севера совместно с Архангельским Фотографическим Обществом [Лабенский 1917]. Весьма примечательно, что первые книги писателя «У Архангельского города, у корабельного пристанища» (1924), «Архангельские новеллы» (1936), «У песенных рек» (1939) выходили с авторскими иллюстрациями. Б.В. Шергин стремился сделать книгу единым эстетическим комплексом, где письменный и живописно-графический ряды не только дополняют, но и усиливают друг друга. Несомненно, уже в этом стремлении писателя выражается его ориентация на лубок, а также на многовековую традицию оформления рукописной книги, широко распространенной в Поморье.

Навыки искусного рисовальщика, высокая осведомленность в вопросах теории и истории живописи, отличное знание устных традиций Русского Севера, безусловно, послужили тем прочным фундаментом, благодаря которому оказалось возможным появление в прозе Б.В. Шергина замечательных образцов словесного лубка. Самыми убедительными примерами этого типа произведений являются «пародийные» сказки писателя. По мнению Э.В. Померанцевой, «сказки-пародии» Б.В. Шергина «Волшебное кольцо», «Золоченые лбы», «Куроптев» представляют ироничный взгляд художника на одну из тенденций позднейших форм лубка — «олитературивание» устной сказки [Померанцева 1976, 359]. Это безусловно верное суждение известного фольклориста-исследователя, на наш взгляд, нуждается в некотором пояснении. Названные сказки, а также новеллистические тексты писателя, близкие по структуре сюжета на-

родным сказкам, такие как «Пронька Грезной» (1934), «Аниса», «Мартышко», «Верховный бургомистр города Гамбурга Володька Добрынин» (все — 1936) и некоторые другие, принципиально противопоставлены не столько собственно лубочным изданиям, сколько аляповатым стилизациям этого явления. «Пародийность» заключается в том, что автор намеренно обращается к образным средствам лубка, дабы сделать явной дистанцию между мнимым фольклоризмом некоторых литературных переложений народной сказки и спецификой самого исходного материала. В свою очередь, сюжеты и стилевые приемы народных картинок создают основу этой «пародийности».

Известный алогизм образного языка лубочных листов, который нередко встречал раздраженное непонимание, например у представителей демократической критики XIX в.³, оказывается одним из важнейших приемов словесной колористики сказок-пародий Б.В. Шергина. В этих сказках отступления от привычной логики литературного изложения (равно как и фольклорного повествования) встречаются постоянно.

Отчетливее всего алогизм, восходящий к лубочной изобразительности, обнаруживается в портретных описаниях персонажей шергинских произведений. Например, в сказке «Волшебное кольцо» портрет матери главного героя создается в одном случае посредством последовательного перечисления гротескно преувеличенных предметов ее туалета: «Мамка юбок трахмаленных для пышного оформления полдесятка наздевала. Сверху платье бально, хвост семь сажень, спина и груди голы. Ротонда зелена плюшева, на шляпы виноградье и букеты с травами» [Шергин 1936, 70]; в другом — как ряд контрастных и потому столь же гротескных деталей: «У ей платье жолто, оборки красны, шлейф долгой, шляпа о двенадцати перьях. Ах, кака модна дама получилась» [Шергин 1936, 68]. В обоих случаях гротеск усиливается и тем, что перед нами портрет крестьянки, ранее жившей весьма бедно («Избушка <...> стояла фик-фок на один бок, как коробка худа. Дома век не топлено, не готов-

³ Показательна здесь характеристика В.Г. Белинского, данная одной из картинок «Повести о приключении английского милорда Георга»: «...изображен под чем-то похожим на дерево какой-то болван с поднятыми вверх руками и растопыренными пальцами; подле него нарисована деревянная лошадка, а у ног две фигуры, столько же похожие на собак, сколько и на лягушек» [Белинский 1953, 210].

лено» [Шергин 1936, 64]). В таком же гротескном ключе дается автором и портрет главного героя Ваньки: «Ванька тоже от зеркала не отходит. На ём сертук, шляпа, калоши» [Шергин 1936, 68].

Восходящая к лубку сверхтипизированность этих двух персонажей выражается в акцентировании лишь ограниченного числа деталей, составляющих описание, при полном отсутствии других характеристик, возможных для передачи наружности действующих лиц. То есть точно так же, как и в народной гравюре, в этих описаниях отсутствуют детали, не обладающие знаковой природой. Для героев «Волшебного кольца» предметы одежды — это знаки изменения их социального статуса, знаки достатка, знаки-отсылки к городской (иной) культуре, знаки неестественности этого гардероба для персонажей и т.д. Алогичный «язык» лубка здесь проявляется в том, что вместо деталей портрета называются только их «условные сигналы», передаваемые намеренно искаженной формой соответствующих слов: «трахмаленные юбки» (вместо «накрахмаленные юбки»), «платье бально», «платье жолто» (вместо «бальное платье», «желтое платье»), «виноградье» (вместо «виноград»), «сертук» (вместо «сюртук»). За счет этого портрет персонажа оказывается не только комически сниженным, но выражает и условное, игровое начало описаний.

Столь же лаконично и утрированно передается портрет действующих лиц и в других сказках-пародиях. В сказке «Золоченые лбы» портрет главного героя, плута Капитонки, представляет собой точно списанное с лубочного листа контурное изображение с рядом рельефно выделенных «деталей-знаков»: «А у самого калошишки (здесь и далее выделено мною. — С.П.) на босу ногу, у пинжачонка рукав оторван, корманы вывернуты. Под левым глазом синяк. И весь Капитон пьяне вина» [Шергин 1990, 238]. Здесь той же функцией знака обладают слова «калошишки», «пинжачонка», «корманы». В свою очередь, в сказке «Куроптев» редуцируется даже сама знаковая природа портретного описания персонажа, от словесного портрета остается лишь намек на возможность его присутствия в тексте: «...около человек взялся, такой хорошо оденой» [Шергин 1931, 397], «...и на стрету ему опеть тот человек, такой хорошо оденой» [Шергин 1931, 402]. Нетрудно заметить, что принцип создания образности во всех примерах един: некоторая абстрактность внеш-

него вида персонажа при выборочной детализации, создающей момент комического.

Таковую же знаковую роль играют в пародийных сказках писателя заведомо не сказочные реалии, связанные с действительностью рубежа XIX — XX вв. и передаваемые искаженной формой слов (например, «американски граждане стоят и часы в руках держат», «мамка у паликмахтера завилась», «мост анжиснерной работы», «хендричество» и др. — в сказке «Волшебное кольцо»; «панкет», «тино», «тшматогграф», «загранишны пароходы», «двухтрубной мимоносец», «дирижаб», «извошшичы деликаты» и т.д. — в сказке «Золоченые лбы»). «Ряженность» персонажей и всего художественного мира сказок-пародий весьма сходна с принципом, наблюдаемым в некоторых лубочных листах, например, в лубочном листе начала XVIII в. «Илья Муромец и Соловей разбойник», где «богатырь и его противник изображены верхами, во французских кафтанах» [Овсянников 1962, 23] или на гравюре «Славный объедало» [Ровинский 1881 (IV), № 99], в вариантах которой пирующий исполин нередко изображался в разных одеждах, а в первой трети XIX в. во французском платье (в таком виде лист воспринимался как карикатура на французов). Иначе говоря, истоки принципа «знаковости» в поэтике произведений Б.В. Шергина следует возводить «к тому типу лубочных листов, которые именовались у "картинщиков" Балагурником» [Горелов 1988, 253], то есть к лубку, связанному с кругом традиционных праздников, народных увеселений, забав и зрелищ.

Нам уже приходилось говорить о том, что большинство сказочных и новеллистических текстов Б.В. Шергина проникнуты атмосферой праздничной обрядности, соотносятся со смеховым и игровым аспектом культуры. В данном же случае стоит особо подчеркнуть ту существенную роль, которую играют в произведениях писателя сюжетные ситуации, соответствующие тематике и стилистике развлекательных лубочных картинок, также представляющих традицию народных праздников.

Присущая фольклорной сказке сравнительная автономность сюжетных ходов (или мотивов) присутствует в шергинских сказках (равно и в других произведениях писателя, отражающих «стихию» народного смеха) в виде художественно завершенных сцен, которые вполне возможно было бы передать средствами живописи. В качестве

примера достаточно обратиться лишь к двум эпизодам из текстов различных жанров. Первый эпизод из сказки «Волшебное кольцо»: «Ну, старуха парадным ходом во дворец. Царица хлебы окатыват, амператор только что стават, квасу требует. Удзрел нарядну даму, одеялом закрылся. А та подол на три комнаты распустила: "Вчерась насчёт женихова життя поставили вопрос, дак пожалуйте работу принимать. Жених к кофею будут персонально"» [Шергин 1936, 70]. Второй — из сказовой новеллы «Митина любовь» (1947): «На другой день ходил главными улицами. Помню, в комфортабельную квартиру зашел, а потолки трясутся, в шкапах посуда говорит... Спрашиваю — Что это у вас, кабыть... Последний день Помпеи? — Это у нас пенсионер Иван Авдеич физкультурой занимается. По своему этажу кровать с перинами катает» [Шергин 1990, 183]. Живописность этих эпизодов создается за счет искусного сочетания в них элементов повествования и описания. В свою очередь, внутреннее единство и содержательная целостность обеих сцен обеспечиваются общей авторской установкой на то, чтобы обыграть (а значит сделать смешной) известную бытовую ситуацию: в одном случае — неожиданное сватовство (неожиданный приход гостя), в другом — утреннюю гимнастику соседа по дому. Каждый из эпизодов рассчитан на окончательное разрешение в восприятии читателя.

Неожиданный, граничащий с нелепостью ракурс подачи материала, «словесная клоунада» эпизодов данного типа сродни веселому алогизму развлекательного лубка. Подобно тому, как в «балагурных» картинках имеет место последовательная деформация живописного образа (состоящая в игнорировании соотношения объема фигур, отступлениях от их реальных пропорций и очертаний и пр.) — в произведениях Б.В. Шергина наблюдаются принципиальные смещения в изображении фона действия и самих его участников. В первом примере это царская спальня, которая одновременно является и местом кухонных приготовлений. Во втором сценической площадке оказывается «комфортабельная квартира», готовая превратиться в руины. Столь же алогичны и образы персонажей: в сказке «Волшебное кольцо» члены царской семьи ведут себя как представители мещанского или купеческого сословия; в новелле «Митина любовь» смех вызывает пенсионер, который катает по всему этажу тяжелую ме-

бель, а также индифферентность соседей к такому способу физических упражнений.

Возможность проведения аналогий с лубком возникает здесь вследствие чрезвычайно высокой меры гротеска, которая изначально свойственна развлекательным лубочным картинкам. Помимо того, в эпизоде новеллы «Митина любовь» в словах героя «*Что это у вас, кабыть... Последний день Помпеи?*» присутствует намек-отсылка к живописному образу — и даже не к известной картине К.П. Брюллова, а скорее всего к лубочному рисунку на тот же сюжет, созданному Федором Бобелем (в пояснении Д.А. Ровинского к этому рисунку под № 293 А говорится: «Картинка переделана на русские нравы, с русскими костюмами, и не имеет ничего общего с картиною К.П. Брюллова» [Ровинский 1881 (IV, ч. 2), 366]).

Анализируя подобные эпизоды, с уверенностью можно говорить о специфической праздничной театральности и живописности, сближающей произведения Б.В. Шергина с лубком. Текст произведений не просто «дробится» на отдельные картины, но еще и разыгрывается перед глазами читателя, как некое сценическое действие⁴. Интертекстуальные связи прозы Б.В. Шергина чрезвычайно широки и многообразны. Даже те тексты писателя, которые основаны на впечатлениях от лично пережитого художником или подмеченного им во «внешней» реальности, нередко содержат намеки и скрытые реминисценции из народно-поэтических или книжно-письменных источников. Как пишет А.А. Горелов, «со временем память Шергина стала вместительным многообразным культурных ассоциаций, которые жили в сознании начитанных поморов на рубеже прошлого и нынешнего веков, и это отразилось во многих произведениях писателя — то как фраза, стилистический оборот, слово, то как "переновленный" образ, переданный словами и понятиями, синонимичными древним. Например, в "Слове о Ломоносове" и "Рассказах о кормишке Маркеле Ушакове" можно видеть прямые цитаты из старорусской письменности, в которых нет зримого архаического налета. Извлечено разговорное» [Горелов 1978, 184]. Продолжая мысль исследователя, мож-

⁴Эту особенность произведений художника подтверждают созданные по мотивам его сказок пьесы А. Цуканова «От крыльца Семена до царского трона и обратно!» и Н. Слепковой «Перемени печаль на радость».

но сказать, что далеко не всегда эти культурные ассоциации поддаются точной атрибуции — настолько свободно и искусно удавалось писателю соединить «древние речения» с индивидуальными образными выражениями. Тем не менее Шергин сознательно обращался и к хорошо известным, широко распространенным в поморской среде сюжетам; его фабульным материалом часто оказывались тексты повышенной культурной значимости для народных традиций Русского Севера. По сути, механизм творческого отбора у художника оказывался сродни путям развития и распространения лубка в русской культуре двух прошлых столетий.

Художественная избирательность проявляется в сказке Б.В. Шергина «О рыбе Ерше и рыбе Леще, как у них суд был за славное озеро Онего» (1924)⁵, сюжет которой известен по древнерусской повести, по возникшей на ее основе фольклорной сказке, а также по рисованным и печатным лубочным листам (№ 173 в собрании Д.А. Ровинского [Ровинский 1881 (IV)], куда включены семь вариантов этого сюжета). Столь же показателен сюжет сказки «Лиса-исповедница». Этот сюжет известен по фольклорной сказке (№ 15—17 в собрании сказок А.Н. Афанасьева [Афанасьев 1984—1985]) и по лубочным изданиям ([Ровинский 1881 (IV), № 85], «Повесть о куре и лъстивой лисице»). Такова же новелла Б.В. Шергина «Варвара Ивановна», где обыгрывается сюжет сказки «О злой жене» [Афанасьев 1984—1985, № 437] и сюжетный мотив лубочного листа «Упрямая жена» ([Ровинский 1881 (IV), № 153], лист, «представляющий в лицах» анекдотический сюжет «брито — нет, стрижено»).

В этом ряду произведений необходимо назвать авторское переложение текста «Прение живота и смерти», сюжета, который получил широкое хождение на Русском Севере как литературный памятник под названием «Прение Живота со Смертью: егда виде живот пришедшу часу смертному» (датируется XVI в.) [Жданов 1904], как духовный стих, а также в качестве лубочной картинки под названием «Аника-воин и смерть» [Ровинский 1881 (IV), № 751].

Сюжетные параллели с лубком возможно провести в отношении рассказа-легенды Б.В. Шергина «София Новгородская», в

⁵Другие варианты названия — «Ерш» (1936) и «Судное дело Ерша с Лещом» (1947).



котором сообщается, как промысловику, новгородцу Ивану Гостеву явилась «огнезрачная девица», имеющая «огненные крылья и венец», одетая в «багряницу, истыканную молниями». В руках у этой крылатой девицы золотая книга жизни Великого Новгорода, в которой «исчислены и списаны» все пути новгородских людей. Точный сюжет-прототип рассказа «София Новгородская» неизвестен, поскольку в авторском комментарии к нему сообщается: «"Сказанье о Софии" вытвердил по книгам М.О. Лоушкин. Со слов Лоушкина вытвердил этот рассказ и я» [Шергин 1990, 66], следовательно, можно говорить лишь о вероятных сюжетных источниках данного произведения. Скорее всего, в образной реализации сюжета этого небольшого рассказа Шергин опирался на известные ему лубочные изображения птицы Алконост ([Ровинский 1881 (IV), № 252], где центральный образ — крылатая дева-птица, держащая в левой руке свиток, а в правой — ветвь с четырьмя цветами), вероятно также, что писатель опирался и на лубочные иконы «Софии Премудрости» [Ровинский 1881 (IV), № 1014—1015], которые в примечаниях IV книги «Русских народных картинок» снабжены толкованиями образа Софии по Клинцовскому подлиннику XVIII в.: «Высокопариво пророчество и разум скор являет зело бо зрительная сия птица любящие мудрость, егда видит ловца, выше взлетает; тако же любящие девства не удобь уловлении от ловца днавола. В шуйце же ея имать свиток написан, в нем же суть написаныи неведомыя сокровенныя тайны» [Ровинский 1881 (IV, ч. 2), 649]. Тем самым, данный сюжет о Софии Новгородской в прозе Шергина имеет определенные параллели с лубком.

О собственно интертекстуальных связях прозы Б.В. Шергина позволяют говорить отдельные сюжетные мотивы его произведений, допускающие и не столь очевидные аналогии с народными картинками. Достаточно убедительно эта возможность аналогий задается в новеллах писателя, родственных жанру бытовой сказки и представляющих поэтику необычного, исключительного. Например, в новелле «Пронька Грезной», где повествуется о том, как по уговору с американским миллионером главный герой стал владельцем значительного капитала; условия, которые были продиктованы «американом» герою, Проньке, заключались в том, что он *«пятнадцать лет не должен мыться, стричься, бриться, смор-*

каться, чесаться, утираться, ни белья, ни одежды перемывать» [Шергин 1936, 93]; в результате через пятнадцать лет герой становится похожим на *«облизьяна шорснатого»* и вызывает ужас у окружающих. И фигура центрального персонажа, и весь анекдотический сюжет этого произведения, вероятно, следует воспринимать в контексте широко распространенных лубочных картинок о разного рода «чудах», «диковинах» и уродцах. Ближайшим источником, «скрытая цитата» из которого обнаруживается в сюжете новеллы «Пронька Грезной», можно признать лубочный лист под названием «Гишпанское чудище» [Ровинский 1881 (IV), № 308]. На нем нарисована «фигура, подобная человеку, только по самую пасть покрыта волосьем разных цветов» [Овсянников 1962, 16].

В новелле «Аниса» (1936), рассказывающей о драматической любви молодого архангельского купца Саньки к местной красавице Анисе, вышедшей замуж за нелюбимого ею норвежского купца-корыстолюбца, также можно выделить характерные лубочные приметы. В структуре этой новеллы отчетливо различима контаминация оригинального авторского повествования и «общего» («странствующего») сказочного сюжета «Сын купца и пономарица» [СУС, № 860]. Однако общее стилевое оформление произведения («*Санька в темном переходе прижал свою прекрасную даму за бок... Не охнула и не ахнула — вот сколь бабы не крепки! — только побелела, как береста, уронила сумочку...*») [Шергин 1936, 25] и т.п.) позволяет проводить определенные аналогии с лубочными картинками на фривольные сюжеты: «О купцовой жене и о прикащике» [Ровинский 1881 (IV), № 62], «О старом муже и молодой жене» [Ровинский 1881 (IV), № 69], «Ах, черный глаз, поцелуй хоть раз» [Ровинский 1881 (IV), № 85] — изображающие сцены женского коварства. Стилиевая маркированность отдельных фрагментов произведения отсылает к более широкому, интертекстуальному плану восприятия его сюжетных составляющих: сказочные мотивы вступают во взаимодействие с лубком.

Возможность проведения разнообразных аналогий с лубочными картинками обнаруживают и многие другие произведения Б.В. Шергина. Перечислим лишь некоторые из них: новеллистические сказки «Данило и Ненила» (1936), «Мартышко» (1936), в которых присутствуют те же свойства, что и в сказках-пародиях; сказовые новеллы

«Дождь» (1958) (содержащая аналогию с «шутовскими листами на иностранцев» [Ровинский 1881 (V), 275—296]), «Офони́на бабушка» (1937), «Егор увеселялся морем» (1958), «Мимолетное виденье» (1947) (здесь имеет место условный, лубочный психологизм); литературные обработки устных рассказов северян «Пинежский Пушкин» (1939) и «Пушкин архангелогородский» (1947), в которых сочетается стилистически контрастный материал.

Таким образом, общность принципов художественного изображения, типизации, условность стилистических приемов, наличие сюжетных соответствий с лубком в прозе Б.В. Шергина позволяют сделать вывод о том, что народные картинки являлись для писателя своего рода структурной и стилевой моделью уникального мира севернорусских традиций. Лубок задавал зримые ориентиры в порой драматичном⁶ пути писателя к выражению эстетических запросов аудитории.

Изучение связей творчества Б.В. Шергина с лубочной литературой и лубочными картинками способствует формированию более точных представлений о неповторимой индивидуальности его писательского метода и о преемственности литературных традиций в его творчестве.

Литература

Афанасьев 1984—1985 — *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. Т. 1—3. М., 1984—1985.

Базанов 1983 — *Базанов В.Г.* От фольклора к народной книге. 2-е изд. Л., 1983.

Бахтин, Молдавский 1962 — *Бахтин В., Молдавский Д.* Русский лубок XVII — XIX вв. М.; Л., 1962.

Белинский 1953 — *Белинский В.Г.* «Повесть о приключении английского милорда Георга и о бранденбургской маркграфине Фридерике Луизе ... М. / К<омаров>. (М., 1839. 9-е изд.)» // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 206—210.

Бражнин 1978 — *Бражнин И.Я.* Сумка волшебника. Л., 1978.

Буслаев 1861 — *Буслаев Ф.И.* О русских народных книгах и лубочных изданиях // *Отечественные записки.* 1861. № 9. С. 1—60.

⁶ Например, весьма суровую критику пришлось испытать Б.В. Шергину в 1947 г., когда его огульно обвиняли в «опошлении народного творчества» (рецензия В. Сидельникова на книгу «Поморщина — корабельщина»), после чего писатель на целое десятилетие был лишен возможности публиковать свои произведения.

Галимова 1988 — *Галимова Е.Ш.* Книга о Шергине. Архангельск, 1988.

Галкин 1989 — *Галкин Ю.Ф.* Златая цепь (Борис Шергин) // *Галкин Ю.Ф.* Слова и годы: размышления о жизни и литературе. М., 1989. С. 3—200.

Горелов 1978 — *Горелов А.А.* «Ему не будет перемен» // *Горелов А.А.* Соединяя времена. М., 1978. С. 161—190.

Горелов 1988 — *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988.

Елеонский 1955 — *Елеонский С.Ф.* Издания исторической массовой литературы XVIII в. Лубочные листы // *Известия АН СССР. Отд. литературы и языка.* 1955. Т. 14. Вып. 5. С. 448—459.

Жданов 1904 — *Жданов И.Н.* К литературной истории русской былевой поэзии // *Жданов И.Н.* Сочинения. СПб., 1904. Т. 1. С. 485—744.

Зоркая 1994 — *Зоркая Н.М.* Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994.

Лабенский 1917 — *Лабенский А.С.* Выставка «Русского Севера» // *Известия Архангельского Общества изучения Русского Севера.* 1917. № 7—8. С. 327—329.

Лихачев 1982 — *Лихачев Д.С.* «Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах // *Литература и живопись.* Сб. ст. / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. Л., 1982. С. 93—111.

Лотман 1976 — *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // *Народная гравюра и фольклор в России XVII — XIX вв.* М., 1976. С. 247—267.

Народная гравюра 1976 — *Народная гравюра и фольклор в России XVII — XIX вв.:* Сб. ст. М., 1976.

Овсянников 1962 — *Овсянников Ю.М.* Русский лубок. М., 1962.

Померанцева 1976 — *Померанцева Э.В.* Книга и сказочник // *Народная гравюра и фольклор в России XVII — XIX вв.* М., 1976. С. 351—369.

Примитив 1997 — *Примитив в изобразительном искусстве:* Матер. науч. конф. 1995 г. М., 1997.

Ровинский 1881 — *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Кн. I—V. СПб., 1881.

Снегирев 1861 — *Снегирев И.С.* Лубочные картинки русского народа в московском мире. М., 1861.

СУС — Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников. Л., 1979.

Шергин 1931 — *Шергин Б.* Куроптев // *Озаровская О.Э.* Пятиречье. Сб. сказок. Л., 1931. С. 397—402.

Шергин 1936 — *Шергин Б.* Архангельские новеллы. М., 1936.

Шергин 1990 — *Шергин Б.* Изящные мастера. М., 1990.

Югов 1958 — *Югов А.* Северный кормщик слова // *Литература и жизнь.* 1958. 13 июня.