ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ

УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗВАНИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Проза Б. Шергина: проблемы повествования**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки

45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

образовательной программы

«Русская литература»

очной формы обучения

Клементьевская Марина Валентиновна

Научный руководитель:

д. ф. н., проф. Сухих И. Н.

Рецензент:

д. ф. н., проф. Галимова Е. Ш.

Санкт-Петербург

2018

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc514185022)

[Глава 1. Повествование Б. Шергина: типология 11](#_Toc514185023)

[1.1 Теоретические проблемы типологии повествования 11](#_Toc514185024)

[1.2 Рассказчик-деятель 24](#_Toc514185025)

[1.3 Рассказчик-очевидец 36](#_Toc514185026)

[1.4 Рассказчик-автор 48](#_Toc514185027)

[1.5 Проблема сказа 57](#_Toc514185028)

[Глава 2. Повествование Б. Шергина: контекст 62](#_Toc514185029)

[2.1 Шергин и Бажов 62](#_Toc514185030)

[2.2 Шергин, Писахов, Туфанов 72](#_Toc514185031)

[Заключение 92](#_Toc514185032)

[Список использованной литературы 95](#_Toc514185033)

[Приложение 101](#_Toc514185034)

# Введение

Имя Бориса Викторовича Шергина сегодня упоминается, к сожалению, не часто. Несмотря на то, что при жизни были опубликованы девять сборников писателя, объем созданных им текстов невелик: многие рассказы переходили из сборника в сборник. Претендующее на полноту «Собрание сочинений»[[1]](#footnote-1) Шергина составляет четыре тома, включая дневники и письма. Но это не снижает их литературной ценности: писателя высоко ценили М. Горький, Л. М. Леонов, а его земляк Ф. А. Абрамов назвал писателя настоящим мастером слова.

Рассказы Шергина публиковались в ведущих литературных журналах СССР «Нева», «Звезда», а также в «Литературной газете». Он неоднократно выступал на радио, читал свои произведения в концертных залах и университетских аудиториях. Его тексты неоднократно переиздавались. Однако творческое наследие Шергина редко привлекает современных филологов. Многие существующие работы можно назвать скорее критическими, чем научными. Текстологический аспект изучения его творчества разработан довольно слабо. Существующие издания, в том числе и недавно вышедшее четырехтомное собрание сочинений, не имеют соответствующего комментария, а тексты в них перепечатываются без пояснений по разным прижизненным сборникам.

Биография писателя изучена достаточно полно. Среди биографических работ стоит отметить книгу Ю. Ф. Галкина «Борис Шергин: Златая цепь»[[2]](#footnote-2). В ней автор, который знал писателя лично и много общался с ним, дает достаточно полную биографию Шергина, подкрепляя ее своими мыслями по поводу его произведений. Более краткая, но в то же время более точная биография представлена в биобиблиографическом словаре «Русская литература XX века: Прозаики, поэты, драматурги»[[3]](#footnote-3), а также в очерке жизни и творчества писателя, приложенном к биобиблиографическому указателю Шергина[[4]](#footnote-4), и главе «Окнами на север» монографии Е. Ш. Галимовой «Книга о Шергине»[[5]](#footnote-5).

Тем не менее, у большого числа работ, описывающих биографию писателя, есть существенный недостаток. Многие из них носят мемуарный характер. Кроме того, в некоторых из них биография Шергина выстраивается на основе его произведений, которые используются исключительно в качестве источников для нее. Автобиографичность многих произведений Шергина неоспорима — детство и юность писателя прошли в Архангельске, этому городу посвящены многие его рассказы. В некоторых из них, помещенных в сборнике «Запечатленная слава» в цикл «Отцово знанье», речь идет о герое, чья судьба очень сильно напоминает ранние годы самого Шергина. Однако степень их автобиографизма следует уточнить.

Более полного изучения требуют и другие источники сюжетов, которыми Шергин пользовался, создавая свои произведения, а также техники работы с ними. Создавая свои произведения, писатель заимствовал сюжеты из северного фольклора, которым активно занимался в молодости. Шергин ездил в фольклорные экспедиции, состоял в комитете по сохранению древних песен Архангельского Общества изучения Русского Севера. Другие сюжеты писатель брал из рассказов, услышанных им на родине от разных людей — о такой работе над текстом можно судить по записным книжкам писателя, находящимся в архиве Шергина в РО ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом).

Изучению поэтики произведений Шергина тоже не хватает системности. Здесь в качестве удачных работ стоит отметить две монографии Е. Ш. Галимовой «Книга о Шергине»[[6]](#footnote-6) и «Земля и небо Бориса Шергина»[[7]](#footnote-7), в которых исследовательница описывает поэтику произведений писателя. В монографиях дается характеристика персонажей произведений Шергина, проводится мотивный анализ некоторых его текстов. Особенно полно проанализированы христианские мотивы произведений писателя.

Важным аспектом изучения творчества Шергина является попытка осознать его творчество в составе такого широкого понятия как «Северный текст русской литературы». Это понятие было выработано на международной конференции «Северный текст в русской культуре», проходившей в Северодвинске в 2003 году[[8]](#footnote-8). Вслед за В. Н. Топоровым, предложившим понятие «петербургского текста русской литературы» в статье «Петербург и “Петербургский текст русской литературы”»[[9]](#footnote-9), исследователи творчества северных писателей предложили выделить аналогичное понятие для текста о Русском Севере.

Определение этому термину впервые дает Е. Ш. Галимова в статье «Специфика северного текста русской литературы как локального сверхтекста»[[10]](#footnote-10): «...это создавшийся преимущественно на протяжении столетия с рубежа XIX-XX веков до наших дней) в творчестве многих русских писателей особый северорусский вариант национальной картины мира»[[11]](#footnote-11).

Образам героев произведений «Северного текста», к которым относят прозу Шергина, посвящена статья Л. С. Скепнер «О литературоведческом аспекте “Северного текста”»[[12]](#footnote-12). В ней исследовательница выявляет типологические особенности героев прозы Шергина и отмечает, что основное различие прозы Шергина и Писахова, другого северного писателя XX века, заключается как раз в том, что Писахов ориентируется на героя-крестьянина, а Шергин – на героя-моряка, помора.

Схожую характеристику дает прозе писателя и Н. М. Теребихин в статье «Северный текст Б. В. Шергина»[[13]](#footnote-13), где исследователь также обращается к символическим образам, связанным с морской стихией.

Даже краткий обзор литературы[[14]](#footnote-14), посвященной творчеству Шергина, показывает, что произведения этого уникального северного автора изучены чрезвычайно мало. Многие работы не столько анализируют тексты Шергина, сколько пытаются дать им оценку, продемонстрировать их высокое художественное значение и тем самым указать на место автора в системе русской литературы XX века. Это, без сомнения, необходимо. Но гораздо важнее на данном этапе осмысления его творческого наследия перейти к изучению того, что именно придает им это значение.

Так, практически полностью за пределами научного осмысления творчества Шергина оказывается, вероятно, самый важный аспект – формы повествования рассказов, а в особенности — элементы сказа, которые присутствуют во многих их них.

Под сказом в данном случае понимается не жанр, а именно форма повествования[[15]](#footnote-15), ориентированная на устную разговорную речь, чужую по отношению к биографическому автору произведения. Главным источником для этого определения выступает коллективная монография «Поэтика сказа»[[16]](#footnote-16). Ее авторы анализируют значимые произведения русской литературы XVIII–XX веков и показывают, как сказовый тип повествования развивается, как чужое, устное слово проникает в авторский нарратив.

Новизна работы заключается в том, что исследований, которые бы систематически описывали формы повествования произведений Шергина, не существует.

Некоторые особенности повествования произведений Шергина анализируются в статье японского исследователя Томоко Фудзита «Шергин с японской точки зрения»[[17]](#footnote-17), представляющей собой краткое, но довольно интересное описание сказовой манеры повествования писателя. Исследователь отмечает, что особенность сказа Шергина заключается в том, что в нем отсутствует «чужой» взгляд, взгляд извне. Мир рассказчика и слушателя оказывается полностью изолирован от мира автора и читателя, не подвергается оценке с их стороны, как это бывает в случае с классическим сказом. Однако это интересное и смелое предположение еще требует более детального анализа и проверки.

Актуальность работы объясняется возрастающим интересом к изучению особенностей повествования отдельных авторов. Наша работа позволит встроить творчество Шергина в ряд мастеров сказа, объяснить его вклад в развитие сказовых форм повествования.

В качестве объекта исследования выбраны тексты первых трех циклов предпоследнего прижизненного сборника Шергина «Запечатленная слава»[[18]](#footnote-18) «Отцово знанье», «Для увеселенья» и «У Архангельского города, у корабельного пристанища», а также циклы «Были» и «Сказы» этого же сборника.

Выбор рассказов по циклам не случаен. Рассказы в них собраны не только по теме, но и по используемой автором форме повествования. В выбранных циклах тексты посвящены эпохе, современной автору, и поэтому элементы сказовой формы встречаются в них чаще, тогда как в случае с остальными циклами, повествующими о временах древних, можно скорее говорить о тех или иных формах стилизации, чем об установке на разговорную устную речь.

Для сравнения в качестве объекта мы привлекаем также некоторые прозаические тексты цикла «Древние памяти» («Прение Живота и Смерти», «Любовь сильнее смерти», «Гнев», «Гость с Двины», «Ингвар»), в которых речь идет о древних легендарных временах. Хотя в случае с ними говорить о сказе не приходится, в них могут быть выделены некоторые черты повествования, которые покажут особенности построения рассказа как в таких произведениях, так и в сказовых и околосказовых формах, представленных в других анализируемых произведениях автора.

Предметом исследования становится специфика повествования в рассказах избранных циклов.

Цель работы — охарактеризовать своеобразие форм повествования в рассказах Шергина. Для ее достижения ставятся следующие задачи:

1) создать классификацию форм повествования по типу рассказчика, подходящую для анализа повествовательных форм текстов Шергина, выявив основные функционально значимые характеристики его рассказов;

2) проанализировать особенности повествования каждого отдельного рассказа выбранных циклов в соответствии с созданной схемой;

3) определить общие особенности повествования для рассказов каждого типа классификации;

4) определить, как та или иная форма повествования влияет на восприятие рассказа, на его смысловой план, каковы ее функции в произведении;

5) сопоставить особенности повествования рассказов Шергина и других писателей, близких к нему по месту действия рассказов (Писахов) или тематически (Бажов), а также описать возможные причины особенностей повествования и работы с текстом писателя.

В соответствии с предложенными задачами, работа имеет следующую структуру. Первая глава посвящена теоретическим проблемам анализа повествовательных форм текстов Шергина. В ней, на основе нарратологических работ В. Шмида[[19]](#footnote-19), а также коллективной монографии «Поэтика сказа»[[20]](#footnote-20), выстраивается классификация повествовательных форм, основанная на типологии повествовательных инстанций, а также различии повествования от первого и от третьего лица.

Далее на основе составленной классификации проводится анализ выбранных в качестве объекта исследования текстов Шергина, выявляются особенности каждого типа повествования, а также функции, которые эти особенности выполняют в тексте.

Во второй главе представлено сопоставление типов повествования в рассказах Шергина и других писателей, что позволит выделить особенности повествования, характерные для текстов об определенной местности (Северный текст, Писахов) или для текстов с определенными сюжетами (сюжеты о рабочих, Бажов). Кроме того, в этой главе описываются возможные источники особенностей повествования Шергина, выявленные в его ранней биографии[[21]](#footnote-21).

В работе используется нарратологический метод с опорой на традиционное различие между повествованием от первого и от третьего лица, а также на работу В. Шмида о повествовательных инстанциях[[22]](#footnote-22) и монографию Б. А. Успенского о точках зрения[[23]](#footnote-23). Кроме того, используются методы и классификации, представленные в работах Н. А. Кожевниковой[[24]](#footnote-24).

Для определения типа рассказчика используются элементы лингвистического анализа, представленного в статье Дитера Мейндла «(Не-)надежная наррация с точки зрения местоимений»[[25]](#footnote-25), поскольку тип повествователя часто бывает связан с грамматической категорией лица.

Анализ метанарративных элементов производится в соответствии с методом, предложенным А. Нюннингом в статье «О метанарративе: К определению, типологии и описанию функций метанарративных комментариев»[[26]](#footnote-26).

Язык практически всех рассказов Шергина не соответствует литературной норме. Часто по этому признаку сказовая часть оказывается противопоставлена вступлению или послесловию. Для анализа особенностей речи на различных повествовательных уровнях используется стилистический анализ, основанный на разграничении литературного и разговорного начала в художественной прозе, представленном в статье В. Д. Левина «Литературный язык и художественное повествование»[[27]](#footnote-27).

В третьей главе используется сравнительно-типологический анализ произведений Шергина и других писателей, в ходе которого выявляются сходства и различия повествовательных форм и в особенности типов рассказчиков разных авторов.

Классификация форм повествования, предложенная нами в первой главе, может быть использована для анализа сказовых и околосказовых произведений других авторов. В этом заключается практическая значимость работы. Кроме того, анализ повествовательных форм проливает свет на особенности поэтики произведений Шергина в целом и позволяет встроить творчество автора в ряд других мастеров сказа.

# Глава 1. Повествование Б. Шергина: типология

## 1.1 Теоретические проблемы типологии повествования

При практически полном отсутствии работ, которые были бы посвящены повествованию в прозе Шергина, ни у кого из исследователей его творчества не вызывает сомнений, что основной формой повествования для него был сказ. Более сложным оказывается вопрос о том, что именно делает прозу Шергина сказом помимо названия раздела, который присутствовал почти во всех последних прижизненных сборниках автора.

Более того, нерешенными остаются и теоретические вопросы, касающиеся сказовой формы повествования. Что следует называть сказом, какие еще формы повествования следует выделить, по каким параметрам характеризовать их — все эти вопросы теории повествования на протяжении предыдущего столетия получали различные решения, и ни одно из них не может, пожалуй, быть названо достаточным. Изучение каждого автора требует своей классификации, опирающейся на объект исследования. Рассмотрим различные нарративные теории и на их основе попробуем создать терминологическую и методологическую базу для построения классификации повествовательных форм произведений Шергина.

Началом теоретического осмысления проблемы повествования, видимо, следует считать работы формалистов, посвященные сказу как одному из наиболее эстетически выделенных типов повествования. Впрочем, уже на данном этапе это понятие определялось учеными по-разному.

Б. М. Эйхенбаум в классических статьях «Иллюзия сказа»[[28]](#footnote-28) и «Как сделана “Шинель” Гоголя»[[29]](#footnote-29), а также в работе «Лесков и современная проза»[[30]](#footnote-30) понимает сказ как, в первую очередь, «установку на устную речь рассказчика»[[31]](#footnote-31). Это определение было в дальнейшем поддержано В. В. Виноградовым, который обозначил сказ как «имитацию монологической речи»[[32]](#footnote-32), создающейся в порядке ее произнесения.

Опираясь на определения Эйхенбаума и Виноградова, другие ученые начали дифференцировать понятие сказа. Ю. Н. Тынянов выделил два его типа: лирический, представленный в творчестве Ремизова, и юмористический, разрабатывавшийся Лесковым и Зощенко.

Полемическим по отношению к этим определениям оказывается понимание сказа, предложенное М. М. Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского»[[33]](#footnote-33). Для него главной особенностью и главным критерием выделения сказа как типа повествования становится как раз его принципиальная диалогичность, иными словами — установка в первую очередь не столько на устную речь, сколько на речь чужую.

Главное отличительное качество сказа для Бахтина находится не столько в области стилистики, сколько в области идеологии. Стилистический критерий для него уходит на второй план, тогда как главным оказывается сама причина языковой противопоставленности автора и рассказчика — несовпадение их точек зрения. Таким образом, эти определения оказываются не противоречащими друг другу (по принципу монолог–диалог), а характеризующими сказ с принципиально разных сторон: только лингвистической и стилистической для Эйхенбаума и Виноградова и еще к тому же идеологической для Бахтина. Остается неясным в такой классификации, стоит ли называть сказом форму, в которой автор и рассказчик идеологически совпадают, но при этом стилистически речь рассказчика оказывается отличной от литературной нормы, носителем которой является сам автор.

В нашей работе оба определения оказываются важны, поскольку они позволяют более полно охарактеризовать особенности повествования в рассказах Шергина. Однако стоить отметить, что именно стилистический критерий Эйхенбаума и Виноградова позволяет выделить сказ в качестве особого типа повествования, тогда как установка на чужую речь еще не подразумевает такового.

С другой стороны, идея Бахтина о сказе как о двухголосом слове и его попытки связать появление такого типа повествования с историко-литературным контекстом и демократизацией литературы предлагают не менее значимые перспективы дальнейшего изучения сказа, которые получили дальнейшее осмысление в ряде работ, посвященных типам повествования, которые появились в семидесятые годы XX века.

Открывает этот ряд монография Б. А. Успенского «Поэтика композиции»[[34]](#footnote-34), в которой появляется чрезвычайно важное для изучения повествования понятие точки зрения. Точка зрения понимается им как та позиция, с которой ведется повествование. Иными словами, это персонаж, чьими глазами дается картина мира в произведении. Для сказа и других форм повествования, основанных на идеологическом или стилистическом несовпадении автора и рассказчика, это понятие оказывается во многом определяющим и позволяет разграничить различные типы повествования внутри одного произведения на основе смены точки зрения.

Именно на этом понятии основана концепция, развернутая Н. А. Кожевниковой в статье «О типах повествования в советской прозе»[[35]](#footnote-35). Исследовательница на материале советской прозы середины XX века выстраивает систему связанных со сказом типов повествования. Несмотря на свою лингвистическую направленность, статья Кожевниковой дает хорошую методологическую базу для нарратологического анализа прозаических произведений, на которую во многом и будет опираться наша работа. Приведем некоторые определения и классификации, которые в ней рассматриваются

В первую очередь Кожевникова предлагает выделить два основных типа повествования: с установкой на литературность (орнаментальная проза) и с гипертрофией характерности (сказ и связанные с ним формы повествования). Внутри первого типа выделяется лирическая или орнаментальная проза как стремящаяся «не столько к адекватности изображения изображаемому, сколько к адекватной передаче эмоционального восприятия мира»[[36]](#footnote-36). А второй тип наиболее ярко выражается в сказовом типе повествования.

Сказ в статье понимается и как установка на речь устную, и как установка на речь чужую. Однако в качестве первичного выделяется именно критерий устности. Именно он позволяет, с точки зрения Кожевниковой, отделить сказ от подобных ему типов повествования от первого лица, например, от орнаментальной прозы.

Внутри сказа выделяются две его разновидности по типу рассказчика: в первом рассказчик социально и психологически близок автору, а во втором – удален от него, при этом несовпадение оценок, предлагаемых автором и рассказчиком, дает комический эффект. Такое представление о сказе оказывается шире того, которое предлагает Бахтин, поскольку в него включено не только разнонаправленное, но и однонаправленное двухголосое слово. С языковой точки зрения Кожевникова предлагает разделить сказ на тот, который полностью совпадает с литературной нормой, и тот, который за нее выходит.

Те формы, в которых рассказчик отсутствует, Кожевникова отказывается считать сказом. Среди них она выделяет четыре основные повествовательные формы. Первая форма, близкая к сказу, — та, в которой утрачена связь не только с рассказчиком, но и с «социально конкретными формами речи»[[37]](#footnote-37), в нем совмещаются стилистически разноплановые элементы, которые не могли бы существовать в рамках речи одного нарратора. «Синтез их делает образ рассказчика неопределенным, расплывчатым, приближая его к автору»[[38]](#footnote-38).

Второй тип, выделившийся из сказа, — это «несобственно-авторское повествование». Как и для сказа, для него характерна установка на чужую речь, явленную через чужое слово. Но в отличие от собственно сказа, ситуация речи не представлена в тексте, персонаж, точкой зрения которого, в терминах Успенского, организовано повествование, не может быть назван рассказчиком. Сказ теряет свою самостоятельность и входит в авторское повествование в качестве его части. Слово героя входит в речь автора, как и в случае с несобственно-прямой речью, но здесь не автор начинает скрыто цитировать героя, а сама речь его оказывается «пропитана» элементами речи персонажа, в первую очередь, имеется в виду ее лексической составляющей. Какие бы то ни было элементы, вводящие несобственно-прямую речь, отсутствуют. Это речь автора, но говорит он словами своего персонажа.

Внутри несобственно-авторского типа повествования выделяются две основные разновидности: с опорой на чужой стиль и с опорой на социально определенную точку зрения. Это разделение, предложенное Кожевниковой, вновь возвращает нас к спору о природе сказа между формалистами и Виноградовым с одной стороны и Бахтиным с другой.

Третий тип повествования — стилизация. В ней основным конструктивным принципом оказывается установка не на устное, но на чужое слово, чужой стиль. Часто это бывает именно фольклорный стиль. Он становится авторской маской, через которую дается изображаемое. При этом фольклорный стиль может и не соответствовать речи представителей изображаемой среды, однако и не противоречит им. В других случаях стиль может существовать отдельно от изображаемого, тогда фольклорные формы не изображают, а преображают действительность, чужой стиль становится формой выражения авторской точки зрения.

Четвертый тип повествования, выделяемый Кожевниковой, — это так называемое сказовое, или орнаментально-сказовое повествование. Оно представляет собой однонаправленную авторскую речь, но при этом имитирует отдельные черты сказа, а именно — инверсированный порядок слов.

Эти типы повествования могут сочетаться в пределах одного произведения, по-разному акцентируя установку на чужое слово или на слово авторское, на слово индивидуальное, характерное для определенной среды или определенного стиля, на слово подчеркнуто устное или такое, в котором устность не акцентируется.

Такое детальное различение повествовательных типов обусловлено материалом, на котором строится работа Кожевниковой. Этим же объясняется особое внимание к сказу, который активно разрабатывался писателями начала XXв. Однако в своем анализе исследовательница не выходит за пределы литературы первого ряда, в связи с чем проза Шергина не становится предметом ее рассмотрения.

Помимо работы Кожевниковой, в семидесятые годы был написан ряд работ, посвященных поэтике сказа и связанных с ним повествовательных типов. Большинство из них посвящены попыткам дать наиболее полное и точное определение этому понятию, а также разграничить обнаружившуюся в работах этого времени его полисемантичность: отделить сказ как форму повествования от сказа как жанра. Этой задаче были посвящены работы Е. Г. Мущенко[[39]](#footnote-39), Н. И. Рыбакова[[40]](#footnote-40), а позднее — Н. Г. Марченко[[41]](#footnote-41) и И. А. Каргашина[[42]](#footnote-42). Более подробному изучению лирической прозы как повествовательного типа, а также особенностей типов повествования с установкой на устное слово[[43]](#footnote-43), представленных в работе Кожевниковой, посвящена монография Э. А. Шубина «Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра»[[44]](#footnote-44).

И конечно, упоминания заслуживает фундаментальная коллективная монография «Поэтика сказа»[[45]](#footnote-45), в которой подводятся итоги изучению этой формы повествования, дается определение сказу, а также предлагается диахроническое описание его развития в литературе XIX и XX веков.

Главным признаком сказа авторы монографии называют его двухголосость, иными словами — «несведенность рассказчика и автора»[[46]](#footnote-46). Из второстепенных признаков сказа ими выделяются стилизация под устное слово, театральность, сочувственно настроенная аудитория, подразумевающаяся в сказе, и связь с демократической средой.

В монографии сказовое повествование отделяется, в первую очередь, от персонифицированного повествования на основе слияния персонажа и автора, их речевой связанности (персонифицированное повествование) или разделенности (сказ), а также наличии установки на «изустность».

С другой стороны, от сказа отделяется и фольклорная стилизация. Здесь критерием становится индивидуализированность рассказчика. Если он выражает точку зрения не личную, но общенародную, а точка зрения автора неотделима от точки зрения рассказчика, исследователи предлагают определять форму повествования как фольклорную стилизацию. При этом важным оказывается и идеологическая сторона повествования — в фольклорной стилизации, по мнению авторов монографии, которое отличается от идей, заложенных в работе Кожевниковой, передается не только стиль, но и его идеологическая основа – примат общенародного «мы» над индивидуальным авторским «я». Особенностью стилизации авторы монографии называют также нормативность — ее создание подчиняется определенным правилам, соответствующим особенностям фольклорного произведения.

Итоговым трудом, в котором дано описание основных повествовательных форм, в том числе и связанных со сказом, стала книга В. Шмида «Нарратология»[[47]](#footnote-47). Из нее для нашей работы оказывается важен ряд терминов и классификаций, на которых остановимся подробнее.

Среди них – система повествовательных инстанций, состоящая из конкретного или биографического автора, конкретного читателя, абстрактного автора («обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя»[[48]](#footnote-48)), абстрактного читателя (представление автора о своем читателе, присутствующее в тексте), фиктивного читателя и фиктивного нарратора, эксплицитного и имплицитного. Последняя категория особенно важна, поскольку именно она определяет тип повествования в тексте. Поэтому необходимой для нашего исследования оказывается системная классификация нарраторов, предлагаемая Шмидом.

Понятие сказа Шмид определяет также в соответствии с позицией нарратора и с его характеристиками. Для него сказ обладает следующими признаками:

1) нарраториальность — принадлежность слова нарратору, а не персонажу,

2) «ограниченность умственного горизонта нарратора»[[49]](#footnote-49),

3) двуголосость — так, как ее понимал Бахтин, т.е. сочетание в тексте голоса автора и нарратора, различных по своей идеологии,

4) устность,

5) спонтанность как продолжение устности,

6) разговорность — черты просторечия, диалектизмы,

7) диалогичность — ориентация на слушателя.

Речь в данном случае идет о сказе в узком значении этого слова, то есть о сказе характерном в терминологии Тынянова. Сказ орнаментальный Шмид расценивает как явление пограничное, сочетающее в себе как элементы разговорной речи, так и речи поэтической, и характеризующей не единое сознание персонифицированного нарратора, а целый хор разнородных по стилю голосов либо к безличной повествующей инстанции, принимающей на себя различные маски.

Дальнейшие вариации в повествовательной структуре произведения Шмид объясняет изменениями соотношения текста нарратора и текста персонажа в их текстовой интерференции. Как и в статье Кожевниковой, под основным ее типом подразумевается несобственно-прямая речь, которая может выявляться на различных уровнях. Вслед за ней в качестве отдельного типа выделяется и несобственно-авторское повествование.

Таким образом, работы Кожевниковой и Шмида дают методологическую базу для создания классификации типов повествования и последующего их анализа на материале рассказов Шергина. Такой анализ до сих пор проведен не был. Все упоминания сказа в связи с его произведениями подразумевают использование этого термина в качестве жанра, а не формы повествования. При этом в качестве доминирующего жанрового признака выделялась принадлежность рассказчика к демократической среде и трудовая тематика текстов, которая не является, однако, определяющей в рассказах писателя. Сложная система повествовательных инстанций и типов повествования прозы Шергина требует тщательного рассмотрения. Именно этому и будет посвящена наша работа.

Приняв за основу изложенные выше типологии повествования, а в особенности, типологию нарраторов Шмида и типологию близких к сказу форм повествования Кожевниковой, мы создали собственную рабочую схему-классификацию. В качестве главного критерия, вслед за Шмидом, мы выбрали тип рассказчика.

Мы предлагаем разделить рассказчиков на три типа по степени участия в действии. Если в произведении есть некое «я», рассказывающее о том, что произошло либо происходит с ним, то есть он сам является главным действующим лицом в повествуемой истории, назовем его «*рассказчик-деятель*». Такой рассказчик часто оказывается наделен именем и биографией, идеологически он наиболее сильно отделен от автора, хотя здесь возможны различные формы соотношения их позиций.

Особенностью *рассказчика-деятеля* будет также его раздвоенность во времени. Он находится одновременно и во *времени повествования*, где он рассказывает свою историю слушателям, и во *времени повествуемом*, где он действует. При этом рассказчик *времени повествуемого* не знает, что будет дальше, зато может более детально описывать ситуацию, используя для этого настоящее время. А рассказчик *времени повествования* смотрит на происшедшее с ним с временной дистанции, которая наделяет его возможностью судить о происшедшем, зная всю историю до конца, забегать вперед или возвращаться к моментам в более далеком прошлом. Он организует свое повествование, зная, чем все закончилось. Его речь часто бывает маркирована метанарративными комментариями — высказываниями, касающимися самого процесса наррации[[50]](#footnote-50).

Когда некто повествует о том, чему являлся свидетелем, иными словами, включен в действие, но на правах второстепенного персонажа, назовем его «*рассказчик-очевидец*». Такой рассказчик также часто оказывается поименован, представлен в начале рассказа. Однако он рассказывает не о себе, а о других персонажах. Главная его функция — дать определенный взгляд на повествуемое, взгляд, который также может не совпадать с позицией автора. Такой рассказчик, как и первый, повествует только о том, что видел и слышал сам, иными словами, не может обладать всеведением, психология других персонажей для него остается загадкой.

Если же повествование ведется от лица того, кто никак не соприкасается с описываемой действительностью, назовем его «*рассказчик-автор*». Такой рассказчик лишен биографии и имени, а главное, он не пересекает границу художественного мира произведения. К такому типу может быть, впрочем, отнесен и эксплицитный автор.

С другой стороны, такая классификация тоже не является достаточной. Введем еще два критерия, которые будут применимы к каждому типу рассказчиков. Каждый из них идеологически может быть сближен с авторской позицией или может отличаться от нее. Этот критерий также не предполагает строгого распределения типов повествования по двум видам. Здесь также речь идет о тяготении рассказчика к тому или иному полюсу, о его идеологической сближенности или удаленности от позиции автора. Этот критерий, предложенный Бахтиным, появляется в работе Кожевниковой в виде градации, а не строгого разделения на две противоположности. В монографии «Поэтика сказа» он также появляется в качестве необходимого критерия выделения сказа.

Еще один критерий, который необходимо добавить в классификацию, — это степень соответствия языка рассказчика литературной норме. Часто этот критерий в работах о сказе и близких к нему типах повествования совмещался с предыдущим. Однако в произведениях Шергина легко можно подобрать примеры, в которых идеологически автор и рассказчик оказываются очень близки, а вот стилистически речь рассказчика явно отличается от литературной нормы. Этот критерий совпадает с установкой на литературность или характерность в классификации Кожевниковой.

Особенность повествования в произведениях Шергина заключается еще и в том, что в каждом из них язык будет выходить за рамки литературной нормы. Однако при этом речь рассказчиков в них не будет одинаковой. В каждом рассказе соотношение нормы и оказывающихся за ее пределами элементов будет отличаться. Поэтому выделить особый тип повествования только по отличию языка произведения от нормы невозможно. Необходимо рассматривать всю пропорцию в целом.

Эта схема легко накладывается на классическое разделение типов повествования на повествование от первого и от третьего лица. Однако просто разделить типы повествования по принципу наличия в нем местоимений первого лица нам кажется чересчур условным. Действительно, так ли сильно отличаются друг от друга повествование в «Левше» Лескова и, например, в рассказе Зощенко «Нервные люди»? И там, и там рассказчик не участвует в повествуемом событии, идеологически и стилистически явно отделен от автора, но при этом в «Левше» в его речи ни разу не встречается местоимение первого лица, а в рассказе Зощенко встречается.

Однако по этому критерию они окажутся в разных разделах, в то время как рассказчик «Левши» окажется в одной группе с, например, повествователем «Войны и мира». Поэтому разделить рассказчиков по степени их присутствия в художественном мире произведения кажется нам более целесообразным. При этом «рассказчик-автор» тяготеет к повествованию от третьего лица, а «рассказчик-деятель» максимально удален от него и приближен к повествованию от первого. Однако строгую границу провести не получается, вместо нее мы предлагаем градацию из трех ступеней, располагающихся между двумя полюсами.

При этом более четкая граница пролегает внутри типа повествования, обозначенного нами как слова «*рассказчика-автора*». Наиболее типичным и наименее, соответственно, маркированным оказывается именно этот тип повествования, но только если речь повествователя оказывается соответствующей литературной норме, а его идеологическая позиция — авторской. В этом случае речь идет о нейтральном повествователе, не вносящем в повествуемое никакой дополнительной информации «от себя».

Если такой повествователь наделяется собственным особым «голосом», то есть его речь отличается от литературной нормы, либо его взгляды на мир не соответствуют позиции имплицитного автора, оказываются ýже ее, тогда такой тип повествования оказывается гораздо ближе к повествованию от первого лица, даже если местоимение «я» в нем не встречается. Даже если такой рассказчик лишен биографии и имени, он оказывается наделен речевой характеристикой, мы можем определить, к какой социальной группе он принадлежит, можем выделить его отношение к повествуемому. Иными словами, можем выделить его как отдельного персонажа произведения.

Более того, если придерживаться точки зрения, высказанной Дитером Мейндлом в статье «(Не-)надежная наррация с точки зрения местоимений»[[51]](#footnote-51), согласно которой повествование от первого лица — это и то, что рассказывается (сюжет), и то, как оно рассказывается (форма повествования), а от третьего — только сюжет[[52]](#footnote-52), любой текст Шергина следует признать повествованием от первого лица. Ведь даже в тех текстах, в которых рассказчик не обозначает себя как «я», он выделяется на фоне, например, речи эксплицитного автора, появляющейся в предисловиях или послесловиях к рассказам.

Стоит отметить, что наша классификация не учитывает случаев смешения различных типов повествования в одном произведении, как это происходит в случае с несобственно-прямым и несобственно-авторским словом. Речь в ней идет о ведущем типе повествования для каждого произведения, основанном на типе рассказчика по его отношению к повествуемой действительности, позиции автора и языковой литературной норме. Для более точного анализа пересечения различных типов повествования будем обращаться к более подробной классификации Кожевниковой. Впрочем, для коротких рассказов Шергина случаи смешения разных типов повествования не характерны.

Остается открытым вопрос, что же из этого следует называть сказом. Опираясь на позицию Бахтина и, следовательно, на определение, предлагаемое в монографии «Поэтика сказа», под сказом мы будем понимать тот тип повествования, в котором есть рассказчик, участвующий или не участвующий в действии, идеологическая позиция которого если не противопоставлена, то хотя бы не совпадает с авторской, оказывается ýже авторского знания о художественном мире произведения, и речь которого стилистически отличается от литературной нормы.

Иными словами, сказ подразумевает пересечение двух последних параметров нашей классификации, а также чаще всего — первый или второй тип рассказчика по степени его участия в действии (*рассказчик-деятель* или *рассказчик-очевидец*).

Такая предельно краткая классификация типов повествования позволит нам проанализировать типы повествования в произведениях Шергина, выделить их особенности по сравнению с аналогичными формами в творчестве других писателей.

## 1.2 Рассказчик-деятель

Начнем рассмотрение типов рассказчиков в произведениях Шергина с *рассказчика-деятеля.* Этот тип наиболее просто выделить: здесь речь идет о ситуации в тексте, когда один из героев рассказывает о том, что произошло или происходит непосредственно с ним самим. В этом случае рассказчик находится в центре повествуемого мира, является его частью и, соответственно, наделен всеми чертами героя художественного произведения. У него с большой долей вероятности будет собственное имя, биография, он высказывает свою субъективную точку зрения и никак не может проникнуть в мысли других героев произведения.

Он рассказывает только о том, что переживает сам. Весь повествуемый мир выстраивается вокруг него и проецируется исключительно через его восприятие. Более того, поскольку события текста происходят непосредственно с ним, такой рассказчик переживает их как личные, важные для него, что сказывается на его речи. Он не может хладнокровно констатировать происходящее, поскольку сам является его центром.

В случае с *рассказчиком-деятелем* мы имеем дело с совмещением двух функций в тексте: он является тем, кто действует, объектом речи, и он же оказывается тем, кто говорит, субъектом речи, который к тому же дает оценку происходящему. Наиболее показательным примером в таком случае оказывается ситуация, когда *время повествования* и *время повествуемого* совпадают — тогда действует и оценивает ситуацию один и тот же персонаж в одной и той же временной точке.

Несколько ближе к повествованию от лица *рассказчика-очевидца* оказывается ситуация, когда он описывает то, что произошло с ним давно. Тогда эти функции действия и оценки принадлежат одному и тому же персонажу, но в разных временных точках. «Я» из прошлого что-то сделал, «я» из настоящего, наделенное большим опытом и несколько иными взглядами, теперь об этом рассказывает и дает оценку. Такое «раздвоение» показывает, насколько плавно на самом деле разные типы рассказчиков перетекают один в другой.

*Рассказчик-деятель* наиболее часто встречается в сказовой форме повествования, которая становится удобным средством выражения речевой ситуации, когда герой текста рассказывает сам себя. Сказовая форма повествования характеризуется тем, что больше сообщает о самом говорящем, а не о сюжете рассказа. Поэтому здесь она оказывается как нельзя кстати — *рассказчик-деятель*, говорящий о самом себе и том, что происходит с ним самим, самой своей речью подкрепляет и дополняет сообщение о себе. Соответственно, его речь будет, скорее всего, отличаться от литературной нормы и будет соответствовать его социальному статусу, профессии, месту жительства, возрасту и ситуации рассказывания, в которую он помещен.

Языковым маркером этого типа рассказчика можно считать большое количество местоимений и глагольных форм первого лица — *я*, иногда *мы*. Эти местоимения будут использоваться и в случае с *рассказчиком-очевидцем*, однако в речи *рассказчика-деятеля* они будут использоваться значительно чаще — не только в метанарративных или оценочных высказываниях, но и в описании событий.

Для выявления других особенностей и функций этого типа рассказчика, рассмотрим примеры текстов Шергина, в которых используется *рассказчик-деятель*. Примечательно, что большая часть текстов такого типа включены в цикл «Были». Это еще раз подчеркивает их особую установку на имитацию достоверности. Более того, многие из текстов этого цикла снабжены авторскими сносками и комментариями, указывающими на источник сюжета. Например, рассказ «В относе морском» сопровождается авторским комментарием: «В основу рассказа положен действительный случай спасения унесенных на льдине зверопромышленников» (С. 271)[[53]](#footnote-53).

Рассказчик — зверопромышленник, который отказался вступать в артель и пошел на промысел с братом и сыном, попал с ними на дрейфующую льдину. От гибели в открытом океане их спас капитан ледокола «Седов». Ситуация рассказывания никак не охарактеризована — мы не знаем, почему и для кого говорит рассказчик, не знаем мы и его имени. Тем не менее, в самом начале он обозначает ситуацию говорения: «Расскажу про себя, про сынишку моего и про брата...» (С. 271)

Особенностью этого текста является чередование глаголов настоящего и будущего и прошедшего времени. Рассказчик постоянно «двоится»: то он смотрит извне на то, что произошло с ним когда-то, то переходит к непосредственному переживанию прошлого как настоящего. При этом к настоящему времени он переходит в особенно острые, эмоционально яркие моменты: «Лезем на юрово <...> рукавицами гребем...» (с. 272); «Зверь ревет, мы поем, охота нами овладела. Знай, железо блестит, кровь свистит, да туши ложатся» (с. 273); «Не бежим — летим. И чуем: не стоит лед-от, гонит его разбойный ветер» (с. 273); «Он как стукнет меня по шее» (с. 274); «Да вдруг в самые уши гремит, гудит!..» (с. 275);...

Повествование как будто бы ведется из двух временных точек: из *времени повествования*, в котором после случившегося на льдине уже прошло достаточное количество времени и эмоции рассказчика утихли, и из *времени повествуемого*, в котором он активно радуется обнаружению тюленей, борется за жизнь сына и брата, непосредственно переживает приближающуюся неминуемую гибель, о которой рассказчик в*ремени повеcтвования* уже не может так думать, поскольку для него опасность уже миновала, а затем радуется спасению.

Совмещая в себе две эти функции, *рассказчик-деятель*, будучи изначально свидетельством того, что все закончилось благополучно — иначе он бы не рассказывал об этом происшествии — заставляет читателя сочувствовать ему, переносясь вместе с ним к моменту своего «действования». Помимо достоверности, *рассказчик-деятель* создает также основу для читательской оценки происходившего с ним — сопереживая ему, читатель вместе с ним переживает его эмоции, что добавляет рассказу остросюжетности.

Аналогичную ситуацию наблюдаем в рассказе «Новая Земля», в котором повествователь, сказитель преклонных лет («Веку мне — “сто лет в субботу”» — с. 75), говорит о том, как он в молодости ходил с артелью «...на Новую Землю бить зверя и сказывать сказку в мрачные дни» (с. 75). Здесь тоже повествователь раздваивается между *временем повествования* и *временем повествуемого*, что отражается во временах глаголов.

Настоящее время используется, когда рассказчик говорит о своих ощущениях: «Иду и чувствую, что холодно» (с. 76-77); или когда описывает то, что видит: «Льдины — что гробы белые. И лезут они на берег, и стонут, и гремят» (с. 77); или когда речь идет о единичном примере многократно повторяющегося действия: «Вечером ребята песню запросят» (с. 78); «С утра мужики шить сядут, приказывают мне...» (с. 77); «Сказываю Соловья Будимировича...» (с. 78); «Староста мне наказывает...» (с. 78);...

Такие переходы помогают двоящемуся между двумя временными шкалами *рассказчику-деятелю* сохранять внимание слушателей и заставлять их переживать историю как происходящую на их глазах или, более того, за счет местоимения «я» и настоящего времени, как происходящую с ними.

При этом точка зрения рассказчика может колебаться только между этими двумя позициями: для него остается тайной, почему грустит его друг Тимошка, он не может проникнуть в мысли других членов артели. Все, что он может описать, это его собственные мысли и чувства, то, что видел и слышал он сам.

Практически полностью в настоящем времени (*времени повествуемого*) выдержан короткий текст «Пуговка» из цикла «Были». В нем рассказчица по фамилии Наторова говорит о том, как к ним на завод однажды приехал Ленин. Эффект присутствия, остроты переживания создается потому, что рассказчица описывает в настоящем времени то, что с ней происходило когда-то, как если бы оно происходило с ней прямо сейчас. Впрочем, можно сказать, что так и есть — события прошлого разворачиваются перед ее глазами в памяти.

В конце рассказа добавлен автокомментарий, обозначающий ситуацию рассказывания: «Слышал в Ленинграде на Волковском кладбище от приезжей из Архангельска Наторовой» (с. 309). Автокомментарий создает дополнительную рамку — это слова эксплицитного автора, в то время как в самом рассказе право голоса предоставлено рассказчице.

Еще более показательно тенденция *рассказчика-деятеля* к раздваиванию проявляется в рассказе «Офонина бабушка». В нем ситуация рассказывания никак не обозначена. Все, что предлагается читателю, это повествование от лица пожилой женщины о том, как она одна из всей деревни не ушла прятаться, когда в Гражданскую войну к ним пришли белые. В рассказе почти все время на первый план выдвинута рассказчица из *времени повествуемого*. Нигде не обнаруживаем мы забеганий вперед, вся информация о происходящем поступает к читателю только через ее речь, которая как будто сопутствует тому, что с ней происходит.

При этом никогда рассказчица не говорит о том, чего знать не может в момент *повествуемого времени*. Она высказывает только свои мысли и чувства, о других героях она может только строить предположения, которые могут и не оправдаться. Например, в конце рассказа, когда она слышит, как ее зовут, она думает, что белые ищут ее, чтобы расстрелять, и удивляется, что они забыли, куда сами ее посадили: «Сами под пол посадили да сами и забыли...» (с. 307). Пока ее внук не показывается в дверях, она не знает, что это он. И раньше она только может догадываться, понял ли ее солдат-иностранец: «Кто знат, много ли понял неруской-то» (с. 302).

Точка зрения сохраняется за ней. Никогда читателю не предоставляется доступ к информации, которая была бы недоступна рассказчице в *повествуемый момент*. *Время повествования* почти никак не проявляет себя, рассказчица не проговаривается о нем. Не видим мы и никаких метанарративных высказываний — они бы разрушили иллюзию присутствия в *моменте повествуемом*.

Схожим образом построен рассказ «Митина любовь». В нем молодой корабельный мастер рассказывает, как встретил в театре, а потом искал по всему городу свою будущую жену.

История поиска героем его возлюбленной вся рассказана как внутренний монолог героя. Ничто не указывает на ситуацию рассказывания, метанарративных высказываний мы здесь не обнаружим. Более того, практически полностью отсутствует местоимение «я», текст выстраивается из односоставных предложений, в которых субъектом оказывается повествователь в *повествуемое время*. Постоянно указывается на то, что он подумал в тот или иной момент. Приводятся диалоги между ним и другими персонажами. Но никогда читатель не узнает ничего такого, чего бы не знал или не видел сам герой.

Речь рассказчика, будучи по сути имитацией внутреннего монолога, включает в себя риторические вопросы и восклицания, обращения к самому себе: «Да, а ночь-то моя; кто же рад один-то!..» (с. 161); «Эх, Митя, Митя, упустил ты свое счастье!..» (с. 161); «Все пропало! Машенька Кярстен, утерял я тебя!..» (с. 162); «Искать пойду! Обойду город с верхнего конца до нижнего» (с. 162).

В таких ситуациях чувствуется голос рассказчика не из *времени повествования*, а из *времени повествуемого*. Присутствующие в его речи слова «тут», «здесь» тоже указывают на точку зрения повествователя из момента действия. Это позволяет сохранить интригу: нигде ни разу не оговаривается он о том, что ему дали неверный номер дома — он еще этого не знает, а значит, не может подсказать читателю, и тот вместе с ним надеется на счастливый финал в следующем доме, ищет вместе с ним.

Хотя в этом рассказе нам не приходится беспокоиться за жизнь героя, *рассказчик-деятель*, находящийся в самом центре событий, проводит читателя через лабиринты интриги, заставляет его волноваться о своей судьбе, на время чтения принимать ее как свою за счет имитации внутреннего монолога.

Иначе обстоит дело в рассказе «Матвеева радость». В нем представлена ситуация рассказывания: «На новой беломорской верфи расхвастались старые поморы, кто в жизни больше работы унес. Матвей Иванов Корельской сказывал...» (с. 278).

Иллюзия рассказывания поддерживается и другими средствами. Хотя почти все повествование выдержано в настоящем времени (*времени повествуемого*), постоянно ощущается присутствие рассказчика из *времени повествования*. Он обращается к своим слушателям: «Теперь понимаете, как трудно копейку-ту откладывать» (с. 281). Он знает, чем закончится история, которую он рассказывает, поэтому может намекнуть на неправедные мотивы своего антагониста — Василия Онаньевича Зубова: «Такой лисой подъехал. Я и растаял. Слушаю — как мед пью. А Васька поет...» (с. 284). Матвей повествуемого момента радуется сделке, которую ему предлагает Зубов, а Матвей-рассказчик знает, что тот его обманывает, и поэтому говорит о нем в таком ключе. Так же предвидит он главную свою ошибку — то, что он подписался под бумагой, которую не мог прочитать: «Надо бы велеть прочитать, что в бумаге написано, а я где дак боек, а тут как ворона лесна» (с. 285).

Рассказчик напоминает о себе и в метанарративных высказываниях: «Не хочу рассказывать плачевного дела!» (с. 286); «Мое сказание к концу приходит» (с. 291). Непосредственно о себе в момент рассказывания он говорит в последних строках рассказа: «Ныне восьмой десяток как на свете живу...» (с. 291). В этот момент Матвей из прошлого и Матвей из настоящего соединяются в одном герое-рассказчике.

Рамочная композиция появляется и в рассказе из автобиографичного цикла «Отцово знанье» «Миша Ласкин». Несмотря на то, что в заглавии указано имя друга рассказчика, этот рассказ все же следует отнести к типу *рассказчик-деятель*, поскольку, хотя Миша Ласкин тоже находится в центре событий, сам рассказчик тоже является не простым наблюдателем. В большинстве ситуаций, описанных в рассказе, он находится в центре событий, действует, в то время как Миша находится за кадром.

Рассказчик из *времени повествования* появляется дважды: в начале («Это было давно, когда я учился в школе» — с. 54) и в конце рассказа («С тех пор прошло много лет...» — с. 59). Он же проявляется в организующих повествование словах: «Так я подружился с Мишей» (с. 54); «Однажды мы с Мишей сидели на берегу» (с. 54); «Как-то раз мы пошли удить рыбу» (с. 55); «Однажды мой отец...» (с. 56). Они необходимы, поскольку рассказ состоит из череды эпизодов из жизни мальчиков, и нужны слова, обозначающие переход от одного эпизода к другому.

Право выстраивать и организовывать повествование принадлежит рассказчику *времени повествования*. Однако внутри эпизодов мы видим мир глазами рассказчика *времени повествуемого*. Так, в последнем эпизоде до конца остается тайной, как поведет себя Миша, примет ли награду за дело, которое за него сделали друзья.

Тенденция использования настоящего времени для изображения напоминающей внутренний монолог речи рассказчика в момент совершения им действия рассказа и прошедшего для речи рассказчика в момент повествования позволяет нам разграничить эти два типа рассказывания в тексте «Егор увеселялся морем».

В нем, после краткой метанарративной рамки, предваряющей основное действие рассказа («А сейчас разговор пойдет про свадьбу. О том, как Егор жену замуж выдал. Действительно, я свою бесценную супругу замуж выдал. Замуж выдал и приданое дал!» — с. 129), идет повествование рассказчика о его жизни до ключевого момента, до завязки сюжета — переезда в Архангельск и начала работы в порту. Эта часть рассказа выдержана в прошедшем времени.

События пересказываются очень кратко, без деталей. Более подробно описано только общение рассказчика с детьми, которые затем будут главными героями его истории. Это исключительно слова рассказчика в *момент повествования* — беглый обзор воспоминаний о своей жизни. Более того, в этой части текста рассказчик забегает вперед, намекая слушателям и читателям, что случится дальше: «Маленькая Варенька любила мои сказки. Впоследствии она сама рассказала мне сказку моей жизни» (с. 130).

Переломный момент в повествовании — фраза «Мне стукнуло пятьдесят годов» (с. 130). После нее все чаще встречаются глаголы настоящего времени, маркирующие точку зрения рассказчика из *времени повествуемого*. Исключениями оказываются только фразы о ходе времени. Как и в рассказе «Миша Ласкин», они нужны для перехода от одного момента жизни, описываемого рассказчиком *времени повествуемого*, к другому. Но за переходы отвечает рассказчик времени повествования. Это он знает, сколько времени прошло между событиями. Это он знает, какой эпизод жизни следует рассказать дальше, чтобы из разрозненных событий организовать сюжет: «Я ушел от них на десять дней — и прожил в разлуке с ними десять лет» (с. 130); «Так прошло пять лет» (с. 131);...

Ему же принадлежат едкие иронические высказывания по поводу действий рассказчика в прошлом. Он как бы раздваивается: есть тот, кто действует, кто чувствует, и есть тот, кто наблюдает за этим через время и дает оценку. При этом переключаются эти два режима повествования с удивительной свободой, которая была бы невозможна в том случае, если бы это были действительно разные герои, если бы тип рассказчика был *очевидец* или *автор*.

«Первый-то год после свадьбы “молодой муж” на крыльях летал, на одном каблуке ходил» (с. 133) — взятое в кавычки самоописание показывает, как Егор видит себя в прошлом со стороны — через время. «Что же делает Егор в присутствии плачевной супруги? Вознамерился презрение показывать, и безотрадно в том преуспел» (с. 136), — Егор из *времени повествуемого* не находит себе места от ревности, он же в *момент повествования* описывает себя при помощи высокопарных слов, иронизирует над собой.

*Рассказчик-деятель* из текста «Устюжского мещанина Василия Феоктистовича Вопиящина краткое жизнеописание» тоже рассказывает историю своей жизни. Его повествование симметрично дробится на две части. В первой он говорит о своей судьбе и о своем ученичестве у мастера Ионы Неупокоева, а во второй рассуждает о мастерстве художника в целом, сравнивает свою работу и работу современных живописцев.

Этот текст, в отличие от предыдущих, не притворяется устной речью. Василий Вопиящин использует обращение «читатель»: «Окидывая умственным взором ту отдаленную эпоху *читатель* (Здесь и далее курсив мой. — М. К.) видит худощавого юношу...» (с. 116). Он использует метанарративные высказывания, характерные скорее для письменной речи, например: «Но возвращаюсь к предыдущему периоду» (с. 117).

Свою жизнь он описывает очень кратко, останавливается только на узловых моментах, в которых часто добавляет точную дату и место действия. Такое повествование не подразумевает полное погружение в описываемую рассказчиком реальность. Она действительно как будто проносится перед «умственным взором» (с. 116) читателя и самого рассказчика, который постоянно сохраняет связь с моментом рассказывания. Раздвоение не происходит, повествование все время ведется из точки рассказывания.

Однако сохраняется ситуация, когда повествователь в настоящем дает оценку себе или другим героям своего рассказа из *повествуемого момента*. Он сравнивает свои возможности с возможностями современной ему молодежи: «...теперь кто имеет призвание или стремление, ему не так трудно выказать себя» (с. 117). Постоянно возникает противопоставление: тогда — сейчас. «Я тогда не доспросил, а, видимо...» (с. 119), «У иконного письма теперь такого рачения не видится, с каковым я приуготовлял тогда...» (с. 119),... За счет таких противопоставлений постоянно сохраняется ощущение раздвоенности художественного времени.

Еще один *рассказчик-деятель*, который, однако, не рассказывает, а пишет, хотя и в весьма характерной манере, — это представленный в кратком предисловии «Кроткой воды» Афанасий Тячкин. Этот остросюжетный рассказ о спасении торгового судна в Белом море, казалось бы, теряет власть над переживаниями читателя за счет того, что мы априори знаем, что рассказчик остался жив. Однако раздваивающийся *рассказчик-деятель*, который одновременно находится во *времени повествования* и во *времени повествуемом*, позволяет читателю погрузиться в момент действия, ощутить все свои переживания изнутри ситуации. Постоянное переключение между временами позволяет и сохранять погруженность в момент действия, и давать оценку, имея знания о том, что случилось дальше.

Как и в предыдущих примерах, в особенно острые моменты повествования рассказчик, как правило, переключается на глаголы настоящего времени, то есть переходит к *моменту повествуемому*. Иногда этот переход совершается очень быстро, что позволяет нарисовать живую картину происходящего, например: «Еще сколько-то держалась на водах Дарья Николаевна <...> Сарафан широко спузырился и не дает тонуть» (с. 179). Отметим, что в этих двух предложениях первое дает картинку извне — наречие «сколько-то» показывает, что рассказчик уже знает, что женщина погибла, а второе — изнутри, чему способствует глагол настоящего времени.

Таким образом, рассмотрев рассказы Шергина, в которых действует и говорит один и тот же персонаж, мы можем выделить следующие черты такого типа повествования.

В нем зачастую происходит раздвоение рассказчика между двумя временными точками: *временем повествования* и *временем повествуемым*. При этом действует рассказчик из *времени повествования*, а оценку его действиям или событиям, с ним происходящим, дает рассказчик из *времени повествования*.

Однако детальное рассмотрение временных форм, а также степени осведомленности говорящего персонажа о том, что с ним происходит и произойдет далее, показывает, что речь, представленная в рассказе, не всегда принадлежит на самом деле рассказчику *времени повествования*. Раздвоенный рассказчик может легко, даже в пределах одного предложения, перескакивать между двумя своими разновременными ипостасями. Это дает возможность как забежать вперед и рассказать, чем все закончится (за это отвечает рассказчик *времени повествования*, который и организует событийный ряд в сюжет), так и погрузиться со всеми деталями в момент действия (это зона ответственности рассказчика *времени повествуемого*).

Особенностями такого типа рассказчика обусловлены сюжеты произведений, в которых он используется. Чаще всего это рассказ о каких-то необычайных происшествиях, бедствиях, в которых важно, чтобы читатель проникся сочувствием к рассказчику («Матвеева радость», «Офонина бабушка», «Кроткая вода», «Новая Земля», «В относе морском»).

В этих рассказах действующие лица попадают в беду, причем часто из-за своей ошибки («Матвеева радость» — Матвея обманули из-за его неграмотности, «В относе морском» — рассказчик не захотел вступать в артель и поплатился за это,...) Ошибка рассказчика может быть и комичной, легко разрешимой: в рассказе «Егор увеселялся морем» Егор все исправляет, отдав жену за другого, Митя в рассказе «Митина любовь» чудом обнаруживает свою возлюбленную, несмотря на ошибку указавшей на неверный номер дома домоправительницы.

Главная особенность всех сюжетов с *рассказчиком-деятелем* — это возможность ошибки. Сюжет, в котором кто-то сначала ошибается, а потом исправляет с трудом свою или чужую оплошность, удобнее рассказывать изнутри — тогда читатель будто бы совершает и исправляет ошибку вместе с героем. Такие сюжеты в рассказах Шергина всегда связаны с типом *рассказчик-деятель.*

## 1.3 Рассказчик-очевидец

Повествование от лица *рассказчика-очевидца* — это наиболее близкая к предыдущему типу форма повествования. В этом случае рассказчик также присутствует в двух временных точках: времени повествования и времени повествуемого. Однако, в отличие от *рассказчика-деятеля*, он не является главным действующим лицом своего повествования, его роль ограничивается наблюдением. Поэтому такой тип можно назвать промежуточным между *рассказчиком-деятелем* и *рассказчиком-автором*.

От первого у него остается возможность легкого переключения между временами. Кроме того, он ограничен своей точкой зрения и может ошибаться, высказывая предположения о мотивах других персонажей. С другой стороны, так же, как *рассказчик-автор*, он почти не участвует в действии, следовательно, оценивает ситуацию извне, не может знать о мотивах действий главных персонажей.

В отличие от *рассказчика-деятеля*, *рассказчик-очевидец* не влияет на развитие сюжета. За ним сохраняется, однако, функция рассказывания, то есть возможность организовывать цепь событий в единый сюжет. Доминирующими в его повествовании будут формы третьего лица, однако его никак нельзя назвать «автором», поскольку он явлен нам как персонаж со своими именем, биографией и речевыми особенностями. Он также оказывается в некотором смысле гарантом истинности рассказанного, поскольку постоянно демонстрирует, что то, о чем он говорил, происходило на его глазах. Более того, рассказ неизбежно следует за ним, и читателю демонстрируется то, что видел или слышал только этот герой.

Однако такой тип рассказчика редко сохраняется от начала и до конца повествования. Чаще всего речь идет о доминировании *рассказчика-очевидца* с вкраплениями других типов повествования.

Без примесей такой тип сохраняется только в рассказе «Мимолетное виденье». В нем рассказчица — швея из Архангельска — рассказывает историю, произошедшую с жильцами ее соседки. Ее речь выстроена как устный рассказ, о чем сразу заявляется в первом абзаце: «Корытину <...> наверно, знали?.. <...> И дом ее небось помните...» (С. 148)

Мы не знаем ее имени, однако нам известно, что она живет напротив Хионьи Корытиной со своей сестрой, работает швеей, немало знает о моде, любит посплетничать. Все ее монологическое высказывание напоминает такую сплетню, причем она часто отвлекается на описание нарядов, поскольку они наряду с личной жизнью других, входят в сферу ее интересов.

Весь рассказ не просто рассказан ею, он дается с ее точки зрения. Необразованная, порой смешная в своих оценках и выводах портниха часто ошибается, высказывая мнение о мотивах других. Она принимает сторону то одного, то другого персонажа, меняет свое мнение о происходящем в зависимости от того, что видит.

Любая информация, которую она сообщает, должна получать подтверждение. Она либо видела то, о чем говорит, либо слышала об этом, либо прочитала. Например, о том, что жилец Хионьи тоскует по жене, она узнает, распечатав его письма. Благодаря своей профессии, она может общаться с разными людьми. И в своем рассказе она передает услышанное от них.

При этом, мысли главных героев остаются для нее загадкой. Образованные интеллигенты из Петербурга думают и говорят иначе, чем архангельская портниха. Поэтому часто ей оказывается непонятно, почему они поступают не так, как она предположила. Например, она не понимает, почему жена студента Катя не плачет на его похоронах: «Она — что каменная. А мы выревемся, нам и легче» (с. 151).

Имплицитный (идеальный) читатель тоже должен понимать больше, чем она. Он должен увидеть комизм ее слов: «Но у Кати, окромя добродетелей, ничего в лице не выражалось. (Речь идет об отсутствии белил на лице. — М. К.) И одета просто, с громадным вкусом: во все белое и во все черное» (с. 149); «Мы с сестрицей взяли да на семи ли, на восьми страницах, *вкратце* и открыли этой Кате всю ужасающую действительность» (с. 149).

Такие комические оговорки и выражения соседствуют в ее речи с мелодраматическим стилем, а точнее, с пародией на него. Это проявляется в выражениях, которые она использует для описания событий или персонажей. К примеру, о ссыльном студенте она говорит так: «Его *томной бледностью* многие дамы восхищались, но, казалось, его *снедал роковой недуг*» (с. 148); «разлука с любящей супругой *истерзала молодую грудь*» (с. 148); «В июньскую сияющую ночь смерть *исторгла его из объятий рыдающей супруги*» (с. 151). О себе: «расставляю я коварные сети» (с. 151). О Маляхине: «Тут опять на сцену донжуан выходит» (с. 151); «Тебе бы сначала пару белых лилий поднести, потом альбом грустных сонетов, потом букет пунцовых роз...» (с. 152); «...обожаемый предмет заместо сабли все чувства становит» (с. 152). О Кате: «Мы даже заплакали: “Забыть так скоро!..” Коварная, прельстилась на богатство...» (С. 152).

Более того, описывая события, она будто бы пытается примерить их под мелодраматические штампы. Однако персонажи ее повествования оказываются сложнее, не делятся на плохих и хороших. Поэтому ее предположения об их действиях и мотивах так часто оказываются неверны. Например, когда рассказчица застает купца Маляхина у Кати, они с сестрой думают, что молодая вдова сдалась на уговоры стать его любовницей, и ругают ее. Для них другой исход не мыслим. Однако оказывается, что молодая вдова и не думала так поступать. Но когда это становится известно рассказчице, она вновь ругает Катю — как можно отказать такому богатому жениху. Порицания достаются и Маляхину — по мнению рассказчицы, он должен был иначе выражать свои чувства к Кате, не предлагать ей сразу стать его содержанкой, а дарить цветы, слать любовные письма — совершать другие действия, описанные в дешевых романах, под которые она и пытается подстроить свое повествование.

Далее она пытается выразить свое сочувствие жене Маляхина Наталье. Однако та не собирается открывать душу любопытной рассказчице, не собирается делать ее своей наперсницей и играть свою роль обманутой супруги в намечающемся сюжете, а потому рассказчица ругает и ее: «Ну, — думаем, — ежели сердечного участия не понимаешь, дак и черт с тобой!» (С. 152).

Другой эпизод, в котором рассказчица пытается осознать и передать происходящее по штампам любовных романов, — когда после визита Маляхина-старшего, который пришел предлагать Кате деньги, чтобы она уехала, она убегает из дома Хионьи. Сестра рассказчицы вдруг высказывает предположение, что женщина ушла топиться. Девушки идут за Катей, но она приводит их на кладбище, на могилу мужа. Топиться она и не думала.

Рассказчица таким образом приобретает двойную функцию. Находясь на границе художественного мира, она структурирует события рассказа в цельное повествование. При этом она примеряет к происходящему знакомые ей мелодраматические сюжеты и пытается предугадать мотивы героев и их дальнейшие действия. Однако это ей не удается, поскольку реалистический рассказ работает по другим схемам, нежели любовные романы.

Ее речь при этом попадает под влияние то мелодраматического дискурса с соответствующими речевыми штампами и высокопарной лексикой, то просторечия, характерного для сказовых произведений реалистической литературы и отражающего ее социальное положение. Сочетание двух разнонаправленных дискурсов делает трагическую историю о женщине, у которой умер муж и которой затем пришлось уехать из города, где он похоронен, из-за навязчивого внимания женатого купца, историю, в которой все страдают и мучаются и нет злодея, который бы получал от этого удовольствие или прибыль, комичной.

К смешанному типу повествования, в котором занимает важную роль *рассказчик-очевидец*, относятся автобиографичные рассказы Шергина «Дед Пафнутий Анкудинов», «Рождение корабля», «Двинская земля», «Детство в Архангельске», «Старые старухи», «Евграф», «Новоземельское знание», «Ходили в Лявлю».

В этих рассказах повествование ведется от первого лица. Однако в них рассказчик говорит преимущественно о том, что видел и слышал, а не о том, что делал сам. Многие из них посвящены знакомым автобиографичного рассказчика. Он рассказывает о том, что знает о них, что слышал об их судьбе от них же самих или из других источников. Причем степень участия рассказчика в действии может сильно отличаться в разных текстах. Соответственно, отличаться будет и соотношение употребления местоимений первого и третьего лица в тексте.

Так, в произведении «Детство в Архангельске» рассказчик говорит о своих родителях, об эпизодах из жизни своей семьи, о своих родственниках и друзьях. Часть повествования приближается по нашей типологии к речи *рассказчика-деятеля*. Это происходит, когда рассказчик говорит о своих детских воспоминаниях. В этом случае часто появляются глагольные формы настоящего и будущего времени. Однако здесь они используются при описании повторяющихся событий, а не конкретных эпизодов: «Я у матери на коленях любил засыпать. Она поет...» (с. 48); «Мама на народе не пела песен, а дома или куда в лодке одна поедет — все поет» (с. 48); «Годов-то трех сыплю, бывало, по двору. Запнусь и ляпнусь в песок. Встану, осмотрюсь... Если кто видит, рев подыму на всю улицу: пусть знают, что человек страдает. А если нет никого, молча домой уберусь» (с. 48).

Изменение времени здесь маркирует не столько перенос во *время повествуемое*, сколько повторяемость описываемых событий. Рассказчик же постоянно смотрит на себя из *времени повествования*. Отсюда — ирония рассказчика над самим собой: «По Уйме-реке лес. Там орды боялись. Слыхали, что охотники орду находят, а какая она не видали. <...> А орда-то вся с фунт, вся-та с векшу, пестрая» (с. 51); «Машины любил смотреть, только гулкого … свиста … парохода боялся, ревел. До свистка выгрузят меня подальше на берег. Я оттуда колпачком машу» (с. 49).

Никогда повествование не идет от лица рассказчика-ребенка. Во всем рассказе это всегда взгляд взрослого на самого себя в детстве. Впрочем, он и сам объясняет это следующим образом: «Эти отдельные картинки раннего моего детства мне позже мама и тетка рассказывали» (с. 51). Получается, что, хотя формально рассказчик действует сам, он этого не помнит, и говорит о том, что слышал о себе. Поэтому взгляд на его действия всегда будет со стороны, хотя этой «стороной» и оказывается он сам в более старшем возрасте. И местоимение «я» не должно вводить нас в заблуждение.

Точно также к типу *рассказчик-очевидец* относятся первые абзацы этого текста. В них речь идет о знакомстве и первых годах совместной жизни родителей рассказчика — то, при чем он лично никак не мог присутствовать. Эта часть повествования тяготеет к типу *рассказчик-автор*, однако, поскольку сказанное преподносится не как выдуманное, а как достоверное, услышанное от родственников, мы также отнесем его к типу *рассказчик-очевидец*.

Основной функцией автобиографичного *рассказчика-очевидца*, наряду с организацией повествования и оценкой событий, становится имитация достоверности повествуемого. Постоянное напоминание, что все происходит на его глазах, заставляет читателя легче верить в происходящее и, следовательно, относиться к повествованию как к нефикциональному.

Так же происходит в рассказе «Поклон сына отцу». В нем *рассказчик-очевидец* повествует о своем отце. Рассказ строится по следующей схеме: сначала дается краткое «официальное» описание жизни отца («В звании матроса, затем штурмана и шпкипера ходил в Скандинавию и на Новую Землю. Имел степень “корабельного мастера первой статьи”. Ряд лет состоял главным механиком Мурманского пароходства» — с. 82).

Затем, после этого вступления, идут эпизоды, свидетелем которых был рассказчик: как его отец обедал дома, как он получил травму, как он мастерил модели кораблей дома, как ходил с сыном охотиться. Личный рассказчик, хотя действие происходит и не с ним, может добавить ярких деталей к образу героя, внести в его описание свое отношение, оценку. Но при этом, в отличие от *рассказчика-деятеля*, он остается сторонним наблюдателем и не может понять некоторых мотивов действий главного героя, он может только делать выводы из того, что видит.

Вот, например, как он показывает, каким работящим человеком был его отец: «Мы видели отца дома, в Архангельске, только зимою. Прибежит в обед с верфи или из Мурманских мастерских. Для спеху уж все на стол поставлено. И бежит — не убрано» (с. 82). Все, что читатель видит, дается ему с точки зрения рассказчика, который знает, что отец — очень занятой человек, поскольку быстро обедает.

Тип повествования с рассказчиком-очевидцем часто используется Шергиным в рассказах об известных людях: корабельном мастере Кононе Тектоне, сказителях Марье Дмитриевне Кривополеновой и Пафнутии Осиповиче Анкудинове, мастере резьбы по дереву Евграфе. Часть из них совершенно точно существовала в действительности. О некоторых этого сказать с точностью нельзя. Впрочем, для внутритекстовой реальности это не имеет большого значения.

Известные личности, попадая в рассказы Шергина, чаще всего тоже изображаются как люди, принадлежащие к кругу рассказчика и противопоставленные читателю. Они изображаются как свои, родные, понятные, но при этом лучшие среди своих, к которым читатель не относится. Поэтому для повествования о них прекрасно подходит *рассказчик-очевидец*. Он оказывается связующим звеном между читателем и великим мастером, поскольку говорит с первым о втором, которого знал лично.

Любопытно, что рассказы об известных людях никогда не принадлежат у Шергина слову *рассказчика-деятеля*. Ни один из таких рассказов не написан от лица самого мастера — всегда необходим рассказчик, который с одной стороны принадлежит к среде мастера, а с другой — не настолько далек от читателя, как сам великий герой повествования, который оказывается наделен такими удивительными чертами, что ему необходим «переводчик», чтобы стать хоть немного ближе к читателю, незнакомому с его мастерством. Рассказчик в таких текстах всегда сам немного профан: он либо слишком юн, чтобы уже знать все тонкости работы мастера, либо только недавно поступил к нему на службу. Либо вообще никак не причастен к делу мастера и просто пришел посмотреть.

Так, например, в рассказе «Рождение корабля», который лучше всего из таких рассказов соответствует категории *рассказчика-очевидца*, повествование ведется от лица человека, который в детстве знал Конона Тектона — его отец пригласил корабельного мастера строить ему и его артели судно. Часть повествования — это эпизоды из истории судостроения на Севере, которые ребенок вряд ли мог знать. Это — речь рассказчика взрослого, который выстраивает рассказ, предваряет увиденное им лично историей, к которой принадлежит великий мастер и к которой читатель может прикоснуться с помощью рассказчика.

При этом обилие терминов: специальные названия судов («шкуны, боты, гальоты, лихтеры, кутера, ёлы, мурманские, шнёки, карбаса» — с. 22), корабельных снастей («бушпит, стеньги» — с. 22) — в предыстории и в рассказе о самом мастере постоянно напоминает читателю, что в этом мире он гость, а его проводник — рассказчик, который не только знает эти слова, но также дает им объяснение.

Он оказывается ближе к читателю, чем чудесный мастер, поскольку он, хотя и принадлежит к той же группе людей по месту рождения, что и Конон — они оба поморы — на момент действия оказывается по уровню знаний близок к читателю-профану из-за того, что сам еще ребенок и не знает многого. Его детский возраст помогает также оправдать его любознательность, восхищение работой мастера, постоянное присутствие на месте действия и вопросы, которые он задает взрослым. В результате читатель вместе с рассказчиком *времени повествуемого* узнает об устройстве корабля, о том, как его конструируют и строят, о том, как ведут себя взрослые с великим мастером.

Часть повествования — это непосредственные наблюдения рассказчика *времени повествуемого.* В этих эпизодах тип повествования меняется: точка зрения закрепляется за одним персонажем — повествователем, мы следуем за его взглядом и получаем только ту информацию, которой владеет он. В каждом описываемом эпизоде всегда будет обозначено его присутствие: «Утром он <отец> заснаряжался в Соломбалу … Взял и меня с собой» (с. 26); «Я тут же в сторонке сидел, помалкивал» (с. 27); «И мне дивно было...» (с. 27); «Когда “Трифон” строился, уж я там спал и лежал» (с. 28), «И я носом о палубу стегнулся, да и все худо устояли» (с. 32),...

Схожая речевая ситуация получается в рассказе «Новоземельское знание». Этот рассказ делится на две части, в каждой из которых присутствует свой рассказчик. Первая часть представляется как воспоминания автобиографичного рассказчика о своем детстве. Только на этот раз героем воспоминаний становится кормщик Пафнутий Осипович Анкудинов, друг отца рассказчика. Описывается он по воспоминаниям самого рассказчика, по тому, как тот запомнил его облик: «Особенно хорошо помню я Пафнутия Осиповича Анкудинова» (с. 71).

Вторая часть рассказа — это слова отца рассказчика из первой части, его ответ на вопрос о том, как Пафнутий Анкудинов учил его морскому делу — о его первом плавании в качестве самого молодого подручного кормщика. Он, неопытный молодой моряк, точно так же становится проводником читателя в мир удивительного кормщика, который смог «предсказать» место своей встречи с судном товарища и направить свою лодью (sic!) в нужный момент к нужному берегу. Обычный для кормщика эпизод для молодого моряка-рассказчика непонятен и удивителен. Он строит свое повествование таким образом, что этот случай становится удивительным и для читателя. Рассказчик постоянно следует за происходящим и не выходит за пределы своей точки зрения, читатель видит историю только его глазами, и она остается для него загадкой вплоть до объяснения Анкудинова.

Героями таких рассказов Шергина могли стать и мастера-художники. Так происходит в небольшом тексте «Евграф», главный герой которого — резчик по дереву, украшающий соловецкие суда. Он показывается как знакомый рассказчика: «Я знавал там ревнителя искусства сего. Его звали Евграф...» (с. 115). При этом, как и в предыдущих примерах, рассказчик подчеркнуто не равен мастеру, который знает и умеет значительно больше него и общается с ним, несмотря на это: «Евграф беседовал со мной, *как* с равным, искренно и откровенно» (с. 115).

Как и в рассказе «Поклон сына отцу», характеристика мастера дается скрыто, через описания его деятельности, увиденной рассказчиком: «Никогда я не видел его спящим-лежащим. Днем в руках стамеска, долото, пила, топор. А в солнечные ночи, летом, сидит рисует образцы» (с. 115).

Достаточно далеким от типа *рассказчик-деятель* оказывается повествователь в тексте «Старые старухи». В нем главные герои — это пожилые родственницы рассказчика. Но сам он «на сцене» практически не появляется. Он упоминает себя, только показывая родственные связи с героинями своего повествования: «домоуправительница наша» (с. 165), «тетенька Глафира Васильевна, отцова сестра» (с. 165), ее «подруга Татьяна Федоровна Люрс» (с. 167), «мамина мать, Олена Кирилловна» (с. 169) — а также в сцене с фотографированием: «И тетеньку и мадам Люрс я нередко фотографировал» (с. 169).

Его функция в рассказе — композиционная: своим повествованием, выдержанном в едином стиле, а также своим родством со всеми героинями, он соединяет в цельный текст отдельные, смешные и грустные, истории об архангельских старухах. Кроме того, так же, как и в предыдущих примерах, он постоянно имитирует нефикциональность рассказа.

К нему примыкает рассказ «Ходили в Лявлю». До последних строк он выдержан в духе *рассказчика-автора*: нет никаких свидетельств его причастности к описываемым событиям. Однако в самом конце истории о пожаре на барже с гуляющими людьми вдруг появляется сообщение, что «На это богомолье многопамятное ездила тетенька наша Глафира Васильевна» (с. 176), за которым следует диалог рассказчика с героиней об этой поездке. Такие вставки от рассказчика-очевидца, помещающие его внутрь повествуемого мира, при этом сохраняя его связь с миром читателя через текст, имитируют нефикциональность рассказа, наподобие присказок «И я там был, мед, пиво пил».

Таким образом главной особенностью, объединяющей тексты, написанные от лица *рассказчика-очевидца*, будет его установка на имитацию нефикциональности. Главная функция рассказчика — убедить читателя, что все, о чем он говорит, происходило на его глазах с людьми, которых он лично знал. Он, звучащий голос, который присутствует в реальном мире читателя, становится гарантом истинности описываемых событий.

С другой стороны, он не участвует лично в описываемых событиях. Находясь на границе фикционального мира, он оказывается ближе к читателю, поскольку в рассмотренных выше рассказах обращается непосредственно к нему. В отличие от *рассказчика-деятеля*, который замкнут внутри фикционального мира и чья речь вписана в фикциональный мир, находится за четвертой стеной в терминах театра, он оказывается на середине пути от мира произведения к реальности читателя. Поэтому он наделяется особыми полномочиями. Зная, с кем он говорит, понимая, что читатель не принадлежит к его кругу, он объясняет описываемые ситуации, а иногда и сложные слова, тем самым не столько делает чтение легче, сколько указывает читателю на его место за пределами замкнутого круга персонажей-поморов. Его повествование не имитирует разговорную речь. Оно рассчитано на читателя, а не на сочувственно настроенного слушателя своего круга.

*Рассказчик-очевидец* текстов Шергина и по своему социальному положению оказывается на границе миров персонажей и читателя. Он часто описывает то, что видел в детстве, когда еще не вполне принадлежал к миру взрослых, или оказывается молодым коллегой мастера, о котором говорит, и не все понимает, как и читатель. Соответственно, читателю легче солидаризироваться с ним, чем с *рассказчиком-деятелям*, который существует в замкнутом мире поморского жизненного уклада. *Рассказчик-очевидец* у Шергина ближе к читателю. Поэтому читателю легче следовать за его мыслями, соглашаться с его оценками. Речь *рассказчика-очевидца* ориентирована на слушателя (читателя), который не принадлежит к описываемому миру.

Исключение в этом ряду составляет рассказ «Мимолетное виденье». В нем речевая ситуация напоминает скорее ту, которая появлялась в текстах с *рассказчиком-деятелем*. Малограмотная портниха-рассказчица оказывается отдалена от мира как своих героев, так и имплицитного читателя, который часто понимает мотивы действий героев лучше, чем она. Рассказ-исключение тем не менее не противоречит нашей классификации, поскольку изначально речь шла о градации, а не о строгих категориях.

Этот рассказ оказывается на границе между типами *рассказчик-деятель* и *рассказчик-очевидец*. От первого в нем остается колоритная рассказчица, принадлежащая к демократической среде, которая больше рассказывает о себе самой, чем о героях своего повествования. От второго — ее неучастие в действии и невозможность описать мысли и чувства главных героев, внешняя по отношению к действующим лицам точка зрения.

## 1.4 Рассказчик-автор

В отличие от *рассказчика-очевидца*, *рассказчик-автор* оказывается за пределами описываемого им художественного мира. Он никак с ним не связан, этот мир создается в его речи. Нет никаких попыток имитировать нефикциональность. А в некоторых случаях такой рассказчик будет даже подчеркивать фикциональность описываемых событий.

Он близок к имплицитному автору, однако не совпадает с ним. Ошибкой было бы утверждать, что раз рассказчик не входит в мир описываемых им событий и персонажей, он перестает быть рассказчиком. Для Шергина это утверждение в корне не верно, поскольку даже в тех произведениях, где рассказчик не персонифицирован, особенности его речи создают ему характеристику, отделяют его от слова эксплицитного автора, которое можно встретить, например, в примечаниях к некоторым рассказам.

Кроме того, в некоторых произведениях рассказчик может даже обращаться к своим слушателям-читателям, но при этом оставаться *рассказчиком-автором*. Например, в рассказе «Золотая сюрприза» в начале выстраивается ситуация рассказывания: «Сидите, заезжие гости. Не глядите на часы. Вечера не хватит — ночи прихватим. Не думайте, что я стара и устала. Умру, дак высплюсь. Вы пришли слушать про Ивана Широкого? Доброго сдумали» (с. 292).

Из первых слов мы можем представить себе рассказчика, а точнее рассказчицу. Хоть она и не поименована, мы знаем, что это пожилая сказительница. Мы также знаем, что ее эксплицитные слушатели — «заезжие гости», чужаки в поморском мире — как и имплицитные читатели.

Рассказчица в «Золотой сюрпризе» находится между типами *рассказчик-автор* и *рассказчик-очевидец*. Один раз в тексте упоминается ее связь с описываемым миром: жена главного героя, Ивана, Марья — ее сестра. Один раз появляется местоимение «я» в ее рассказе — при описании гуляний Ивана и Марьи: «Учинится плясанье, гулянье, топот ножный. Я ругаться, они смеяться...» (С. 292-293). Больше она в рассказе не появляется никогда. При этом описываются события, которые она не только не могла увидеть лично (как Иван приехал в госпиталь, как его допрашивали немцы), но и не могла услышать о них: Марк Дудин, вернувшийся с войны друг Ивана, не мог присутствовать на его допросе, который рассказчица передает во всех деталях.

Следовательно, определим тип рассказчика здесь как *рассказчик-автор* с элементами речи *рассказчика-очевидца*. Только в небольшом абзаце создается намек на нефикциональность текста. Элементов, создающих фикциональность, оказывается больше: это песня-причет об Ивановом болоте, на котором «немцы Ивана убили» (с. 292) в начале рассказа, первые слова сказительницы, настраивающие на легендарный характер повествования: «Небо украшено звездами, наша земля таковых Иванов именами» (с. 292), описание Ивана: «Иван Широкий был русского житья человек. Шелковая борода, серебряная голова, сахарные уста» (с. 292), едва ли не былинные описания войны: «В эту пору с Запада из-за корельских болот, припахнули к нам ненастливые ветры, приносили ратные вести: прусская аспида пивом опивалась, во хмелю похвалялась...» (С. 293). Былинному языку сказительницы соответствует и подчеркнуто фикциональное имя немецкого командира — Тырк Обезьянин.

В отличие от предыдущих анализируемых нами текстов, «Золотая сюрприза» строится не как бытовой рассказ о том, что было с рассказчиком или его знакомыми. Он строится как былинное повествование о великих событиях, хотя и не большой давности. Поэтому такой тип рассказывания оказывается ближе к тексту от лица *рассказчика-автора*. Его особенностью становится высокий стиль, характерный не для бытовой разговорной речи, а для древних былин и старин.

Этому стилю присуще, например, делегировании речи абстрактным или очень широким понятиям. Здесь говорят друг с другом «прусская аспида» и «Красная Армия» (с. 293), в текст вставлены их реплики.

Так же происходит и в рассказе «Прение Живота и Смерти». В нем бытовой уровень отсутствует полностью. Рассказчик никак, кроме своей речи, не явлен. Весь текст — это диалог Живота (жизни) и Смерти. Рассказ написан высоким стилем, с обилием древнерусских и старославянских слов и выражений. В речи Смерти упоминаются герои разных мифологий и религий: «сребролукий Феб» (с. 224), «вспетая Афродита» (с. 224), «Исус Христос» (с 224), который здесь «в мрачный сошел Аид» (с. 224).

В рассказе «Любовь сильнее смерти», также соответствующему типу *рассказчик-автор*, стиль повествования тоже соответствует былинному, как и в рассказе «Золотая сюрприза». Только здесь он оказывается выдержан более точно, поскольку время действия соответствует стилю повествования — речь идет о древних временах.

Как и в рассказе «Прение Живота и Смерти», здесь присутствуют элементы мифологии: умерший друг Кирика Олеша приходит за ним в смертный час, чтобы забрать его с собой в «Гусиную белую Землю» (с. 229) — землю мертвых, напоминающую по описанию варяжскую Вальгаллу. В тексте присутствуют и композиционные элементы былины: зачин («У Студеного моря, в богатой Двинской земле, жили два друга юных, два брата названых, Кирик да Олеша» — с. 225) и финал («О былина, о песня, веселье поморское! Проходят века, а Двинская земля поет, поминает под гусли Олешу и Кирика. Смерть не все возьмет — только свое возьмет» — с. 229).

В финале текста есть отсылка к современности — «проходят века» (с. 229). *Рассказчик-автор*, поведав древнюю былину как она есть, добавляет от себя похвалу тексту, метанарративное высказывание. При этом здесь, конечно, присутствие *рассказчика-очевидца* или *деятеля* было бы абсолютно неуместно: текст, стилизованный под древний, подчеркнуто дистанцирован от читателя, читатель должен ощущать его как чужой, далекий, должен не понимать часть слов, чтобы ощутить величие временной дистанции, красоту эпической древности.

Как в рассказе «Золотая сюрприза», герои такого типа повествования могут наделяться говорящими именами — ведь они не претендуют на нефикциональное существование. Так, в рассказе «Гнев» имена главных героев — Лихослав и Гореслав, поскольку они прогневали Океан. Текст демонстрирует свою установку на фикциональность, благодаря метанарративной оговорке рассказчика: «Сказание говорит, что...» (с. 247). Рассказчик не создает сказание, он его пересказывает, обращаясь с ним изначально как с фикциональным текстом. Он не знает и не может знать героев повествования. Он, существующий во *времени повествования*, знает сказание о прошедших временах и его передает.

Так же происходит в рассказе «Гость с Двины». Он рассказывает о том, что случилось «некогда», а затем пересказывает то, что «помнили о госте Андрее двинские поморы» (с. 248), сказание времен Новгородской республики. Связь с настоящим временем — последние слова: «Но и в начале нынешнего столетия мореходцы уверяли, что звенит Андреев колокол и на дне моря-океана» (с. 254).

В этих рассказах речь идет о древних временах. И функция *рассказчика-автора* в них — показать отдаленность произошедшего, а иногда — подчеркнуть фикциональность событий, указать на их легендарный характер. Однако не все рассказы, тип повествования которых соответствует речи *рассказчика-автора*, относятся к древним временам. Например, два сказа «Пинежский Пушкин» и «Пушкин архангелогородский» имитируют слова поморок о Пушкине.

В предисловии к ним эксплицитный автор дает историю создания сказов: он читал жительницам Поморья о Пушкине, они затем пересказали услышанное, а он создал на их основе свой сказ. Внутри текста эксплицитного автора находится текст рассказчиц, собранный воедино. При этом рассказчицы оказываются за пределами описываемого мира: с Пушкиным, героем их рассказа, они никак напрямую не связаны.

Текст эксплицитного автора придает черты нефикциональности ситуации рассказывания. И сами поморки явно позиционируют свой рассказ как нефикциональный. Однако образованный читатель, знакомый хоть сколько-то с биографией Пушкина, легко может увидеть фикциональную природу повествования. Представление о жизни поэта у рассказчиц и имплицитного читателя оказываются совершенно различными, отсюда — комизм ситуаций, когда Пушкин сушит рукавицы жены или когда рассказчица рассуждает, кто из родственниц поэта «обряжал корову» (с. 356) за нерадивую по хозяйству Гончарову.

Читатель, знакомый с творчеством Пушкина намного больше рассказчиц, оказывается опять за пределами их круга. Важную роль здесь играет и их речь. Противопоставленная языку вступления, она наполнена диалектными словами и выражениями, которые читателю не понять без авторских сносок и словаря.

Сказ «Пушкин архангелогородский» построен по сходной модели. В послесловии, написанном от лица эксплицитного автора-собирателя, сообщается, что история им написана по материалам писем о Пушкине архангельской массажистки Марьи Эдуардовны Генрихсен, отец которой очень интересовался Пушкиным и даже был с ним знаком. Остальной текст — рассказ Марьи Эдуардовны. В тексте есть намек на речевую ситуацию: «Меня молоды люди слушают, может, не в ту сторону подумают» (с. 362).

Рассказ Марьи Эдуардовны также оказывается достаточно сильно отдален от представлений читателя о жизни и творчестве Пушкина. Например, не соответствует общепринятым биографиям поэта рассказанный ею эпизод на балу в императорском дворце. Отличается от литературной нормы речь рассказчицы.

В этом *рассказчик-автор* оказывается более похож на *рассказчика-деятеля*: тексты, написанные от лица тех и других всегда подчеркнуто удалены от читателя, строятся на оппозиции свой-чужой, где читатель неизменно оказывается чужим. Однако в случае с текстами о Пушкине, который, в отличие от героев древних сказаний, должен быть хорошо известен имплицитному (идеальному) читателю, чужим оказывается не предмет изображения, а способ: речь и трактовка общеизвестных элементов биографии (детство, поэтическое творчество, конфронтация с властью, женитьба, дуэль).

Несколько рассказов из цикла «Для увеселения» тоже относятся к типу *рассказчик-автор*. Это рассказы «Лебяжья река» и «Дождь». В рассказе «Лебяжья река» рассказчик практически не явлен. Он никак не связан с героями рассказа, мы не знаем его имени. Все, что говорит нам о том, что текст рассказывается от лица какого-то персонажа, — это его речь, которая значительно отличается от литературной нормы. В ней встречаются диалектные и просторечные выражения: «наставились хоромами-домами» (с. 87), «злосчастные гроши-копейки» (с. 87), «самолучшие живописцы» (с. 87), «слова гладкого сказать не умели» (с. 87), «малыши-недоросточки» (с. 88),... Отметим, что больше ни один из шергинских рассказчиков не использует так часто синонимичные приложения.

Особенностью стиля здесь и отличием от других рассказчиков, чьей задачей было сделать текст трудным для прочтения, «чужим» для читателя, становится сравнительно небольшое количество слов, требующих словарного пояснения. Небольшое количество диалектизмов только указывают на принадлежность рассказчика к той же группе, что герои его рассказа. Но читатель не противопоставляется им, здесь это не так важно.

*Рассказчик-автор* в этом тексте пользуется своими правами третьеличного повествователя. Он легко проникает в мысли и намерения персонажей и показывает их читателю. Вот, например, как он показывает отношение старого мастера к тому, что его никто не встретил на пристани: «Губа все это принял как невнимание, как пренебрежение и как оскорбление. Пуще всего затужил о том, что артельное дело зачалось без него» (с. 91). Затем точно так же он рассказывает, как воспринял приглашение приехать соперник Губы мастер Щека. Не ограниченный одной точкой зрения, он с легкостью показывает события, происходящие с разными персонажами в разных местах.

В рассказе «Дождь» в самом начале есть указание, с одной стороны, на нефикциональность событий, с другой — на то, что рассказчик не мог быть свидетелем или участником происходящего: «Эта оказия случилась годов за восемьдесят назад» (с. 102). *Рассказчик-автор* точно так же может показывать мысли своих героев. Причем не только положительных персонажей «своего» круга: мастера Фатьяна и его подмастерьев («Фатьян из приказа зашел в трактир, сел в уголок, сердито разглядывал гербовый лист с печатью: “Пропали бы вы кверху ногами с вашим доверием!.. Столько товару нет, сколько пошлин правите”» — с. 104), — но и отрицательных — иноземца Гарри Пыха («Бежать на пароход заопасался: бабам нигде не загорожено, а капитан не любит неприятностей. <...> Одна была отрада: знали, что погрузка тесу кончена и пароход утром отваливает. Решили заскочить на пароход после второго, третьего свистка» — с. 110).

Однако мысли Пыха оказываются открыты рассказчику только после провала его предприятия — когда становится ясно, как и в чем иноземец обманул Фатьяна и своих покупательниц. До этого афера Пыха не раскрывается, и читателю только по оговоркам Фатьяна удается понять, что Пых — мошенник: «Верноподданные заморских королей... А званьев у них много. Этот Пых, он, может, урожденный граф, его светлость! Я в людях понимаю. Насквозь вижу человека» (с. 105).

При этом сам Фатьян до конца верит странному договору с иностранцем. Рассказчик же постоянно указывает на странности в их работе: «А главное, что повели работу с хитростью, с секретом. В избу к ним ходить никому не велели. Запрутся, как стемнеет, и пошабашат за час до свету» (с. 105-106); «Фатьяновы полотняные тюки на пароход носили — сходни от тюков гнулись. Пыховы коробки с туалетами, будто пташки, с рук на руки летали» (с. 106).

Подобный тип повествования присущ двум рассказам из цикла «У Архангельского города», которые начинаются с одной и той же присказки: «У Архангельского города, у корабельного прибегища...» (ГСМ, с. 66)[[54]](#footnote-54). Это рассказы «Володька Добрынин» и «Ваня Датский». Эти два рассказа имеют похожий сюжет: молодой парень по своей воле (Ваня Датский) или по воле судьбы (Володька Добрынин) покидает родной дом, попадает в «заморские страны» (Дания и Гамург соответственно), достигает там успеха, а потом, тоскуя по дому, возвращается неузнанным к своей матери. Скитания завершаются счастливым воссоединением семьи и свадьбой.

В обоих случаях рассказчик не персонифицирован. Это некий голос, который получает характеристику только через речь, которая в обоих рассказах оказывается далека от литературной нормы. В обоих случаях речь идет о «досельных временах» (с. 142). При этом в рассказе «Володька Добрынин» время обозначено как правление «царицы Катерины» (ГСМ, с. 66), а в «Ване Датском» только абстрактно обозначено как случившееся давно — рассказ становится пояснением фамилии потомков Вани, живущих в Архангельске под фамилией Датские.

Напоминающие другие рассказы былинного типа с *рассказчиком-автором* по времени действия, эти два текста лишены легендарно-магической составляющей и напоминают авантюрную повесть XVIII века. Однако тип повествования, при котором читатель постоянно чувствует дистанцию, обусловленную в данном случае не только диалектизмами, но и историзмами, устаревшими словами, стилизующими текст под «досельные времена».

Кроме того, в обоих текстах встречаются устойчивые выражения, имеющие фольклорную природу: «честна вдова» (с. 142), «В летнюю пору судов у пристани — воды не видно; народу на берегу — что ягоды-морошки по белому мху; торговок … будто звезд на небе» (с. 142); «Был у Аграфены одинакий сын Иванушко» (с. 142); «Видно, скопились старухины слезы в перелетную тучку и упали дождем на сыновнее сердце» (с. 143); «Опять видна печаль по ясным очам, кручина по белу лицу» (ГСМ, с. 68); «Четыре холодных зимы, четыре летичка теплых прокатилось» (ГСМ, с. 70); «Говорит — как рублем дарит. Красное солнце на запад идет, у Володьки договорное дело как гусли гудет» (ГСМ, с. 71); «...гамбургцы, люди речисты, вам все дороги чисты» (ГСМ, с. 72); «И слезы его как жемчужные зерна» (с. 72); «Стал молодой бургомистр в простецком платье по корабельным прибегищам похаживать, с архангельскими поморами поговаривать» (с. 72); «Тут не бела береза подломилась, не кудрява зелена поклонилась, повалился сын матери в ноги» (с. 75).

Так история о невероятных приключениях двух поморов, сбежавших в иностранные государства, превращается в полубылинное-полулегендарное повествование о древних временах.

Подобным образом строится повествование, стилизованное под древнее, в рассказе «Гость с Двины». В нем объясняется происхождение колокола на острове между «Русским берегом» (с. 248) и «Варяжской горой» (с. 248).

Действие рассказа происходит во времена господства Великого Новгорода на северных морях. Рассказ о том, как поморский купец Андрей пожертвовал свою долю денег женщине, муж которой попал в долговую тюрьму, превращается в легенду о чудесном колоколе, построенном на месте гибели доброго помора. Теперь этот колокол звонит сам под водой и предупреждает моряков о тяжелом участке пути.

Таким образом, можно сделать вывод, что тексты, принадлежащие типу *рассказчик-автор*, чаще всего описывают древние времена. Они представляют собой стилизацию под древние легенды, в которых есть место чуду. *Рассказчик-автор*, который, в отличие от двух других типов рассказчика, не имитирует нефикциональный текст и сам значительно удален по времени от повествуемых событий, позволяет создать величественный текст о легендарных временах древних поморов. Такой рассказчик, в отличие от *рассказчика-очевидца*, не пытается приблизить и объяснить повествуемое для далекого от мира поморов читателя. Его речь оказывается намеренно затруднена, читатель вынужден обращаться к словарю. Впрочем, знание словарного значения каждого слова от него не требуется — текст намеренно затемнен, однако общий смысл остается ясным.

## 1.5 Проблема сказа

Остается открытым вопрос, который из вышеперечисленных типов повествования, закрепленный за типом рассказчика, следует называть сказом. Если считать сказом любую форму повествования, в котором рассказчик отделяется от автора благодаря тому, что его речь значительно отличается от литературной нормы, то тогда к нему относится любой текст Шергина.

В любом из рассмотренных нами рассказов будут в той или иной пропорции содержаться диалектизмы, архаизмы, просторечные слова и выражения. В любом из них язык будет отличаться от литературной нормы и от непосредственно авторской речи (слова эксплицитного автора), которая представлена в предисловиях и послесловиях некоторых рассказов. В них эксплицитный автор сообщает, где и от кого он услышал сюжет рассказа. При этом часто указывается, что услышанное было им переработано, переписано.

Однако, как уже было сказано в предыдущей главе, это определение сказа кажется чересчур широким. Оно включает в себя тексты, которые скорее можно назвать стилизацией, чем сказом по классификации Кожевниковой или критериям Шмида, на которые опирается наше исследование. Во многих текстах с *рассказчиком-автором* нарушается критерий устности. Кроме того, неперсонифицированный рассказчик идеологически оказывается почти неотделим от имплицитного автора. Им совершенно точно не свойственна спонтанность, которую Шмид выделяет в числе критериев сказа — это тексты, стилизованные под древние легенды. Более того, «ограниченность умственного горизонта» в них оказывается скорее чертой имплицитного читателя — это он не знает значений слов и не понимает суть происходящего, рассказчик знает больше о смысле сказанного.

Значительно больше критериям сказового типа повествования соответствуют тексты с рассказчиками двух других типов. Так, любому из *рассказчиков-деятелей* присуща «ограниченность умственного горизонта». Находясь внутри повествуемого мира, он не может видеть всей картины, поскольку ограничен одной точкой зрения — своей собственной. Это характерно как для *рассказчика-очевидца*, так и для *рассказчика-деятеля*. Но если *рассказчик-деятель* понимает меньше в происходящем меньше, чем читатель и имплицитный автор, которые часто раньше него догадываются, что дело разворачивается не в его пользу и он ошибается в своих предположениях, то умственный горизонт *рассказчика-очевидца* в текстах о мастерах оказывается уже по отношению к мастеру: он понимает меньше, поскольку во *время повествуемое* был ребенком или только недавно пришел к мастеру в ученики.

Двуголосость по Бахтину опять-таки более ярко проявляется в случае с *рассказчиком-деятелем*, а также в рассказе, примыкающем к этому типу, «Мимолетное виденье». В них рассказчик и автор оказываются значительно удалены друг от друга идеологически. При этом автор и читатель оказываются по одну сторону как культурно-интеллектуального, так и идеологического разрыва, а рассказчик и его слушатель, который в некоторых рассказах эксплицируется, по другую. Этот сказ по классификации Кожевниковой носит название разнонаправленного.

В случае с *рассказчиком-очевидцем*, хотя рассказчик оказывается отделен от автора благодаря своей речи и биографии, этот сказ скорее следует назвать однонаправленным (по Кожевниковой). А *рассказчик-автор*, за исключением промежуточного случая с рассказом «Золотая сюрприза», о котором речь шла выше, оказывается связан с типом повествования, которое Кожевникова называет несобственно-авторским. В нем рассказчик не персонифицируется, ситуация речи не обозначается в тексте. Однако речь автора насыщается словами и выражениями героев повествования. Так, в рассказах «Дождь» и «Лебяжья река» речь автора оказывается стилистически неразличима с речью героев — поморских художников.

Таким образом, под выбранное нами определение сказа подходит только тексты с *рассказчиком-очевидцем* и *рассказчиком-деятелем*. Различаются они по типу сказа: разнонаправленного для текстов с *рассказчиком-деятелем* и однонаправленного для большинства текстов с *рассказчиком-очевидцем*.

Исключение — рассказ «Мимолетное видение». Хотя в нем рассказчица относится к типу *очевидец*, поскольку не является главным действующим лицом своего повествования и соответственно может оценивать действия главных героев только со стороны, ее идеологическая позиция явно отличается от авторской и читательской. В рассказах с однонаправленным словом читатель следует за оценками рассказчика, даже если затем оказывается, что они были не вполне точными. Он ошибается вместе с рассказчиком, а затем узнает, как было на самом деле. В случае с разнонаправленным словом имплицитные читатель и автор всегда знают и понимают ситуацию лучше рассказчика. И даже когда он ошибается в своих оценках и предположениях, читатель и автор в силу более широкого умственного горизонта понимают истинное положение вещей.

Так, например, в тексте «Матвеева радость» *рассказчик-деятель* из*момента повествуемого* до последнего момента не понимает, что компаньон его обманывает. Его не настораживает ни таинственность обманщика, ни то, что полученную бумагу он так и не смог прочесть из-за своей неграмотности. Имплицитные читатель и автор понимают, что дело нечисто благодаря его оговоркам, которым сам рассказчик пока не придает значения: бумагу компаньон делал с нотариусом без Матвея, прочитать он ее не попросил, компаньон запретил говорить о деле,...

А вот, например, в тексте с *рассказчиком-очевидцем* «Новоземельское знанье», юный рассказчик-кормщик недоумевает, как его учитель привел корабль в нужное место и время. И имплицитный читатель, не наделенный такими знаниями, как сам великий мастер, недоумевает вместе с рассказчиком вплоть до того момента, когда старый кормщик объясняет ход своих мыслей.

Тип повествования, характерный для текстов с *рассказчиком-автором*, практически всегда нельзя причислить к сказу. Отсутствует установка на устность, рассказчик выделяется только благодаря особенностям речи, которая соответствует времени действия (древние времена — архаический язык) или социальному положению героев. Исключениями здесь оказываются несколько текстов, в которых рассказчик так или иначе оказывается выделен.

К таким текстам относится рассказ «Золотая сюрприза», в котором обозначена ситуация рассказывания. Однако в нем отсутствует связанный с устностью критерий спонтанности. Речь рассказчицы здесь — это подготовленное высказывание. Ее рассказ — это не спонтанное высказывание о бытовых перипетиях, это стройное повествование с элементами, характерными для фольклорного эпоса. Такие элементы создают смешение сказового типа повествования, принадлежность к которому создает личность рассказчицы, ситуация рассказывания и просторечные выражения, и фольклорной стилизации.

Речевая ситуация присутствует в рассказе «Пинежский Пушкин». Однако в нем, как и обозначено в предисловии, сливаются воедино разные голоса представительниц одной социальной и территориальной среды — поморских женщин. По Кожевниковой такое повествование тоже следует называть стилизацией. При этом в нем стиль не следует из предмета повествования. Стиль здесь опирается на социально определенные формы речи и тем самым добавляет новые коннотации к старому всем известному сюжету — биографии Пушкина.

Аналогичная ситуация возникает в рассказе «Пушкин архангелогородский». В нем стиль рассказывания не связан с сюжетом, а проистекает из социального положения рассказчицы. Однако здесь рассказчица всего одна, она поименована и наделена биографией, что делает текст намного ближе к сказу.

Итак, мы проанализировали повествовательные формы в рассказах Шергина на основе составленной в предыдущей главе классификации рассказчиков. Мы определили, какие функции выполняет каждый из типологически выделенных рассказчиков, как тип рассказчика влияет на стиль повествования. Кроме того, мы определили, что не все рассказы Шергина следует рассматривать в качестве примеров сказового типа повествования.

Хотя все из них наделены чертами сказа, полностью все критерии такой формы повествования с установкой на устное слово будут выполняться не всегда. Близким к сказу формам повествования, выделенным нами в рассказах Шергина мы дали характеристику исходя из классификации околосказовых форм повествования Кожевниковой.

# Глава 2. Повествование Б. Шергина: контекст

Для более точного выявления особенностей повествования произведений Шергина сопоставим его рассказы с произведениями других писателей. Для сопоставления выберем две категории авторов. К первой относится творчество писателей, чье творчество тематически и формально пересекается с творчеством Шергина. Здесь мы рассмотрим, чем похоже и чем отличается повествование в рассказах Шергина и Бажова. Связь между этими авторами можно назвать типологической, поскольку их творчество формировалось в одну и ту же эпоху, а героями их повествований оказывались социально схожие персонажи — рабочие и поморские рыбаки, народные художники.

Вторую категорию авторов, особенности повествования произведений которых будут сопоставлены здесь, составляют писатели, чье творчество в силу биографических причин оказалось так или иначе связано с Архангельском и северным фольклором, как и творчество Шергина. К этой группе отнесем авторов, с которыми Шергин общался и работал в юности, когда жил в Архангельске, — писателя-сказочника Степана Писахова и, как ни странно, поэта-футуриста Александра Туфанова. Эту связь можно назвать генетической, поскольку авторы работали вместе, основываясь на одном и том же материале — северном фольклоре. Доказательство их совместной деятельности в Архангельске будут представлены ниже.

Отметим также, что наше сопоставление не носит исчерпывающий характер. Оно необходимо для выявления особенностей повествования в текстах Шергина. Мы не утверждаем, что его тексты нельзя продуктивно сопоставить с произведениями других авторов. Здесь же предлагаем только краткий обзор сходств и различий в повествовании текстов Шергина и избранных авторов.

## 2.1 Шергин и Бажов

Тексты Бажова и Шергина часто относят к одному и тому же жанру сказа, понимаемому довольно расплывчато. Наиболее подробно жанр литературного сказа рассматривает в монографии «Зеленая ветвь литературы»[[55]](#footnote-55) Н. Федь. Для него, как и для других исследователей сказа как жанра, главной характеристикой становится наличие в произведении сказового типа повествования, ориентированного на характерное слово рассказчика, связанного с народно-поэтической демократической средой.

Рассмотрим и проанализируем ранние рассказы Бажова из сборника «Малахитовая шкатулка»[[56]](#footnote-56), написанные автором до Великой Отечественной войны или в ее первые годы. Во всех них речь идет о событиях, произошедших достаточно давно (с конца XVI до середины XIX века), однако, как отмечает М. Батин в монографии «П. Бажов: Жизнь и творчество»[[57]](#footnote-57), «характерной особенностью всех сказов Бажова является их современное звучание»[[58]](#footnote-58). События минувших дней передаются современным рассказчиком, соответствующим по мнению Батина самому Бажову, который скрывается за художественным образом рассказчика деда Слышко. Рассказчик Бажова уже знает о советских временах, и часто скрыто ссылается на них в своем повествовании:

Да, не дождаться мне, вижу, когда Азов-гора откроется... <...> Хоть бы песенку повеселее оттуда услышать довелось.

Ваше дело другое. Вы молоденькие. Может, вам и посчастливит — доживете до той поры.

Отнимут, поди-ка, люди у золота его силу[[59]](#footnote-59)

Часто среди действующих лиц встречаются мифологические персонажи: Хозяйка Медной горы («Медной горы Хозяйка», «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», «Горный мастер», «Две ящерки», «Приказчиковы подошвы», «Сочневы камешки», «Таюткино зеркальце»), земляная кошка с огненными ушами («Кошачьи уши»), огромный змей, сторожащий золото («Про Великого Полоза», «Змеиный след»), рассыпающий самоцветы олень с серебряным копытцем («Серебряное копытце»), Огневушка-поскакушка («Огневушка-поскакушка»), голубая змейка («Голубая змейка»), живущая в колодце бабка Синюшка («Синюшкин колодец», девушка с волосами из золота («Золотой волос»), Азов-гора, которая открывается волшебным словом («Дорогое имячко»),...

Рассказ ведется о мастерах, которые с помощью волшебства достигают больших высот в своем деле — создают что-то еще более прекрасное, чем обычно, получают от мифологического персонажа сакральное знание. Вторжение волшебства в жизнь обычных людей происходит в каждом из ранних сказов Бажова. У Шергина такие сюжеты встречались только в рассказах-легендах о древних временах, в которых тип повествования определялся как околосказовая стилизация.

При этом, если в рассказах Шергина такие тексты с мифологическими элементами утрачивали элементы разговорной речи, а речевая ситуация в них обычно никак не обозначалась, в произведениях Бажова в сказах-легендах сохраняется имитация устного слова: рассказчик обращается к своим слушателям, задает им вопросы, структурирует свою речь при помощи метанарративных высказываний: «Вот кому из вас случится по тем местам у земляного богатства ходить, вы это посмекайте. <...> У этой горы да Карасьего озера и поглядеть бы! А? Как по-вашему?»[[60]](#footnote-60); «Совсем хорошо у них дело сперва направилось. Ну, потом свихнулось, конечно. Только это уж другой сказ будет»[[61]](#footnote-61); «Чего не знаю, того не знаю, выдумывать не согласен. Привычки к этому нет»[[62]](#footnote-62);...

В ранних текстах Бажова рассказчик почти никак не связан с повествуемым миром. Он не персонифицируется внутри текста и явлен только в своей речи, которая отличается от литературной нормы. Это делает сказы «Малахитовой шкатулки» похожими на тексты Шергина с *рассказчиком-автором*, в которых повествуется о древних временах. Однако в текстах Бажова рассказчик иногда употребляет местоимения первого лица, приобщая себя к повествуемому миру: «Пошли раз двое наших заводских траву смотреть»[[63]](#footnote-63), «Тоже и в наших заводах, сказывают, это мастерство имели. Та только различка, что наши больше с малахитом вожгались, как его было довольно, и сорт — выше нет»[[64]](#footnote-64),...

В отличие от *рассказчика-автора* Шергина, который обладает всеведением и способен описывать мысли и чувства любых персонажей, рассказчик ранних текстов Бажова способен открывать для читателя сознание только близких ему персонажей, мысли и чувства исключенных из круга уральских рабочих героев (хозяев, приказчиков, сказочных персонажей, иностранцев) остаются за пределами его понимания, о них он может только догадываться по действиям этих героев: о Хозяйке Медной горы — «А сама принахмурилась, ровно ей это нехорошо»[[65]](#footnote-65); о богатых помещиках — «Народу в помещенье полно. По-господски одеты, и все в золоте да в заслугах. У кого спереди навешано, у кого сзади нашито, а у кого и со всех сторон. Видать, самое вышнее начальство»[[66]](#footnote-66)...

Хотя рассказчик текстов Бажова не связан напрямую с героями своего повествования, он говорит о них как о людях своего круга, к которым принадлежит и слушатель. В его речи постоянно появляются приметы разговорной речи: просторечные слова, выражения, которые соответствуют речи героев рассказа. Однако язык всех рассказов объединяет общий идиостиль рассказчика, который одинаково говорит о каждом событии каждого текста. Такой единый рассказчик объединяет все тексты в цельный цикл, приближающийся к роману. В некоторых рассказах даже присутствуют общие персонажи.

У Шергина в каждом отдельном рассказе будет присутствовать свой рассказчик со своими речевыми особенностями. Его речь будет зависеть от его социального положения (богатый или бедный), вида деятельности (портниха, корабельный мастер, художник), места жительства (центр Архангельска, окраина, Архангельская область), а также от предмета рассказывания. Даже речь неперсонифицированных *рассказчиков-авторов* будет различаться в зависимости от предмета рассказывания, времени действия рассказа, установки на фикциональность или нефикциональность повествуемых событий.

Во всех ранних сказах Бажова речь рассказчика одинакова. Так, например, в каждом рассказе он будет употреблять слово «слышь-ко», в каждом будет использовать разговорные междометия, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, короткие, характерные для разговорной речи предложения.

Стоит отметить, что во внетекстовой действительности рассказчик тоже понимается как единый для всех текстов Бажова. При первых изданиях своих произведений автор указывал, что все тексты услышаны и записаны им от одного и того же информанта — дедушки Слышь-ко. Оказавшаяся затем мистификацией история о едином информанте соответствует единому стилю и типу повествования во всех текстах. Рассказчик Бажова говорит одинаково и о небывалых фантастических событиях, произошедших с рабочими его завода, и о жизни Ермака на Урале, и о древних временах, и о новых. Его речь не меняется.

Принимая во внимание все характеристики особенностей повествования ранних текстов Бажова, можно сказать, что они лишь отчасти соответствуют сказовой форме повествования. Хотя в речи рассказчика присутствуют элементы разговорной речи, он не персонифицирован и речевая ситуация не явлена в тексте. Рассказчик идеологически неотличим от автора, поскольку выражает не индивидуальную точку зрения, а общую, характерную для всех героев его круга — уральских рабочих. Будучи *рассказчиком-автором* по типологии, предложенной нами, он не может ошибаться, ведь весь его текст создается или пересказывается им же. А фантастические элементы только усиливают демонстрируемую текстом фикциональность.

По классификации Кожевниковой, такие тексты следует отнести к несобственно-авторскому типу повествования, поскольку рассказчик выражает точку зрения любого из представителей своего круга и практически лишен индивидуальности. Его речь, насыщенная просторечными словами, тем не менее понятна любому, поскольку в ней нет диалектизмов или профессионализмов, как в речи рассказчиков Шергина.

Если рассказчики Шергина, используя в своей речи диалектизмы, архаизмы и, в меньшей степени, просторечия, стремятся указать читателю на то, что мир, который ему демонстрируется, чужой для него, то рассказчик Бажова не затрудняет свою речь специально. Его язык понятен каждому и не требует специального словаря уральских слов. Читателя и автора легко принимают в круг сочувственно настроенной аудитории, имплицитный слушатель и читатель оказываются включенными в круг рассказчика.

В более поздних сказах Бажова[[67]](#footnote-67) магических элементов становится меньше. Кроме того, время действия тоже меняется — речь идет о событиях Гражданской войны или даже после нее.

Однако и в них встречаются фантастические элементы. Так, например, в сказе «Орлиное перо» найти залежи руды старому мастеру помогает не кто иной, как Ленин. Но действует он весьма загадочно. Не представляется, рассказывает о волшебных свойствах орлиного пера, помогает мастеру найти такое, хотя орлы в их местности не водятся. В рассказе Шергина «Пуговка» с рассказчиком-деятелем такое было бы невозможно. В нем фантастическое не может появиться — это речь рассказчицы о произошедшем с ней самой. Сказ Бажова сохраняет свою фикциональность, несмотря на наличие существовавшего в действительности Ленина.

В сказе об основании заповедника «Солнечный камень» Ленин также наделяется фантастическими способностями: «Известно, ленинский глаз не то что по земле, под землей видел. Ну, и эти горы предусмотрел»[[68]](#footnote-68).

В более поздних сказах Бажова, написанных в последние годы войны или после нее, встречаются разные типы рассказчиков. Поскольку временная дистанция между рассказчиком и рассказываемым сокращается, становится возможным использовать типы *рассказчик-деятель* и *рассказчик-очевидец*. Появляются сказы, в которых рассказчик явно не соответствует единому сказителю ранних произведений — дедушке Слышь-ко. Речь рассказчиков в поздних сказах Бажова более многогранна и характерна — каждый рассказчик говорит по-своему.

Среди поздних произведений Бажова часто встречаются сказы, в которых рассказчик говорит о себе, а своем детстве, точь-в-точь как рассказчик автобиографичных текстов Шергина. Он говорит о том, что слышал или видел в детстве, рассказывает о великих мастерах, у которых учился или рядом с которыми жил.

Часто в таких сказах создается рамочная композиция: сначала описывается ситуация, в которой будет рассказана основная история, затем рассказчик говорит о более древних событиях. Так, например, в сказе «Шелковая гора» рассказчик, оказывающийся по нашей типологии между *рассказчиком-автором* и *рассказчиком-очевидцем*, старый человек, сначала рассказывает, как к нему пришел помочь на пасеке маленький правнук, а затем передает историю об изобретении асбестового полотна, которую он рассказал ребенку.

Хотя рассказ об асбесте встроен в общее повествование, в котором рассказчик говорит слушателю о визите правнука, внутри него рассказчик обращается к мальчику напрямую, как будто тот слушает его в тот же самый момент: «Ты эту Шелковую горку и попомни, как случится про старину читать, особенно про нашу заводскую»[[69]](#footnote-69).

Аналогичная композиция представлена в сказе «Рудяной перевал». В нем рассказчик, старый рудокоп, сначала рассказывает о своей жизни и о людях, которые его окружали: о родителях, о горняках, с которыми он с малых лет жил и работал вместе. В этой части мало деталей, все события даются с точки зрения рассказчика из *времени повествования*. Хотя речь идет о том, что происходило с ним самим, он почти не говорит о себе. Все, что он делает — это показывает то, что видел. Соответственно, мы отнесем его к типу *рассказчик-очевидец.*

Но все это — только обрамление к рассказу о рудяном перевале — чудесном месте под землей, где зарождается руда и преобразуется в новую породу. Этот рассказ — слова старого рудокопа Кваскова, которого первый рассказчик слышал в молодости. Этот рассказ дается в больших подробностях, однако он не был увиден или пережит рассказчиком. Это легенда, которую Квасков слышал когда-то. Он здесь является *рассказчиком-автором*.

Вставные эпизоды с отдельным рассказчиком часто другого типа встречаются во многих произведениях Бажова. При этом часто сказ поименован по вставному рассказу. Так происходит в сказе «Золотоцветень горы», в котором главный рассказчик принадлежит к типу *рассказчик-деятель*. У него есть имя и биография, он рассказывает о своей жизни. Большая часть его рассказа дается из повествуемого времени. Он легко переходит от одного эпизода к другому, руководствуясь своим представлением о создаваемом сюжете.

Ситуация меняется, когда он рассказывает эпизод знакомства со своим учителем. В этот момент рассказчик переносится в момент повествуемого, а глаголы переходят в настоящее время, как это происходило в текстах Шергина с *рассказчиком-деятелем*: «Вижу, идет какой-то пожилой человек. Одет попросту, походка легкая. Высокий такой и на лицо приметный. <...> Раз увидишь, никогда не забудешь. Идет человек и говорит...»[[70]](#footnote-70)

Кроме перехода глагольных форм в настоящее время, этот отрывок характеризуется также большим количеством деталей при описании внешности учителя и далее. Следующее за этим отрывком описание обучения рассказчика у мастера напоминает тексты Шергина о великих мастерах, данные от лица *рассказчика-очевидца*. Однако здесь это лишь небольшой эпизод в повествовании, за которым идет рассказ самого мастера — вставной эпизод о «Поясе земли» и «горном золотоцветне» — огромном камне, найти который под силу не каждому.

*Рассказчик-деятель* Бажова — это всегда старик, говорящий о своей жизни, о работе в горном деле. Однако, в отличие от *рассказчиков-деятелей* Шергина, говорить он будет не о своих взаимоотношениях с другими людьми, а о работе — о том, как учился мастерству, как изобретал новые методы работы, как ему тяжело жилось при старых хозяевах и как теперь хорошо живется. В этом смысле такие сказы Бажова оказываются похожи на тексты Шергина о мастерах. Только здесь они будут рассказаны от лица самого старого мастера. Такой тип рассказывания лишает работу мастера сакрального смысла, загадки, которую читатель разгадывал вместе с *рассказчиком-очевидцем* у Шергина. У Бажова больше внимания уделяется не чудесам мастерства, а сопоставлению старых и новых времен, работы тогда и сейчас.

Другой тип рассказчика, характерный для ряда поздних текстов Бажова, — это молодой *рассказчик-очевидец.* Как и аналогичный рассказчик Шергина, он часто не вполне принадлежит кругу героев своего рассказа: он слишком молод, приехал из других мест или более грамотен, чем старые горняки, о которых он говорит. При этом он часто рассказывает о своей встрече со старым местным жителем, чье слово превращается во вставной рассказ о древних временах. Примерами таких рассказов могут служить тексты «Надпись на камне», «На том же месте», «Медная доля», «Дорогой земли виток».

Хотя в поздних текстах Бажова можно выделить те же типы рассказчиков, что и в текстах Шергина, их связь с сюжетом здесь будет другой. В отличие от рассказов Шергина, все тексты Бажова посвящены мастерам, их жизненному пути и удивительным легендам, которые они знают. Если у Шергина такому сюжету соответствовал определенный тип рассказчика — *рассказчик-очевидец —* то здесь рассказ о мастере может вестись от лица самого мастера. И даже если основная часть рассказа ведется от лица молодого повествователя, внутри нее обязательно будет вставной элемент, история, рассказанная старым мастером.

При этом идеологически рассказчик Бажова будет всегда соответствовать автору — он сопереживает «нужным» героям (героям своей социальной группы), ругает отрицательных (тех, кто в эту группу не входит — богатых хозяев, управляющих, иностранцев, диктующих рабочим свои порядки). Его точка зрения не конкретна, он выражает отношение всего коллектива — простого народа, рабочих с каменного завода на Урале.

Рассказчик Бажова никогда не ошибается. Он не оказывается в ситуации *рассказчика-деятеля* Шергина, который сначала совершает ошибку, попадает из-за нее в беду, а затем исправляет ее. Поэтому для рассказчика Бажова не так важна раздвоенность между *временем повествования* и *временем повествуемым*. Она сохраняется, как было показано на примере ситуации в рассказе «Золотоцветень горы», но ее значение снижено.

Речь рассказчиков из поздних текстов Бажова имитирует разговорную, в ней часто встречаются просторечные слова и выражения. Однако такого затрудненного языка, как в текстах Шергина мы в ней не встретим. Словарь, который Бажов публиковал в конце своих сборников с 1939 года, скорее углубляет знания читателя об обычаях и легендах местности, в которой происходят события рассказов. Понять речь рассказчика можно и без помощи словаря. Впрочем, задачи указать читателю на то, что он не входит в круг рассказчика и героев его повествования, нет.

В начале текстов Бажова часто есть указание на ситуацию рассказывания, причем в качестве слушателя подразумевается сочувственно настроенный герой своего круга: «Это про мою-то витушку? <...> Слыхали, видно, от отцов-то? Посмеяться, гляжу, над старичком охота? Эх вы, пересмешники. А ведь было. Вправду было»[[71]](#footnote-71); «Сам видишь: я еще не больно остарел»[[72]](#footnote-72). Дальше также встречаются характерные для устной спонтанной речи метанарративные высказывания: «И верно, был такой случай»[[73]](#footnote-73); «В чем тут главная точка, сказать не умею»[[74]](#footnote-74); «Это я вот к чему»[[75]](#footnote-75);...

Таким образом, более поздние тексты Бажова оказываются ближе к сказовой форме. Им присуща характерная для этой формы повествования имитация устного слова, однако рассказчики в этих текстах идеологически почти не отличимы от автора. Они выражают не индивидуальную точку зрения, а общую для всей своей социальной группы. В этом смысле они оказываются дальше от сказа, чем тексты с *рассказчиком-деятелем* и *очевидцем* уШергина. Сказ Бажова неизменно оказывается однонаправленным: и рассказчик, и его предполагаемый слушатель, и автор сходятся в своих оценках изображаемого и никакого иного мнения в рассказе быть не может. Читатель таким образом, попадая на место такого сочувственно настроенного слушателя, включается в круг рассказчика.

Иначе дело обстоит с творчеством авторов, которые так или иначе имеют отношение к Северному тексту русской литературы и северному фольклору. О них речь пойдет дальше.

## 2.2 Шергин, Писахов, Туфанов

В первые годы Гражданской войны в Архангельске, который остался под властью белых дольше центральной России из-за англо-французской интервенции, находилось четыре литератора[[76]](#footnote-76). Помимо Шергина, это были Александр Туфанов, Степан Писахов и Леонид Леонов. Двое из них, Писахов и Шергин, давно признаны как северные писатели. Два других, Туфанов и Леонов, кажутся слабо связанными с северной темой в литературе. Как вышло, что все они находились в одном, далеком от активной литературной жизни, Архангельске в это время?

Удивительно, но до сих пор нет ни одного описания их возможного взаимодействия и, соответственно, взаимовлияния. Более того, архангельский период в жизни каждого из них описан довольно скупо. Больше всего тут, пожалуй, повезло Александру Туфанову, ведь о его жизни в Архангельске была написана целая статья[[77]](#footnote-77). Однако ее автор, А. В. Крусанов, описывая архангельский период жизни Туфанова, совсем не уделяет внимания литературному окружению поэта. Между тем, странно было бы считать, что четыре писателя, активно участвовавшие в культурной жизни города, никогда не встречались при этом.

Временное правительство в Архангельске поддерживало творческую интеллигенцию. В отличие от охваченных революционными настроениями Москвы или Петрограда, далекий от центральных областей город продолжал, насколько это было возможно, жить обычной жизнью. Во время Гражданской войны в Архангельске продолжало действовать Общество изучения Русского Севера, издавались разнообразные газеты, проходили выставки, концерты, лекции, спектакли, существовало несколько литературных кружков.

О них, к сожалению, удается выяснить немного. Из «Вестника Временного правительства Северной области» узнаем об открытии общества «Северный Парнас», которое оказывается самой очевидной точкой пересечения судеб четырех писателей: «По инициативе сотрудника архангельских газет В. В. Васильева, ныне сотрудника “Сев<ерного> Утра”, в Архангельске организовался новый литературно-художественный кружок под названием “Северный Парнас” с лозунгом “искусству свобода”. <...> Постоянным идейным председателем избран петрогр<адский> поэт-бергсонианец Туфанов, секретарем В. В. Васильев. Членами “Сев<ерного> Парнаса” являются поэты и художники. Заседания носят замкнутый характер. На днях был прочитан 2-й устав – “Самого себя на Парнасе”, имеющий целью духовное круговое взаимодействие членов. Кружком намечены: ряд литер<атурно>-худож<ественных> вечеров, издание альманахов, сборников. Первый вечер будет посвящен искусству будущего»[[78]](#footnote-78).

Удивительно представить, что такой консервативный, связанный с древней фольклорной традицией писатель как Шергин может входить, пусть даже и на раннем этапе творчества в кружок с лозунгом «искусству свобода», первый вечер которого «посвящен искусству будущего». Однако дальнейшие изыскания по истории кружка только подтверждают гипотезу о том, что не только Шергин, но и все четыре писателя имели непосредственное отношение к «Северному Парнасу».

Судя по объявлению в газете, духовным лидером и вдохновителем общества стал поэт Александр Туфанов, который позже, в марте 1919 года, прочел членам общества несколько докладов о футуризме: «Во вторник, 4 марта, на состоявшемся заседании членов литературно-художественного кружка “Северный Парнас” были сделаны интересные доклады. Первым докладчиком на тему “Лирика и футуризм” выступал поэт-бергсонианец А. В. Туфанов, вторым докладчиком на тему “Живопись и футуризм” был художник Т. Д. Лерман»[[79]](#footnote-79).

Доклады очень понравились слушателям, и они попросили Туфанова повторить свое выступление для широкой аудитории: «Эти доклады настолько заинтересовали членов кружка, что тут же было решено просить докладчиков выступить на общедоступном собеседовании в специально нанятом для этой цели кружком помещении, на что докладчики и дали свое согласие»[[80]](#footnote-80).

Однако этому помешали загадочные обстоятельства, о которых уже история, запечатленная на страницах газет «Северное утро» и «Вестник Временного правительства Северной области», умалчивает: «Вечер футуризма с докладами А. Туфанова и Т. Лермана, по независящим от художественной студии обстоятельствам откладывается, но будет устроен в скором времени той же организацией»[[81]](#footnote-81). Судя по тому, что больше заметки о докладах в обеих газетах не появлялись, вечер так и не был устроен.

Любопытно, что в архиве Шергина в РО ИРЛИ РАН («Пушкинский Дом») хранится рассказ «Митя Кекин и футуристы»[[82]](#footnote-82). Логично было бы предположить, что рассказ написан по мотивам знакомства с футуристом Туфановым. Однако действие рассказа оказывается совершенно не связано с событиями жизни писателей. В нем говорится о мастере-корабеле из Архангельска, которого пригласили в Петербург на собрание художников, а он пришел на собрание футуристов и сел в президиуме в надетом наизнанку треухе. Эта выходка вызвала смех присутствующих. Митю попросили снять шапку, но он отказался, ведь футуристы, по его словам, все искусство вывернули наизнанку.

Из объявлений также выясняется, что при обществе действовал художественный кружок. Из каталога выставки работ членов общества становится ясно, кто из художников входил в него, что, впрочем, проливает некоторый свет и на литературную часть: в каталоге упоминаются картины и рисунки писателей-художников Бориса Шергина и Степана Писахова, а еще, что, пожалуй, несколько более неожиданно, — рисунки молодого Леонида Леонова[[83]](#footnote-83). На этой же выставке демонстрировался портреты А. Туфанова и Л. Леонова, написанные Т. Д. Лерманом.

Надо сказать, что, судя по названию работ, представленных на выставке, вряд ли она имела значительное отношение к авангардной живописи. Так, две из пяти работ Шергина были написаны на классические древнегреческие сюжеты: «Плач Ахилла над телом Патрокла» и «Орфей». Работы других авторов — это либо тоже сюжеты из древнегреческих произведений, либо пейзажи — все то, с чего начинается классическое художественное образование.

Итак, факт знакомства писателей подтверждается. Также удается выяснить немного, как именно проходили их встречи. Однако не ясно до сих пор, как получилось, что все они оказались в далеком от столичной кипучей литературной жизни Архангельске.

Самый, казалось бы, очевидный путь к этой точке во времени и пространстве проделал Борис Шергин. Он, коренной архангелогородец, окончил Строгановское училище в Москве и приехал домой в Архангельск.

К этому моменту он уже стал членом очень важной организации — Общества изучения Русского Севера, о чем свидетельствует Отчет Общества за 1915 год, согласно которому к началу 1916 года Шергин состоял в комиссии по Сохранению древних песен и в комиссии по Родиноведению[[84]](#footnote-84). Здесь же упоминается и Писахов, однако о нем говорится, что на момент написания отчета он выбыл из общества и находился в действующей армии.

Общество изучения Русского Севера было создано 14 декабря 1908 года. Его целью было исследование географии, хозяйственного устройства, этнографии и культуры северных регионов России. Ежемесячно выходил журнал «Известия Общества изучения Русского Севера», в котором публиковались заметки об экономическом состоянии различных частей Архангельской, Мурманской и Олонецкой губерний.

Еще во время учебы в Москве Шергин начинает серьезно заниматься фольклором и диалектологией. Там он знакомится с О. Э. Озаровской, а также с братьями Борисом и Юрием Соколовыми, а в 1916 году по заданию академика Шахматова отправляется в фольклорно-диалектологическую экспедицию в Шенкурский район Архангельской области. Возможно, эта работы была проделана им также по заданию Общества, действительным членом которого он был признан на общем собрании 26 июня 1916 года, согласно «Известиям Общества изучения Русского Севера»[[85]](#footnote-85). На этом же собрании была создана Комиссия по Сохранению древних песен.

Судя по тем комиссиям, в которые входил Шергин согласно отчету Общества, его основными задачами было чтение лекций во всевозможных учебных заведениях по истории родного края, а также собирание «древних песен». Последнее при этом осуществлялось уже с намеком на научный подход: хотя заниматься собиранием фольклора Общество активно призывало всех желающих, были выработаны некоторые начальные принципы по сбору и записи песен: их следовало записывать вместе с напевом, при этом исследователям нужно было стараться очищать записываемые слова и мелодии от вероятных искажений.

В «Известиях» № 11 за 1916 год было также опубликовано «Наставление для собирания народных песен и других произведений народной словесности и музыки», в котором авторы призывают записывать любые фольклорные произведения, вплоть до частушки или анекдота, даже если они уже были записаны ранее и желательно с сохранением фонетических особенностей информанта. Автор «Наставления» не указан, однако можно с уверенностью сказать, что Шергин, состоявший в Комиссии по Сохранению древних песен, читал его и руководствовался им при записи фольклорных текстов, которые затем легли в основу его рассказов.

Имя Шергина встречается и в отчете за 1917 год, в котором среди основных событий из жизни Общества описывается выставка «Русский Север», проводившаяся в помещении мужской гимназии. Среди прочих, особо отмечаются предметы, предоставленные Шергиным: «старинные женские одежды, головные уборы, серьги, кресты, золотом шитые перчатки, ожерелья, платки, старинные образа, литые складни раскольников, четки, церковные и гражданские книги печатные и писанные»[[86]](#footnote-86). Именно в 1917 году писатель окончил Строгановское училище и вернулся в Архангельск. Участие в выставке стало в определенном смысле его приветствием родному краю.

Между прочим, выставка с таким же названием, которую Общество изучения Русского Севера проводило в 1910 году, сыграла значительную роль в судьбе другого героя статьи — Степана Писахова[[87]](#footnote-87). Он, как и Шергин, начинал в первую очередь как художник. Писахов поступил в училище имени Штиглица в Петербурге, однако сразу достичь успеха у него не получилось — из училища его исключили за участие в студенческих волнениях 1905 года.

После пяти лет путешествий без гроша в кармане и без надежды стать настоящим художником, первой успешной масштабной выставкой Писахова (около 200 картин) стала как раз выставка «Русский Север» 1910 года. Судя по описанию, данному в «Известиях Общества изучения Русского Севера» № 16 1910 года, Писахов выставил преимущественно пейзажи. Обозреватель отмечает их светлый, радостный характер: «Переходя теперь к картинам С. Г. Писахова, мы должны отметить преобладание в его сюжетах тонов светлых, жизнерадостных, “веселеньких”. Светлая белая ночь и зимний короткий, ноябрьский день дают много таких светлых и радостных моментов, и г. Писахову удалось схватить основной характер их»[[88]](#footnote-88). За этой выставкой последовали и другие, в Петербурге.

Однако вскоре художник был мобилизован для участия в Первой мировой войне. Вплоть до Февральской революции он служил сначала в Финляндии, затем — в Кронштадте, а после демобилизации вернулся в Архангельск. Здесь, в 1916 году, с двух очерков «Самоедская сказка» и «Сон в Новгороде», опубликованных в газете «Северное утро» началась литературная деятельность Писахова.

В той же самой газете состоялся литературный дебют и самого Леонова. Дело в том, что газету «Северное утро» издавал в Архангельске отец писателя, поэт Максим Леонов (псевдоним — Максим Горемыка). К нему поехал молодой Леонид Леонов из Москвы в 1918 году. Будущий писатель осваивает публицистические жанры: пишет рецензии на спектакли, небольшие очерки о жизни города, о художниках, лекторах, книгах и концертах. Там же публикуются его первые стихи и рассказы.

Особого внимания заслуживает написанный летом 1918 года очерк «Путешествие из Москвы в Архангельск»[[89]](#footnote-89). Это история о том, как Леонид Леонов вместе со Степаном Писаховым ездили в Москву организовывать выставку. Выставка прошла хорошо, а вот обратно друзья добирались, согласно очерку, с большими трудностями: поезд не пошел дальше Вологды.

Дальше друзья отправились на пароходе, который довез их до Устюга, а затем до Котласа. Там всех пассажиров высадили, а пароход забрали себе «социал-бегуны», как назвал красноармейцев Леонов. Путешествующая компания поселилась на барже, где Писахову пришлось спать на столе из-за того, что места на всех не хватило. Один из компании пошутил: «Отпевать его или он уже отпет?» На что Писахов ответил: «Отпетые уезжают уже и жаль, что не нам приходится хоронить их».

До деревни Пучеги путешествующие добрались уже на другом маленьком пароходе «Рюрик», но там их вновь высадили, и вновь пришлось ночевать на барже, и вновь Писахову досталось место на столе. Дальше — новый пароход, который опять останавливают красноармейцы. Они заставляют пассажиров пересесть на плоты, на которых те добираются до Березника. Оттуда — на лошадях. В поселке Пинда красноармейцы обстреляли мирную компанию, и из семерых путешествующих остались пятеро. На лошадях и затем на новом пароходе добрались они, наконец, до Архангельска.

Об этом факте своей биографии Леонов потом старательно молчал, а все материалы, по предположению архангельского краеведа Михаила Лощилова[[90]](#footnote-90), уничтожил. И не удивительно. В очерке, подписанном его именем, без псевдонима, он называет красноармейцев то «социал-бегунами», то «социал-палачами». Они на его глазах убили одного из его товарищей, второго серьезно ранили. Из-за них путь который на поезде можно было преодолеть за сутки, занял неделю.

Третий писатель из литературной истории Архангельска этого периода — поэт, теоретик искусства Александр Туфанов. О нем уже шла речь выше в связи с его участием в работе кружка «Северный Парнас».

С Архангельском Туфанова связывает немало — он родился в Шенкурском районе Архангельской области. В биографии поэта Ж.-Ф. Жаккар пишет об отношении Туфанова к Северу так: «Север Архангельской области в районе реки Северная Двина, покрытый огромными лесами, являлся для Туфанова тем, что он называл своим “Прислоном” — убежищем, куда он и его предки могли всегда отступить»[[91]](#footnote-91).

В 1918 году вместе с братом Николаем, настроенным против большевиков, Туфанов отправляется на родину, пытаясь спастись от голода и разрухи революционного Петрограда. В Архангельске власть принадлежала Временному правительству. В городе находились англо-французские интервенты, и Николай Туфанов незамедлительно записался добровольцем в Славяно-Британский легион. В 1919 году он погиб во время разведки.

Александр Туфанов очень тяжело воспринял известия о гибели брата — своего «второго поэтического Я», как он назвал его в своей автобиографии: «По дороге, дорогой читатель, со мной случилось страшное несчастье! Погибло мое второе поэтическое Я, причисленное к ордену рыцарей (“D.S.O”), поэтому моя лирика последних лет стала воспеванием возмущения, разрушения, смелости, храбрости, неустрашимости»[[92]](#footnote-92). Погибший был найден только спустя три дня — все это время он лежал на снегу. Это тоже нашло отражение в автобиографии Александра Туфанова: «Я еще раз в 1919 г. побывал на войне. На этот раз я нашел свой Аустерлиц и три дня лежал на поле битвы»[[93]](#footnote-93).

Сам поэт воевать не мог — мешал костный туберкулез. Он активно занимался культурной деятельностью в Архангельске. Под его руководством создается литературный кружок вокруг газеты «Возрождение Севера». В газете, которая была номинально органом печати эсеров, публиковал свои очерки о культуре Севера «Велик день» (о Пасхе; 1919, 20 апреля), «Из “Истории о зачале Выговской пустыни”» (1919, 17 марта), «По вере» (о Пасхе у старообрядцев; 1919, 27 апреля), «Сон Богородицы» (1919, 8 апреля) Борис Шергин. Его рассказ «Любовь сильнее смерти» появляется также на страницах альманаха общества Туфанова «На севере дальнем», в котором среди прочих были опубликованы и произведения Писахова.

10 ноября 1918 года литературным обществом был устроен «Вечер памяти Тургенева» в честь столетнего юбилея писателя. Праздник проходил в здании Городской думы. Открыло его слово главы Временного правительства Северной области Н. В. Чайковского, знаменитого революционера, основателя кружка чайковцев, члена антибольшевистского «Союза возрождения России». Он «охарактеризовал Тургенева, как неустанного борца за раскрепощение русского народа»[[94]](#footnote-94). Кроме того, Чайковский назвал героев произведений Тургенева «Гамлетами, людьми с раздвоенной душой»[[95]](#footnote-95) и отметил в связи с этим особенности нового времени, в котором эта черта русского характера будет преодолена. Иными словами, его доклад был посвящен скорее современной политической обстановке, чем творчеству Тургенева. Далее последовали выступления артистов с чтением произведений писателя, многие из которых были весьма благосклонно приняты публикой.

После них выступил «петроградский поэт-футурист А. В. Туфанов, читавший свое “Приветственное слово И. С. Тургеневу” в футуристической обстановке»[[96]](#footnote-96). Это «Слово» стало, по выражению некого «Наблюдателя» из газеты «Северное утро», «камнем, брошенным в болото нашей серенькой провинциальной жизни»[[97]](#footnote-97). Через два дня на заседание кружка при газете «Возрождение Севера», организованного при непосредственном участии двух петроградцев, поэта Александра Туфанова и критика и литературоведа Аркадия Долинина, «ворвались три чиновника-социалиста»[[98]](#footnote-98). Туфанов на заседании отсутствовал, однако ворвавшиеся стали требовать объяснений, почему он был допущен до выступления на «Вечере». Вошедший с ними вместе социалист Иванов объявил Долинину, который заведовал литературным приложением газеты, что теперь он будет цензурировать все материалы. Тот от такой цензуры отказался, а Туфанов заявил, что без Долинина не будет работать в газете.

Автор заметки, «Наблюдатель», выражает опасения, что «этот литературно-художественный кружок при газете “Возрождение Севера” умрет, не успев расцвесть» и желает, «чтобы и с другими кружками не случилось тоже»[[99]](#footnote-99).

Стоит отметить, что его пожелания сбылись — кружок «Северный Парнас» продолжил свое существование. Впрочем, и в газете «Возрождение Севера» Туфанов не перестал печататься. Не прекратил он с ней сотрудничать даже после официального выхода из состава сотрудников газеты в феврале 1919 года. После этого он только перестал публиковать произведения под своим именем и перешел на псевдоним А. Беломорцев.

Александр Туфанов оказывается связан и с Обществом изучения Русского Севера, в которое входили Шергин и Писахов. Он вступает в него в 1919 году после прочтения доклада «Метрика, ритмика и инструменталлизация народных частушек».

Текст доклада был затем опубликован в «Известиях Общества изучения Русского Севера» (1919. № 1-2. С. 13—23) с пометкой от редакции: «Помещая настоящую статью, в виду оригинальности мыслей автора по весьма интересному вопросу народного творчества, однако редакция признает, что многие положения автора могут вызвать весьма серьезные возражения»[[100]](#footnote-100).

Туфанов продолжал эпатировать архангельскую публику, на этот раз обратившись к научному сообществу города. Доклад вызвал ярую полемику. Дело в том, что, хотя в качестве материала для исследования была взята народная частушка, которая и ранее становилась объектом изучения членов Общества, главная идея доклада была связан с футуризмом и заумью, к которым поэт-бергсонианец, а ранее Туфанов именовал себя именно так, приходит в архангельский период. Заявленный как научный, доклад по сути представлял собой манифест футуризма как искусства становящейся действительности, направленной в будущее.

Туфанов основывается на идеях, предложенных А. Н. Веселовским в статье «Психологический параллелизм»[[101]](#footnote-101), а также на других исследованиях звуковой составляющей поэтической речи. В Архангельске, изучая северный фольклор и в особенности частушку, поэт приходит к выводу, что звуки сами по себе имеют значение, которое может достичь понимания человека, минуя ум: «Разум капитулирует перед инстинктом, и мир становится прекрасным, а еще прекраснее становится личность с ее пламенным устремлением к неудержимой свободе и к разрушению всей вселенной, в пространственном восприятии»[[102]](#footnote-102). Отсюда название такого поэтического языка — за-умь. Его задача, согласно идеям Туфанова, приблизиться к естественному пра-языку, в котором сами звуки имеют значение.

Вернувшись в Петроград, Туфанов поделился своим открытием на заседании этнографического отдела Академии Наук 2 апреля 1923 года. На основе доклада он подготовил вторую статью «Ритмика и метрика частушек при напевном строе», которая была опубликована в «Красном журнале для всех» (Л., 1923. № 7, 8)[[103]](#footnote-103). Среди прочих членов Архангельского общества изучения Русского Севера, которым поэт объявляет благодарность за предоставление сборников частушек, числится некто Г. Шергин.

Может, в текст прокралась опечатка и речь идет о Борисе Шергине? Ведь никакого Г. Шергина в списках членов Общества мы не находим. Кроме того, остальные люди, которым объявляется благодарность, записаны с двумя инициалами — именем и отчеством. И только Шергин — с одним именем. Возможно, это говорит о том, что молодого этнографа Бориса Шергина, только что окончившего училище, звали на собраниях Общества по имени, без отчества, которого из-за этого Туфанов мог из-за этого и не знать.

О Севере речь идет не только в статьях Туфанова, но и в одном из его главных произведений — поэме о новгородцах «Ушкуйники». В ней неоднократно описываются беломорские пейзажи, а новгородцы времен Марфы Посадницы видятся предками современных поморов, которые переселились на Белое море:

Я медведей белых в прибое

От чернегов во мгле встречал

И кручине ночной изгоев

Подавал сквозь века причал[[104]](#footnote-104).

Казалось бы, что общего может быть у футуриста Туфанова, основателя Ордена заумников, в который войдут такие поэты-авангардисты, как Д. Хармс и А. Введенский, и архаика Шергина, многие произведения которого основаны на древних сказаниях? Однако общий источник, северный фольклор, а также общая этнографическая работа, доказанное взаимодействие авторов в период жизни в Архангельске подсказывают, что принципы работы авторов над текстом, а также их поэтический язык могут иметь некоторое сходство.

Особенности зауми Туфанова исследовательница его творчества Т. Никольская в статье «Новатор-архаист» описывает так: «...эффект зауми в основном достигается концентрированным насыщением стихотворного текста архаической и диалектной лексикой, причем часто словарное значение слов не совпадает с туфановским»[[105]](#footnote-105).

Поскольку для Туфанова смысл зауми был в возвращении к древнему языку, в котором смысл и звук соединялись без участия понятий, он стремился достичь этого, насыщая свою речь элементами «праславянского языка». Новаторство, которое всегда подразумевает разрыв с существующей традицией, для Туфанова заключалось в обращении к другой, более древней, забытой традиции. Аналогичным образом поступил и Велимир Хлебников, в честь которого Туфанов именовал себя Велимиром II, Председателем Земного Шара.

При этом оказывается, что для русскоязычного читателя текст Туфанова выглядит как едва ли не иностранный. Даже с использованием словарей невозможно понять каждое слово в отдельности. Значения слов для поэта менее важны, чем их звучание. Поэтому он с легкостью может изменить смысл слова на тот, который, по его мнению, больше соответствует его звуковому значению.

Никольская комментирует это так: «Видимо, пословное понимание текста читателем и не входило в задачу автора, стремившегося потоком полуузнаваемых слов воссоздать ощущение языковой стихии Древней Руси»[[106]](#footnote-106).

Сходным образом поступает и Шергин. В своих рассказах он обращается к языку, насыщенному архаичными словами, использует собранные в фольклорных экспедициях и найденные в древних книгах выражения. При этом обычный читатель, на которого и были изначально рассчитаны книги Шергина, издаваемые в Москве, вряд ли понимает значение каждого отдельного слова, будь то архаизм, диалектизм или специальный морской термин.

Некоторые сборники писатель снабжал «Словарем поморских и специальных слов и выражений», однако и это не всегда помогает понять буквальный смысл каждого отдельного слова.

Вот, как автобиографичный рассказчик Шергина, например, говорит о своем отце в рассказе «Поклон сына отцу»:

Иной раз ранней весной или поздней осенью пойдет отец на бор поохотиться, тут я ему закаблучье обступал. Отец был хороший стрелок, отроду с ружьем, и я юн забегал с дробовкой. С компасом и часы по солнцу узнавать отец меня выучил. Ступаем по мху, по мягким оленьим путищам, и он мне рассказывает о зверях, о птицах, о рыбах, как они живут, как их добывают, как язык животных понимать... (С. 83)

В этом пассаже очень поэтично описывается, как отец рассказчика учит его охотиться, как они ходят по лесу, и отец передает сыну это почти что сакральное знание. Читатель легко понимает смысл происходящего, легко может представить себе, как два человека, взрослый и ребенок, ходят по северному лесу. Однако часть слов остается за гранью его понимания. Что такое «закаблучье»? Понятно, что речь идет о том, что сын ходит вместе с отцом. Но значение отдельного слова остается загадкой. Нет его и в словаре, предлагаемом в конце книги. Что такое «оленьи путища»? Легко представить себе сказочный древний лес, где они есть, но они сами — тайна для читателя.

Особенно много таких текстов, в которых насыщенный архаизмами язык препятствует пословному пониманию, находим в цикле «Древние памяти». В него попал и самый ранний рассказ Шергина (до этого были только очерки), опубликованный в альманахе кружка при газете «Возрождение Севера» «На севере дальнем»[[107]](#footnote-107) – «Любовь сильнее смерти». Вот пример из него:

Олеша поперек слова не молвил, живо справился. Якоря выкатали, паруса открыли... Праматерь морская — попутная поветерь была до Кирика милостива. День да ночь — и Звериный остров в глазах. Круг острова лед. На льдинах тюленьи полежки. Соступились мужи-двиняне со зверем, учали бить. (С. 225)

В этом отрывке точно так же вполне ясен общий смысл происходящего: поморы поплыли на промысел бить тюленей. Но отдельные слова опять вызывают вопросы. Слово «поветерь» объяснено в словаре — это попутный ветер. Но почему он называется «праматерь морская», не ясно. Что такое «тюленьи полежки» в целом понятно, но это слово тоже кажется странным и незнакомым. И совершенно непонятно, какой эквивалент в литературном языке следует подобрать слову «соступились». Речь идет о том, что поморы начали бить зверя, об этом сказано дальше. Но смысл отдельных слов ускользает от понимания.

Это ускользание становится художественным приемом языка произведений Шергина. Читатель постоянно ощущает, что ему разрешают заглянуть в мир, где он чужой, где говорят на ином языке, вроде бы близком и понятном, но всегда не до конца. Смысл отдельных слов ускользает от понимания, однако смысл текста в целом кажется ясным, как и в произведениях Туфанова.

Если Шергин берет слова и выражения из фольклорных источников, из собственных записей слов и выражений, а также из древних старообрядческих книг, которые хранились у них в семье, то Туфанов обращается к другим источникам: Двинской летописи, «Слову о полку Игореве». Однако техника работы с текстом остается такой же.

Аналогичным способом работает со словом Степан Писахов. В его сказках читатель все время ощущает, что он не принадлежит к замкнутому миру рассказчика и его близких. Ему разрешается только смотреть со стороны и удивляться небылицам, которые рассказывает колоритный Сеня Малина. Однако если эта функция незнакомых слов и выражений сохраняется в его речи, то задачи донести смысл сказанного минуя значение отдельных слов в его произведениях отсутствует. Их функция — комическая и остраняющая.

Читатель вытеснен из круга рассказчика, он не принадлежит к тем, кому знакомы эти слова и выражения. Но комизм здесь особый. Забавны истории, которые рассказчик усиленно позиционирует как настоящие, случившиеся с ним или его знакомыми. Зачастую забавны персонажи — те, которые так же не принадлежат к кругу рассказчика: богачи, жандармы, иностранцы. Забавен оказывается и сам читатель — рассказчик как будто бы водит его за нос, выдавая небылицы за истину, а читателю, лишенному права голоса, остается только молча терпеть комизм собственного положения или смеяться вместе с рассказчиком.

Вот, к примеру, как описывает в предисловии к сборнику своих сказок Писахов историю создания «Не любо — не слушай»:

Сказки пишу часто с натуры, почти с натуры. Многое помнится и многое просится в сказку. Долго перечислять, что дало ту или иную сказку. Скажу к примеру. Один заезжий спросил, с какого года я живу в Архангельске. Секрет не велик. Я сказал: – С 1879 года.

– Скажите, сколько домов было раньше в Архангельске?

Что-то небрежно-снисходительное было в тоне, в вопросе. Я в тон заезжему дал ответ:

– Раньше стоял один столб, на столбе доска с надписью: «Архангельск». Народ ютился кругом столба.

Домов не было, о них и не знали. Одни хвойными ветками прикрывались, другие в снег зарывались, зимой в звериные шкуры завертывались. У меня был медведь. Утром я вытряхивал медведя из шкуры, сам залезал в шкуру. Тепло ходить в медвежьей шкуре, и мороз – дело постороннее. На ночь шкуру медведю отдавал…

Можно было сказку сплести. А заезжий готов верить. Он попал в "дикий север". Ему хотелось полярных впечатлений.

Оставил я заезжего додумывать: каким был город без домов[[108]](#footnote-108).

Читатель сказок Писахова сам оказывается в позиции такого же иностранца-профана, который за счет обилия незнакомых слов не всегда понимает, о чем в точности идет речь и затрудняется отделить правду от вымысла.

Комизм писаховских сказок, в которых любая деталь доводится до абсурда, гротеска, сродни бытовым народным сказкам, в которых комизм зачастую также строится на попытке преодолеть непроницаемые границы между своим и чужим. На этом же принципе строятся «Сказки о Шише» Шергина.

Общий источник проявляется в творчестве всех трех авторов, дает неизбежное сходство не только в сюжетах произведений, но и в работе со словом. Исключением становится только, пожалуй, Леонид Леонов.

В его творчестве следы влияния этого периода обнаружить сложнее. Леонов приложил немало усилий для того, чтобы это время его жизни забылось — образу советского писателя совершенно не соответствуют сочувственные по отношению к белому движению статьи и рассказы архангельского периода.

Однако друзей, приобретенных в эти годы, Леонов не забывал никогда. Именно он помог Шергину с публикацией его книги «Океан-море русское» 1959 года и дал о ней прекрасный отзыв в газете «Известия». Именно он помогал Писахову с организацией выставок, тепло отзывался о его произведениях: «Читал присланную Вами книжку сказок и поражался количеством юмора, оптимизма и вообще хорошего, заразительного для читателей настроения. Как видите, на меня, известного своей мрачной писательской философией, творчество Ваше производит благотворное влияние»[[109]](#footnote-109). Так что и для него, очевидно, этот период, когда он впервые стал печатать свои произведения, был очень важен.

Итак, четыре литератора, далекие друг от друга по жанру и по направлению творчества, оказываются связаны благодаря сложным перипетиям судьбы, которая собрала их в одном городе в одно время. Удивительная история, достойная более внимательного изучения, которая проливает свет на культурную жизнь Архангельска и на природу такого феномена как Северный текст русской литературы.

Русский Север вновь оказался спасительным заповедником, сумевшим сохранить древние богатства русских слов, который затем нашли новую жизнь в произведениях Шергина, Писахова, Туфанова. Более того, затянувшееся затишье в городе посреди Гражданской войны сделало возможным общение писателей, их совместный труд по изучению культуры Севера, публикации их произведений.

Однако счастье не могло длиться вечно. В 1920 году Архангельск был взят частями Красной Армии. Туфанов, для которого это событие стало тяжким ударом, ведь он надеялся на объединение русских земель под другой властью, уехал в Сибирь. В этот же год отца Леонида Леонова арестовывают, газета «Северное Утро» перестает выпускаться, писатель записывается в ряды Красной Армии.

Вся кипучая литературно-художественная и этнографическая деятельность, в которой участвовали писатели в 1916-1920 годах, прекратилась. Кружки распались. В 1920 году прекратилась работа Архангельского Общества изучения Русского Севера. Многие члены Общества эмигрировали. Многие были расстреляны. В 1922 году Шергина приглашают в Москву в Институт детского чтения. Он навсегда переезжает в столицу. Дальше будут лишь краткие поездки на родину за материалами для новых произведений.

Остались только общие особенности повествования у трех авторов: Туфанова, Шергина и Писахова. Все три корреспондента Архангельского Общества изучения Русского Севера активно использовали фольклорные материалы, полученные во время работы Общества в своем творчестве. Общий источник и общие принципы работы с ним создали основу для общих особенностей повествования. При всем жанровом и стилистическом различии в их работе с текстом есть функциональное сходство: далекая от литературной нормы речь рассказчиков создает у читателя ощущение, что он здесь чужой, не понимает всего, что говорит ему рассказчик, да и не должен понимать, ведь иначе пропадет такая важная для сказовой и близкой к нему формы повествования черта как диалогичность — несовпадение голосов автора и рассказчика, читателя и рассказчика.

**Заключение**

Проанализировав особенности повествования текстов Шергина и сопоставив их с произведениями Бажова и Писахова, мы выяснили, что предложенная нами классификация по типу рассказчика хорошо подходит для описания произведений выбранного автора. Поскольку она была создана для анализа именно текстов Шергина, она позволяет указать на важные фикциональные особенности повествования и повествовательных инстанций в текстах автора.

Три типа рассказчиков соответствуют разным сюжетам и выполняют разные функции. Так, *рассказчик-деятель* появляющийся чаще всего в рассказах об ошибках, позволяет читателю почувствовать себя на месте главного героя, ошибиться и исправить ошибку вместе с ним. С другой стороны, рассказчик, принадлежащий к другой социальной группе, нежели читатель и автор с самого начала зачастую понимает больше и раньше может почувствовать подвох в ситуации.

*Рассказчик-очевидец*, широко представленный в рассказах Шергина, выделяется не только за счет своего положения на границе художественного мира произведения. Он также выполняет особые функции в рассказах о мастерах, подчеркивая дистанцию между читателем и главными героями рассказа, которые оказываются значительно больше удалены, ведь великий мастер наделен практически сакральным знанием о мире, которое читателю-профану недоступно. С другой стороны, он же помогает читательскому восприятию произведения, оказываясь его проводником в мир великого мастера. Он оказывается промежуточным звеном между ними, поскольку не вполне входит в круг мастера, ведь на момент общения с мастером он сам еще не очень хорошо знаком с его делом — он еще ребенок или начинающий подмастерье.

*Рассказчик-автор*, отделяемый от имплицитного автора только благодаря своей речи, далекой от литературной нормы, дальше всего расположен от направленного на создание нелитературной характерности сказа. Такой текст чаще всего посвящен древним временам, в нем встречаются фантастические события и персонажи. Временная дистанция и отсутствие имитации нефикциональности текста становятся возможны только с таким рассказчиком.

Сопоставление рассказов Шергина с текстами Бажова позволяют выделить некоторые особенности повествования тех и других. Все ранние и некоторые поздние сказы Бажова оказываются наполнены фантастическими элементами, при этом попытки имитации нефикциональности в ранних текстах не будет. Каждый такой сказ воспринимается как легенда. Рассказчик в них не персонифицируется и слабо связан с повествуемым миром — о нем известно только, что он живет в той же местности, что и его герои, и воспринимает их как своих, «наших». Типу *рассказчик-автор* в таких текстах соответствует и значительная временная дистанция.

Иначе дело обстоит с поздними сказами Бажова. В них представлены разные типы рассказчиков по нашей типологии. Часто в тексте имитируется речевая ситуация. Отличие от повествования произведений Шергина здесь будет в первую очередь в том, что у Бажова рассказчик всегда рассчитывает на сочувственную аудиторию. Кроме того, рассказчик-деятель Бажова почти всегда — это преклонных лет мастер, рассказывающий об удивительном происшествии из собственной жизни. Несмотря на свое мастерство, он равен своему слушателю и проводник в его мир читателю не требуется. Так схожие сюжеты о мастерах у Шергина и Бажова приобретают различное звучание благодаря особенностям повествования и в особенности из-за типа рассказчика.

Наличие общего источника — северного фольклора — также накладывает определенный отпечаток на особенности повествования в произведениях писателей. В творчестве Шергина, Писахова и Бажова важной чертой будет насыщенность повествования незнакомыми для неподготовленного читателя словами. Их функция — создание экзотичного колорита, в котором читатель неизбежно ощущает себя чужим. Для Туфанова это колорит древнерусской письменности, для Шергина — поморского быта, для Писахова — поморского крестьянства. Одна из характерных особенностей сказа, выделяемых исследователями, — это ориентация на чужое слово. В текстах Шергина и Писахова это особенность сохраняется. Слово рассказчика воспринимается как чужое по отношению к читателю и к имплицитному автору.

Впрочем, сопоставление произведений Шергина с текстами других авторов — это тема для отдельного дальнейшего исследования, которое выявит еще немало особенностей в его рассказах.

Итак, в данной работе мы охарактеризовали особенности повествования в произведениях Шергина, сопоставили их с произведениями Бажова, доказали возможность сопоставления с произведениями Туфанова и Писахова. Кроме того, мы разработали схему-классификацию типов рассказчиков в сказовых и околосказовых формах повествования, основанную на положение рассказчика относительно повествуемого мира. Такая схема с некоторыми изменениями и дополнениями может применяться для анализа творчества других писателей, чьи произведения основаны на речи рассказчика.

**Список использованной литературы**

1. *[Б. а.]* Вечер памяти Тургенева // Вестник Временного правительства Северной области. 1918. 12 ноября. С. 2.

2. *[Б. а.]* Вечер футуризма // Вестник Временного правительства Северной области. 1919. 22 марта. С. 2.

3. *[Б. а.]* Из жизни литературно-художественных кружков // Северное утро. 1918. 18 (5) нояб. С. 2.

4. *[Б. а.]* Из жизни литературно-художественных кружков // Северное утро. 1919. 7 марта. С. 2.

5. *[Б. а.]* Каталог 1 Художественной выставки картин. Литературно-художественный кружок «Северный Парнас». Август, 1919 г. Архангельск. Архангельск, 1919.

6. *[Б. а.]* Новый литературно-художественный кружок // Вестник Временного правительства Северной области. 1918. 15 ноября. С. 4.

7. *[Б. а.]* Состав правления на 1916 год // Отчет Общества изучения Русского Севера за 1915 год. Архангельск, 1916. С. 69–70.

8. *Бажов П. П*. Сочинения: В 3 т. / Вступ. статья и прим. Л. Скорино. М.: Правда, 1986.

9. *Батин М. А.* П. Бажов: Жизнь и творчество. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 344 с.

10. *Бахтин М. М*. Проблемы творчества Достоевского. Ч. II. Гл. 1. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского // Бахтин М. М. Собр соч.: В 7 т. Т. 2 / Под ред. С. Г. Бочарова и Л. С. Мелиховой. М.: Русские словари, 2000. С. 81–101.

11. *Бенвенист Э.* Природа местоимений / Пер. с фр. И. Н. Мельниковой // Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред., со вступ. статьей и комм. Ю. С. Степанова. М.: Прогресс, 1974. C. 285–291.

12. *Богомолов Н.* Новые материалы о жизни и творчестве А. Туфанова // Русский авангард в кругу европейской культуры. Тезисы и материалы / Под ред. Н. П. Гринцер. М., 1993. С. 89–93.

13. *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля [1898] // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 101–154.

14. *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике // Поэтика: Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. 1. Л.: Academia, 1926. С. 24-40.

15. *Галимова Е. Ш.* Б. В. Шергин (1893-1973): Очерк жизни и творчества // Борис Викторович Шергин: Биобиблиографический указатель / Сост. В. С. Смирнова и Л. Е. Каршина; Под ред. Е. Ш. Галимовой и Е. И. Тропичевой. Архангельск: [б. и.], 2006. С. 7–14.

16. *Галимова Е. Ш.* Земля и небо Бориса Шергина. Архангельск: Поморский университет, 2008. 116 с.

17. *Галимова Е. Ш.* Книга о Шергине. Архангельск: Северо-западное книжное издательство, 1988. 127 с.

18. *Галимова Е. Ш.* Специфика Северного текста русской литературы как локального сверхтекста // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2012. № 1. С. 121–129.

19. *Галкин Ю. Ф.* Борис Шергин: Златая цепь. М.: Советская Россия, 1982. 172 с.

20. *Горелов А. А.* Череда чудес // Писахов С. Г. Сказки / Сост. и прим. А. А. Горелова. М.: Советская Россия, 1978. С. 3–18.

21. *Дюжев Ю. И*. Б. В. Шергин // Дюжев Ю. И. История русской прозы Европейского Севера первой половины XX века. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2002. С. 174–200.

22. *Жаккар Ж.-Ф.* Александр Туфанов, от эолоарфизма к зауми // Туфанов А. В. Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар, Т. Никольская. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991. С. 9–40.

23. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс / Пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2: Фигуры III. М., 1998. С. 60–281*.*

24. *Каргашин И. А*. Сказовый тип повествования в современной советской прозе (60 – 70-е годы): Автореф. дис. … канд. филол. наук. М.: МГУ им. Ломоносова, 1991. 16 с.

25. *Клементьевская М. В.* Борис Викторович Шергин. (Не)юбилейное // Нева. 2016. № 7. С. 197-205.

26. *Клементьевская М. В*. Юность в Архангельске: Шергин, Писахов, Леонов, Туфанов // Звезда. 2018. № 7. (в печати).

27. *Кожевникова Н. А.* О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы / Под ред. В. Д. Левина. М.: Наука, 1971. С. 97–163.

28. *Крусанов А. В.* А. В. Туфанов: архангельский период (1918—1919 гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 92–108.

29. *Левин В. Д.* Литературный язык и художественное повествование // Вопросы языка современной русской литературы / Под ред. В. Д. Левина. М.: Наука, 1971. С. 9–96.

30. *Леонов Л. М.* Путешествие из Москвы в Архангельск // Северное утро. 1918. 14 (1) авг. С. 2.

31. *Лощилов М.* «Неправильная» статья Леонида Леонова // Правда Севера. 2002. 14 февр.

32. *Марченко Н. Г.* Сказ как тип повествования в современной советской прозе: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М.: Московский областной педагогический институт им. Крупской, 1980. 23 с.

33. *Мущенко Е. Г.* Сказовое повествование и сказ-жанр в повестях Н. В. Гоголя // Проблемы литературных жанров. Материалы второй научной межвузовской конференции 30 сентября – 4 октября 1975 года / Под ред. Ф. З. Кануновой. Томск: Издательство Томского университета, 1975. С. 62–64.

34. *Мущенко Е. Г.* Судьба сказа как жанра // Вопросы специфики жанров художественной литературы: Тезисы докладов / Под ред. Б. С. Бесчеревных. Минск: Минский государственный педагогический институт, 1974. С. 10–11.

35. *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е*. Поэтика сказа. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1978.

36*.* На севере дальнем: Сб. стихов и прозы. Архангельск, 1919.

37. *Никольская Т. Л*. Новатор-архаист // Туфанов А. В. Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар, Т. Никольская. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991. С. 239–245.

38. Отчет Общества изучения Русского Севера за 1917 год. Архангельск, 1918.

39. *Пер Б.* Архангельское Общество изучения Русского Севера. Выставка «Русский Север» // Известия Общества изучения Русского Севера. 1910. № 16. С. 48.

40. *Писахов С. Г.* От автора // Писахов С. Г. Сказки. Архангельск: Северо-западное книжное издательство, 1969. С. 4–5.

41. *Рыбаков Н. И*. Масштабы жанра (О сказах Михаила Кочнева) // Некоторые вопросы русской литературы ХХ века. Сборник трудов / Под ред. П. Д. Краевского. М.: [б. и.], 1973. С. 250–262.

42. *Рыбаков Н. И*. Поэтика сказа (На материале сказов Михаила Кочнева) // Некоторые вопросы русской литературы ХХ века. Сборник трудов / Под ред. П. Д. Краевского. М.: [б. и.], 1973. С. 263–276.

43. *Скепнер Л. С.* О литературоведческом аспекте «Северного текста» // Северный текст в русской культуре: Материалы международной конференции, Северодвинск, 25-27 июня 2003 г. / Сост. Н. И. Николаев и Т. В. Швецова. Архангельск: Поморский университет, 2003. С. 13–19.

44. Степан Григорьевич Писахов : биобиблиографический указатель / Сост. Н. А. Королькова, Л. А. Толочин; Под ред.: Л. Е. Каршиной. Архангельск, 2012.

45. *Теребихин Н. М.* Северный текст Б. В. Шергина // Северный текст в русской культуре: Материалы международной конференции, Северодвинск, 25–27 июня 2003 г. / Сост. Н. И. Николаев и Т. В. Швецова. Архангельск: Поморский университет, 2003. С. 134–141.

46. *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: Введение в тему // Труды по знаковым системам. Вып. 18. Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 4–29 (Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 664).

47. *Туфанов А. В.* Метрика, ритмика и инструменталлизация народных частушек // Известия Общества изучения Русского Севера. 1919. № 1–2. С. 13–23.

48. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 256 с.

49. *Федь Н. М.* Зеленая ветвь литературы: Русский литературный сказ. М.: Современник, 1981. 304 с.

50. *Фудзита Т*. Шергин с японской точки зрения // Наследие Бориса Шергина: Сб. статей. / Сост. и отв. ред. Е. Ш. Галимова. Архангельск: Поморский университет, 2004. С. 52–54.

51. *Харитонов А. А.* Шергин Борис Викторович // Русская литература XX века: Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. / Под ред. Н. Н. Скатова. Т. 3. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 708–710.

52. *Шергин Б. В*. Гандвик — Студеное море. Архангельск: Северо-западное книжное издательство, 1971. 207 с.

53. *Шергин Б. В*. Запечатленная слава: Поморские были и сказания. М.: Советский писатель, 1967. 439 с.

54. *Шергин Б. В.* Митя Кекин и футуристы // Фольклорный архив РО ИРЛИ РАН. Ф 278. Р. V. Ед. хр. 82.

55. *Шергин Б*. *В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1-4. М.: НО ИЦ «Москвоведение», 2012-2015.

56. *Шульман Ю. М*. Запечатленная душа: Очерк жизни и творчества Бориса Шергина. М.: Фонд Бориса Шергина, 2003. 288 с.

57. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

58. *Шубин Э. А.* О рассказе и устном повествовании // Поэтика и стилистика русской литературы: Сб. ст. памяти акад. В. В. Виноградова / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1971. С. 312–320.

59. *Шубин Э. А.* Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра. Л.: Наука, 1974. 182 с.

60. *Шульман Ю*. *М.* Борис Шергин: годы в Архангельске // Наследие Бориса Шергина: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Е. Ш. Галимова. Архангельск: Поморский университет, 2004. С. 16–27.

61. *Эйхенбаум Б. М.* Иллюзия сказа [1918] // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. ст. Л.: Academia, 1924. С. 152–156.

62. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя [1919] // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. ст. Л.: Academia, 1924. С. 171–195.

63. *Эйхенбаум Б. М.* Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 210–225.

64. *Meindl D.* (Un-)Reliable Narration from Pronominal Perspective // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology / Ed. by J. Pier. Berlin; New York, 2004. P. 59–76.

65. *Nünning A.* On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Comentary // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology / Ed. by J. Pier. Berlin; New York, 2004. P. 11–53.

# Приложение

В Приложении представлена таблица, в которой отражены все крупные прижизненные сборники Шергина. Они расположены по хронологии, и каждому из них присвоен порядковый номер. Также отдельный номер присвоен каждому разделу или циклу внутри каждого сборника, этот номер обозначен цифрой после точки. Если раздел или цикл разбит на подразделы или подциклы, то номер такого подраздела или подцикла обозначен цифрой после второй точки. Эти номера представлены во втором столбце таблицы.

В третьем столбце выписаны все произведения, представленные в каждом сборнике. Они сгруппированы по разделам или циклам (так, как это сделано в оглавлении каждого сборника). При этом, если произведение было издано в каком-либо из предыдущих сборников, его название в таблице подчеркнуто, а если произведение встречается в последующих сборниках, оно выделено курсивом. Стоит отметить, что эти параметры могут быть применены одновременно к произведению, которое издавалось ранее и еще будет переиздано в крупном сборнике при жизни автора. Рядом с каждым произведением в скобках даны номера сборников, разделов или циклов и подразделов или подциклов. Если это единственное появление произведения на страницах крупных прижизненных сборников, скобок рядом с ним не будет.

Кроме того, для удобства использования таблицы, каждому разделу или циклу каждого сборника присвоен свой цвет. Этим же цветом будут выделены заглавия произведений, вошедших в этот раздел, когда они появятся в таблице в следующий раз. С помощью такого цветового выделения можно проследить, насколько «пестрым» или «одноцветным» является каждый новый раздел или цикл нового сборника, а также быстрее увидеть, откуда в нем появились те или иные тексты, посмотреть их предыдущий «адрес».

Кроме того, для удобства чтения в сборниках «Запечатленная слава» и «Гандвик — Студеное море», по которым произведения цитируются в работе, указаны страницы для каждого рассказа.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| У Архангельского города, у корабельного пристанища, 1924  | 1 | Зачинается слово от седого Океана, от Архангельских песенных рекМать, дочь и сыновья разбойникиМать и сыновья капитаныКнязь, кнегиня и старицыВасилий и СнафидаМати кнезя Михаила и его кнегиню погубилаКнязь Роман и княгиня Марья ЮрьевнаСловарь |
| Шиш Московский, 1930 | 2 | ПредисловиеПрисказкаРодилось чадушко старше бабушки*Наш пострел везде поспел (2, 6.4.2)**Доход не живет без хлопот (2, 6.4.2)*Это вам не мука, а от Шиша наукаНалетает и топор на сук, доставалось и Шишу на орехиЗа шишовым языком не поспеешь босикомПожила барыня на свете, посмешила добрых людейНа весь мир и солнышку не угретьДогадка не хуже разумаГоль на выдумки хитраШиш пошел черных кобелей набело перемыватьДал Шишу потачку, дак и сам от него на карачкахПошло дело на лад, и царь ему не радПриехал надзиратель не зван, уезжай не дранМистер, ты, чай, устал на мне сидя?Какову чашу старичок другим наливал, такову и сам выпилПро барскую совесть можно сказать повестьКто смел, тот и съел, кто проворен, тот доволен |
| Архангельские новеллы, 1936 | 3.1 | Вместо предисловияСтарина о госте норвежинеАнисаМартынкоДанило и Ненила*Ванька Доброй (3.1, 5.6.3)**Золоченые лбы (3.1, 5.6.3, 8.8.2)*Пронька ГрезнойВарвара ИвановнаТерем-теремок*Верховный бургомистр города Гамбурга Володька Добрынин (3.1, 9.2)*Муха-корабельщицаЕрш*Лиса-исповедница (3.1, 5.6.1)*Ворона |
| **3.2** | **Шиш московский***Шишовы напасти (3.2, 8.8.1)**Куричья слепота (3.2, 8.8.1)**Шиш и трактирщица (3.2, 5.6.2, 6.4, 8.8.1)**Шиш приходит учиться (3.2, 8.8.1)**Шиш складывает рифмы (3.2, 8.8.1)**Праздник Окатка (3.2, 8.8.1)**Бочка (3.2, 8.8.1)**Шти (3.2, 5.6.2, 8.8.1)**Тили-тили (3.2, 5.6.2, 8.8.1)**Шиш пошучивает у царя (3.2, 8.8.1)* |
| **3.3** | **Дураково поле**Иван Тетеря на свадьбе у братаТетерина УлитаАкуля Тетери не лучшеАкулино хозяйствоЛиса плачея, или низвержение долуКак внук ходил умных искатьХовря*Щедрая вдова (3.3, 8.3)*Словарь |
| У песенных рек, 1939 | **4.1** | **Перед зорями**У корабельного пристанища*Рифмы мореплавательны (4.1, 5.3)**Мурманские зуйки (4.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)**Поклон сына отцу (4.1, 5.3, 7.1, 8.1, 9.2)**Рождение корабля (4.1, 5.3, 6.1, 7.1, 8.1)**Старые старухи (4.1, 5.3, 7.3, 8.3, 9.2)**Рассказ Соломониды Ивановны (4.1, 5.3, 7.3, 8.3)**Новая Земля (4.1, 5.2, 6.1, 7.1, 8.1)* |
| 4.24.2.1 | **У песенных рек****Сказы о вождях**СталинМаркс-Ленин-СталинО МарксеЛенин*Пуговка (4.2.1, 7.5, 8.6)*Сталин |
| 4.2.2 | **Поморские речи**Преименитый Советский СоюзСталинская КонституцияКрасная Армия*Корабли поднебесные (4.2.2, 5.4)* |
| 4.2.3 | Сказ о Ворошилове и Буденном*Пинежский Пушкин (4.2.3, 7.6)**Слово о Горьком (4.2.3, 5.4, 7.6)*Флаг СССРСоветские люди*В относе морском (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.5, 8.6, 9.2)**Вдова Немирова (4.2.3, 5.4, 7.5, 8.6)**Матвеева радость (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.1, 8.6)*Две сказки |
| Поморщина-корабельщина, 1947 | **5.1** | **У корабельного пристанища**Зачинается слово от седого океана, от архангельских песенных рек*Двинская земля (5.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.1)* |
| **5.2** | **Досельные времена***Братанна (5.2, 6.2.1, 8.5)**Любовь сильнее смерти (5.2, 6.2.1, 7.4.4, 8.5)**Скоморошина о дивном гудочке (5.2, 6.4.1)*Василий и Снафида*Новая Земля (4.1, 5.2, 6.1, 7.1. 8.1)* |
| **5.3** | **Северное сердце**Рифмы мореплавательны (4.1, 5.3)Северное сердце*Мимолетное виденье (5.3, 7.3, 8.3)**Машенька Кярстен (5.3, 7.3, 8.3)**Детство в Архангельске (5.3, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)**Рождение корабля (4.1, 5.3, 6.1, 7.1, 8.1)**Поклон сына отцу (4.1, 5.3, 7.1, 8.1, 9.2)**Старые старухи (4.1, 5.3. 7.3, 8.3, 9.2)**Пушкин Архангелогородский (5.3, 7.6)**Рассказ Соломониды Ивановны (4.1, 5.3, 7.3, 8.3)* |
| **5.4** | **Зори утренние***В относе морском (4.2.3, 5.4. 6.1, 7.5, 8.6, 9.2)**Матвеева радость (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.1, 8.6)*Стих о числахКорабли поднебесные (4.2.2, 5.4)Три краля, три воронаПлач по Олафе*Афонина бабушка (см. Вдова Немирова; 4.2.3, 5.4, 7.5, 8.6)*Три сына*Слово о Горьком (4.2.3, 5.4, 7.6)* |
| **5.5** | **Поморские гусли**Старина о Запаве Путятишне и Соловье Будимировиче*Емшан-трава (5.5, 6.3, 8.9)**Старина об Авдотье Рязаночке (5.5, 6.3, 8.9)* |
| **5.6.1** | **Скоморошьи сказки**Небылица в лицах*Судное дело Ерша с Лещом (5.6.1, 6.4.1)*Лиса-исповедница (3, 5.6.1) |
| **5.6.2** | **Сказки о Шише***Шиш и трактирщица (3.2, 5.6.2, 6.4.2, 8.8.1)**Шти (3.2. 5.6.2, 8.8.1)*Русский немцу задал перцу*Шиш показывает немцам нужду (5.6.2, 6.4.2)**Тили-тили (3.2, 5.6.2, 8.8.1)* |
| **5.6.3** | Лопарская детская сказкаВанька Доброй (3, 5.6.3)*Золоченые лбы (3, 5.6.3, 8.8.2)* |
| Поморские были и сказания, 1957 | **6.1** | **Моя юность***Двинская земля (5.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.1)**Детство в Архангельске (5.3, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)**Рождение корабля (4.1, 5.3, 6.1, 7.1, 8.1)**Мурманские зуйки (4.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)**Миша Ласкин (6.1, 7.1, 8.1, 9.2)*Морское знание*Новая Земля (4.1, 5.2, 6.1, 7.1, 8.1)**Матвеева радость (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.1, 8.6)**В относе морском (4.2.3, 5.4, 6.1. 7.5, 8.6, 9.2)* |
| **6.2.1** | **Дедовы сказания***Любовь сильнее смерти (5.2, 6.2.1, 7.4.4, 8.5)**Гнев (6.2.1, 7.4.4, 8.5, 9.4)**Братанна (5.2, 6.2.1, 8.5)* |
| **6.2.2** | **О кормщике Устьяне Бородатом:**Слово кормщикаРусское словоУстьян и МолчанУстьян и олени; |
| **6.2.3** | **О кормщике Маркеле Ушакове:***Мастер Молчан (6.2.3, 7.4.1)**Кошелек (6.2.3, 7.4.1)**Ворон (6.2.3, 7.4.1)* |
| **6.2.4** | *Корабельные вожи (6.2.4, 7.4.2, 8.4.2, 9.4)**Ваня Датский (6.2.4, 7.3, 8.3, 9.2)* |
| **6.3** | **Поморские старины***О Сухмане Непровиче (6.3, 8.9)**Емшан-трава (5.5, 6.3, 8.9)**Ссора Ильи Муромца с князем Владимиром (6.3, 8.9)**Об Авдотье Рязаночке (5.5, 6.3, 8.9)**Об Иване Грозном и его сыне Федоре (6.3, 8.9)* |
| **6.4.1** | **Поморские сказки**Дивный гудочек (5.2, 6.4.1)Пойга и ЛисаУмная ДуняСудное дело Ерша с Лещом (5.6.1, 6.4.1) |
| **6.4.2** | **Сказки о Шише**Наш пострел везде поспел (2, 6.4.2)Доход не живет без хлопот (2, 6.4.2)*Шиш и трактирщица (3.2, 5.6.2, 6.4.2, 8.8.1)*Шиш показывает барину нужду (5.6.2, 6.4.2)РифмыШиш-сказочник |
| Океан-море русское, 1959 | **7.1** | **Отцово знанье***Рождение корабля (4.1, 5.3, 6.1, 7.1, 8.1)**Двинская земля (5.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.1)**Детство в Архангельске (5.3, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)**Миша Ласкин (6.1, 7.1, 8.1, 9.2)**Мурманские зуйки (4.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)**Новоземельское знание (7.1, 8.1)**Матвеева радость (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.1, 8.6)**Новая Земля (4.1, 5.2, 6.1, 7.1, 8.1)**Поклон сына отцу (4.1, 5.3, 7.1, 8.1, 9.2)* |
| **7.2** | **Изящные мастера***Лебяжья река (7.2, 8.2, 9.3)**Дождь (7.2, 8.2, 9.3)**Евграф (7.2, 8.2, 9.3)**Устюжского мещанина Василия Феоктистова Вопиящина краткое жизнеописание (7.2, 8.2)**Для увеселенья (7.2, 8.2)* |
| **7.3** | **У Архангельского города***Егор увеселялся морем (7.3, 8.3)**Ваня Датский (6.2.4, 7.3, 8.3, 9.2)**Мимолетное виденье (5.3, 7.3, 8.3)**Машенька Кярстен (5.3, 7.3, 8.3)**Старые старухи (4.1, 5.3, 7.3, 8.3, 9.2)**Рассказ Соломониды Ивановны (4.1, 5.3, 7.3, 8.3)* |
| **7.4****7.4.1** | **Государи-кормщики****Рассказы о кормщике Маркеле Ушакове***Мастер Молчан (6.2.3, 7.4.1, 8.4.1)**Рядниковы рукавицы (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Кошелек (6.2.3, 7.4.1, 8.4.1)**Ворон (6.2.3, 7.4.1, 8.4.1)**Художество (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Ничтожный срок (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Видение (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Ушаков и Фома Кыркалов (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Достояние вдов (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Долг (7.4.1, 8.4.1)**Понятие об учтивости (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Маркел Ушаков и Василий Кекин (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Треух (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Вера в ложке (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Пиво (7.4.1, 8.4.1)**Ушаков и Яков Койденский (7.4.1, 8.4.1, 9.4)**Кондратий Тарара (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* |
| **7.4.2** | **Морской устав живущий***Корабельные вожи (6.2.4, 7.4.2, 8.4.2, 9.4)**Грумаланский песенник (7.4.2, 8.4.2, 9.4)**Круговая помощь (7.4.2, 8.4.3, 9.4)**Грумант-медведь (7.4.2, 8.4.3, 9.4)**Общая казна (7.4.2, 8.4.3, 9.4)**Болезнь (7.4.2, 8.4.3, 9.4)* |
| **7.4.3** | **Про старого кормщика Ивана Рядника***Диковинный кормщик (7.4.3, 8.4.4)**Вопрос и ответ (7.4.3, 8.4.4)**Павлик Ряб (7.4.2, 8.4.4)**Рядник и тиун (7.4.2, 8.4.4)**Иван Рядник говаривал (7.4.2, 8.4.4)* |
| **7.4.4** | **Древние памяти***Любовь сильнее смерти (5.2, 6.2.1, 7.4.4, 8.5)**Гнев (6.2.1, 7.4.4, 8.5, 9.4)**Гость с Двины (7.4.4, 8.5, 9.2)* |
| **7.5** | **Были***В относе морском (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.5, 8.6, 9.2)**Офонина бабушка (см. Вдова Немирова, Афонина бабушка; 4.2.3, 5.4, 7.5, 8.6)**Пуговка (4.2.1, 7.5, 8.6)**Как Федосья Никитишна у Ленина была (7.5, 8.6)* |
| **7.6** | **Сказы***Слово о Москве (7.6, 8.7)**Слово о Ломоносове (7.6, 8.7, 9.2)**Пинежский Пушкин (4.2.3, 7.6, 8.7)**Пушкин Архангелогородский (5.3, 7.6, 8.7)*Слово о Горьком (4.2.3, 5.4, 7.6)Запечатленная слава |
| **7.7** | **Приложения***«Устьянский Правильник» (7.7, 8.5)**Из рукописи «Сия книга – знание» Ивана Дмитриева (7.7, 8.5)**Старина о Варламии Керетском (7.7, 8.5)*Стихосложный ГрумантСловарь |
| Запечатленная слава, 1967 | **8.1** | **Отцово знанье**Рождение корабля (4.1, 5.3, 6.1, 7.1, 8.1)**С. 21***Двинская земля (5.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.1)* **С. 34***Детство в Архангельске (5.3, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)* **С. 46***Миша Ласкин (6.1, 7.1, 8.1, 9.2)* **С. 54***Мурманские зуйки (4.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2)* **С. 60**Новоземельское знание (7.1, 8.1) **С. 71**Новая Земля (4.1, 5.2, 6.1, 7.1, 8.1)**С. 75***Поклон сына отцу (4.1, 5.3, 7.1, 8.1, 9.2)* **С. 82** |
| **8.2** | **Для увеселенья***Лебяжья река (7.2, 8.2, 9.3)* **С. 87***Дождь (7.2, 8.2, 9.3)* **С. 102***Евграф (7.2, 8.2, 9.3)* **С. 115**Устюжского мещанина Василия Феоктистова Вопиящина краткое жизнеописание (7.2, 8.2) **С. 116**Для увеселенья (7.2, 8.2) **С. 121** |
| **8.3** | **У Архангельского города, у корабельного пристанища**Егор увеселялся морем (7.3, 8.3)**С. 129***Ваня Датский (6.2.4, 7.3, 8.3, 9.2)* **С. 142**Мимолетное виденье (5.3, 7.3, 8.3) **С. 148**Митина любовь (см. Машенька Кярстен, 5.3, 7.3, 8.3)**С. 158***Старые старухи (4.1, 5.3, 7.3, 8.3, 9.2)* **С. 156**Щедрая вдова (3.3, 8.3) **С. 173**Ходили в Лявлю **С. 175**Кроткая вода **С. 177**Рассказ Соломониды Ивановны *(4.1, 5.3, 7.3, 8.3)* **С. 184** |
| **8.4****8.4.1** | **Государи-кормщики****Рассказы о кормщике Маркеле Ушакове**Мастер Молчан (6.2.3, 7.4.1, 8.4.1) **С. 191***Рядниковы руковицы (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 192**Кошелек (6.2.3, 7.4.1, 8.4.1) **С. 194**Ворон (6.2.3, 7.4.1, 8.4.1) **С. 195***Художество (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 196***Ничтожный срок (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 197***Видение (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 198***Ушаков и Фома Кыркалов (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 198***Достояние вдов (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 199**Долг (7.4.1, 8.4.1) **С. 200***Понятие об учтивости (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 201***Маркел Ушаков и Василий Кекин (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 201***Треух (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 202***Вера в ложке (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 203**Пиво (7.4.1, 8.4.1) **С. 203***Ушаков и Яков Койденский (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 204***Кондратий Тарара (7.4.1, 8.4.1, 9.4)* **С. 205** |
| **8.4.2** | **Морской устав живущий***Корабельные вожи (6.2.4, 7.4.2, 8.4.2, 9.4)* **С. 207***Грумаланский песенник (7.4.2, 8.4.2, 9.4)* **С. 209** |
| **8.4.3** | **Стихосложный Грумант***Круговая помощь (7.4.2, 8.4.3, 9.4)* **С. 210***Грумант-медведь (7.4.2, 8.4.3, 9.4)* **С. 213***Общая казна (7.4.2, 8.4.3, 9.4)* **С. 214***Болезнь (7.4.2, 8.4.3, 9.4)* **С. 215***По уставу (8.4.3. 9.4)* **С. 216** |
| **8.4.4** | **Про старого кормщика Ивана Рядника**Диковинный кормщик (7.4.3, 8.4.4) **С. 218**Вопрос и ответ (7.4.3, 8.4.4) **С. 218**Павлик Ряб (7.4.2, 8.4.4) **С. 219**Рядник и тиун (7.4.2, 8.4.4) **С. 219**Иван Рядник говаривал (7.4.2, 8.4.4) **С. 220** |
| **8.5** | **Древние памяти**Прение Живота и Смерти **С. 223**Любовь сильнее смерти (5.2, 6.2.1, 7.4.4, 8.5) **С. 225**Старина о Варламии Керетском (7.7, 8.5) **С. 230**Братанна (5.2, 6.2.1, 8.5) **С. 233**София Новгородска **С. 243***Гнев (6.2.1, 7.4.4, 8.5, 9.4)* **С. 245***Гость с Двины (6.2.1, 7.4.4, 8.5, 9.2)* **С. 248**Чудские боги **С. 255**Феодорит Кольский **С. 257**Ингвар **С. 258**«Устьянский Правильник» (7.7, 8.5) **С. 260**Из рукописи «Сия книга – знание» Ивана Дмитриева (7.7, 8.5) **С. 264** |
|  | **8.6** | **Были***В относе морском (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.5, 8.6, 9.2)* **С. 271**Матвеева радость (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.1, 8.6) **С. 278**Золотая сюрприза **С. 292**Офонина бабушка (см. Вдова Немирова, Афонина бабушка; 4.2.3, 5.4, 7.5, 8.6) **С. 298**Пуговка (4.2.1, 7.5, 8.6) **С. 309**Как Федосья Никитишна у Ленина была (7.5, 8.6) **С. 310** |
|  | **8.7** | **Сказы**Слово о Москве (7.6, 8.7) **С. 315***Слово о Ломоносове (7.6, 8.7, 9.2)* **С. 327**Пинежский Пушкин (4.2.3, 7.6, 8.7) **С. 353**Пушкин архангелогородский (5.3, 7.6, 8.7) **С. 360** |
|  | **8.8****8.8.1** | **Сказки****Шиш Московский**Шишовы напасти (3.2, 8.8.1) **С. 369**Куричья слепота (3.2, 8.8.1) **С. 373**Шиш и трактирщица (3.2, 5.6.2, 6.4.2, 8.8.1) **С. 374**Шиш приходит учиться (3.2, 8.8.1) **С. 375**Шиш складывает рифмы (3.2, 8.8.1) **С. 376**Праздник Окатка (3.2, 8.8.1) **С. 378**Бочка (3.2, 8.8.1) **С. 378**Шти (3.2. 5.6.2, 8.8.1) **С. 379**Тили-тили (3.2, 5.6.2, 8.8.1) **С. 379**Шиш пошучивает у царя (3.2, 8.8.1) **С. 381** |
|  | **8.8.2** | Золоченые лбы (3.1, 5.6.3, 8.8.2) **С. 384** |
|  | **8.9** | **Поморские старины**О Сухмане Непровиче (6.3, 8.9) **С. 397**Емшан-трава (5.5, 6.3, 8.9) **С. 403**Ссора Ильи Муромца с князем Владимиром (6.3, 8.9) **С. 407**Об Авдотье Рязаночке (5.5, 6.3, 8.9) **С. 411**Об Иване Грозном и его сыне Федоре (6.3, 8.9) **С. 421** |
| Гандвик – Студеное море, 1971 | **9.1** | Двинская земля (5.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.1) **С. 14** |
| **9.2** | **Отцово знанье**Детство в Архангельске (5.3, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2) **С. 23**Миша Ласкин (6.1, 7.1, 8.1, 9.2) **С. 31**Поклон сына отцу (4.1, 5.3, 7.1, 8.1, 9.2) **С. 38**Старые старухи (4.1, 5.3, 7.3, 8.3, 9.2) **С. 40**Мурманские зуйки (4.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.2) **С. 47**Ваня Датский (6.2.4, 7.3, 8.3, 9.2) **С. 59**Володька Добрынин (см. Верховный бургомистр города Гамбурга Володька Добрынин, 3.1, 9.2) **С. 66**Гость с Двины (6.2.1, 7.4.4, 8.5, 9.2) **С. 76**В относе морском (4.2.3, 5.4, 6.1, 7.5, 8.6, 9.2) **С. 84**Слово о Ломоносове (7.6, 8.7, 9.2) **С. 92** |
| **9.3** | **Мастера преизящные**Поморская баллада **С. 123**М. Д. Кривополенова **С. 127**Дед Пафнутий Анкудинов **С. 131**Евграф (7.2, 8.2, 9.3) **С. 134**Дождь (7.2, 8.2, 9.3) **С. 134**Соломонида Золотоволосая **С. 150**Лебяжья река (7.2, 8.2, 9.3) **С. 155**Виктор-горожанин **С. 173** |
| **9.4** | **Государи-кормщики**Корабельные вожи (6.2.4, 7.4.2, 8.4.2, 9.4) **С. 179**Маркел Ушаков и Василий Кекин (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 181**Видение (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 182**Достояние вдов (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 183**Понятие об учтивости (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 184**Кондратий Тарара (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 185**Художество (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 187**Вера в ложке (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 187**Рядниковы рукавицы (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 188**Треух (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 190**Ушаков и Яков Койденский (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 191**Ушаков и Фома Кыркалов (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 192**Ничтожный срок (7.4.1, 8.4.1, 9.4) **С. 193**Круговая помощь (7.4.2, 8.4.3, 9.4) **С. 195**Грумант-медведь (7.4.2, 8.4.3, 9.4) **С. 197**Болезнь (7.4.2, 8.4.3, 9.4) **С. 198**Грумаланский песенник (7.4.2, 8.4.2, 9.4) **С. 199**По уставу (8.4.3. 9.4) **С. 199**Общая казна (7.4.2, 8.4.3, 9.4) **С. 201**Гнев (6.2.1, 7.4.4, 8.5, 9.4) **С. 202** |

1. *Шергин Б*. *В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1–4. М., 2012–2015. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Галкин Ю. Ф*. Борис Шергин: Златая цепь. М., 1982. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Харитонов А. А.* Шергин Борис Викторович // Русская литература XX века: Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. Т. 3. М., 2005. С. 708–710. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Галимова Е. Ш.* Б. В. Шергин (1893-1973): Очерк жизни и творчества // Борис Викторович Шергин: Биобиблиографический указатель. Архангельск, 2006. С. 7–14. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Галимова Е. Ш.* Книга о Шергине. Архангельск, 1988. Очерк жизни и творчества писателя кроме того предлагает знавший Шергина Ю. М. Шульман в книге «Борис Шергин: Запечатленная душа» (*Шульман Ю*. *М.* Запечатленная душа: Очерк жизни и творчества Бориса Шергина. М., 2003), биографии писателя посвящена и его статья «Борис Шергин: годы в Архангельске» (*Шульман Ю*. *М.* Борис Шергин: годы в Архангельске // Наследие Бориса Шергина: Сб. статей. Архангельск, 2004. С. 16-27). Кроме того, биографии автора посвящена глава в книге Ю. И. Дюжева «История русской прозы Европейского Севера первой половины XX века» (*Дюжев Ю. И.* Б. В. Шергин // Дюжев Ю. И. История русской прозы Европейского Севера первой половины XX века. Петрозаводск, 2002. С. 174–200). [↑](#footnote-ref-5)
6. *Галимова Е. Ш.* Книга о Шергине. Архангельск, 1988. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Галимова Е. Ш.* Земля и небо Бориса Шергина. Архангельск, 2008. [↑](#footnote-ref-7)
8. Тезисы докладов конференции были опубликованы в сборнике Северный текст в русской культуре: Материалы международной конференции, Северодвинск, 25–27 июня 2003 г. Архангельск, 2003. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: Введение в тему // Труды по знаковым системам. Вып. 18. Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 4-29 (Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 664). [↑](#footnote-ref-9)
10. *Галимова Е. Ш*. Специфика Северного текста русской литературы как локального сверхтекста // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2012. № 1. С. 121—129. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же. С. 125. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Скепнер Л. С.* О литературоведческом аспекте «Северного текста» // Северный текст в русской культуре: Материалы международной конференции, Северодвинск, 25–27 июня 2003 г. Архангельск, 2003. С. 13-19. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Теребихин Н. М*. Северный текст Б. В. Шергина // Северный текст в русской культуре: Материалы международной конференции, Северодвинск, 25-27 июня 2003 г. С. 134–141. [↑](#footnote-ref-13)
14. Более подробный разбор литературы по теме, а также перспективы дальнейшего изучения биографии и творчества Шергина см. в статье *Клементьевская М. В.* Борис Викторович Шергин. (Не)юбилейное // Нева. 2016. № 7. С. 197-205. [↑](#footnote-ref-14)
15. О сказе как жанре в творчестве Шергина см. также *Федь Н. М.* Зеленая ветвь литературы: Русский литературный сказ. М., 1981. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е*. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Фудзита Т*. Шергин с японской точки зрения // Наследие Бориса Шергина: Сб. статей. Архангельск, 2004. С. 52–54. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Шергин Б. В*. Запечатленная слава: Поморские были и сказания. М., 1967. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е*. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. [↑](#footnote-ref-20)
21. Эта часть работы входит в состав статьи *Клементьевская М. В.* Юность в Архангельске: Шергин, Писахов, Леонов, Туфанов // Звезда. 2018. № 7. (в печати). [↑](#footnote-ref-21)
22. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Кожевникова Н. А.* О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 97–163. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Meindl D.* (Un-)Reliable Narration from Pronominal Perspective // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology. Berlin; New York, 2004. P. 59–76. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Nünning A.* On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology. Berlin; New York, 2004. P. 11–53. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Левин В. Д.* Литературный язык и художественное повествование // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 9–96. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Эйхенбаум Б. М.* Иллюзия сказа [1918] // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. С. 152–156. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя [1919] // Там же. С. 171–195. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Эйхенбаум Б. М.* Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория, критика, полемика. Л., 1927. С. 210–225. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. С. 214. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Л., 1926. Т. 1. С. 33. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Бахтин М. М*. Проблемы творчества Достоевского. Ч. II. Гл. 1. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского // Бахтин М. М. Собр соч.: В 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 81–101. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Кожевникова Н. А.* О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 97–163. [↑](#footnote-ref-35)
36. Там же. С. 97. [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же. С. 103. [↑](#footnote-ref-37)
38. Там же. С. 103. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Мущенко Е. Г.* Судьба сказа как жанра // Вопросы специфики жанров художественной литературы: Тезисы докладов. Минск, 1974. С. 10–11; *Мущенко Е. Г.* Сказовое повествование и сказ-жанр в повестях Н. В. Гоголя // Проблемы литературных жанров. Материалы второй научной межвузовской конференции 30 сентября – 4 октября 1975 года. Томск, 1975. С. 62–64. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Рыбаков Н. И*. Масштабы жанра (О сказах Михаила Кочнева) // Некоторые вопросы русской литературы ХХ века. Сборник трудов. М., 1973. С. 250–262; *Рыбаков Н. И*. Поэтика сказа (На материале сказов Михаила Кочнева) // Некоторые вопросы русской литературы ХХ века. Сборник трудов. М., 1973. С. 263–276. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Марченко Н. Г.* Сказ как тип повествования в современной советской прозе: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М.: Московский областной педагогический институт им. Крупской, 1980. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Каргашин И. А.* Сказовый тип повествования в современной советской прозе (60 – 70-е годы): Автореф. дис. … канд. филол. наук. М.: МГУ им. Ломоносова, 1991. [↑](#footnote-ref-42)
43. Об этом см. также *Шубин Э. А*. О рассказе и устном повествовании // Поэтика и стилистика русской литературы: Сб. ст. памяти акад. В. В. Виноградова. Л., 1971. С. 312–320. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Шубин Э. А.* Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра. Л., 1974. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. С. 37. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же. С. 53. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же. С. 191. [↑](#footnote-ref-49)
50. Тема метанарративных высказываний получает широкое освещение в работах Ансгара Нюннинга (*Nünning A.* On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology. Berlin; New York, 2004. P. 11–53), который, основываясь на многоуровневой системt нарратива, выстроенной Ж. Женеттом в монографии «Повествовательный дискурс» (*Женетт Ж*. Повествовательный дискурс / Пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2: Фигуры III. М., 1998. С. 60–281), рассматривает функции метанарративных высказываний и определяет их как нарратив о нарративе. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Meindl D.* (Un-)Reliable Narration from Pronominal Perspective // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology. Berlin; New York, 2004. P. 59–76. Мейндл основывается на высказывании Э. Бенвениста о том, что третье лицо — это не лицо вовсе, это только глагольная форма, используемая для обозначения отсутствия лица (*Бенвенист Э.* Природа местоимений // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. C. 285–291). [↑](#footnote-ref-51)
52. *Meindl D.* (Un-)Reliable Narration from Pronominal Perspective // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology. Berlin; New York, 2004. P. 66. [↑](#footnote-ref-52)
53. Здесь и далее произведения Шергина цитируются по предпоследнему, наиболее полному прижизненному изданию *Шергин Б. В.* Запечатленная слава: Поморские были и сказания. М., 1967. [↑](#footnote-ref-53)
54. Рассказ «Володька Добрынин» не вошел в сборник «Запечатленная слава». Он появился впервые на страницах сборника «Архангельские новеллы» (1936), а затем — в последнем прижизненном сборнике произведений Шергина, который был издан без участия автора в Архангельске — «Гандвик — Студеное море» (*Шергин Б. В*. Гандвик — Студеное море. Архангельск, 1971). Здесь и далее рассказ будет цитироваться по этому сборнику с сокращением ГСМ. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Федь Н.* Зеленая ветвь литературы. М.: Современник, 1981. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Бажов П. П*. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1986. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Батин М*. П. Бажов: Жизнь и творчество. М., 1963. [↑](#footnote-ref-57)
58. Там же. С. 117. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Бажов П. П*. Дорогое имячко // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 340. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Бажов П. П.* Травяная западенка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 180. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Бажов П. П.* Про Великого Полоза // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 212. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Бажов П. П.* Жабреев ходок // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 236. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Бажов П. П.* Медной горы Хозяйка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 53. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Бажов П. П.* Каменный цветок // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 84. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Бажов П. П.* Медной горы Хозяйка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 57. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Бажов П. П.* Малахитовая шкатулка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 69. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Бажов П. П*. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1986. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Бажов П. П*. Солнечный камень // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 12. [↑](#footnote-ref-68)
69. *Бажов П. П*. Шелковая гора // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 107. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Бажов П. П*. Золотоцветень горы // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 142. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Бажов П. П*. Тяжелая витушка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 220. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Бажов П. П*. Ионычева тропа // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 238. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Бажов П. П*. Алмазная спичка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 68. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Бажов П. П*. Чугунная бабушка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 73. [↑](#footnote-ref-74)
75. *Бажов П. П*. Шелковая горка // Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 96. [↑](#footnote-ref-75)
76. Подробнее о раннем этапе жизни и творчества Шергина, а также о его взаимоотношениях с Туфановым, Писаховым и Леоновым см. статью *Клементьевская М. В.* Юность в Архангельске: Шергин, Писахов, Леонов, Туфанов // Звезда. 2018. № 7. (в печати). [↑](#footnote-ref-76)
77. *Крусанов А. В.* А. В. Туфанов: архангельский период (1918—1919 гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 92-108. [↑](#footnote-ref-77)
78. Новый литературно-художественный кружок // Вестник Временного правительства Северной области, 1918, №30, 15 ноября. С. 4. [↑](#footnote-ref-78)
79. Из жизни литературно-художественных кружков // Северное утро. 1919. 7 марта. С. 2. [↑](#footnote-ref-79)
80. Там же. С. 2. [↑](#footnote-ref-80)
81. Вечер футуризма // Вестник Временного правительства Северной области. 1919. №62. С. 2. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Шергин Б. В*. Митя Кекин и футуристы // РО ИРЛИ РАН. Ф. 278. Р. V. Ед. хр. 82. За предоставление возможности работать с архивом Шергина в ИРЛИ РАН автор выражает благодарность Т. С. Царьковой, А. В. Сысоевой и другим сотрудникам рукописного отдела института. [↑](#footnote-ref-82)
83. Каталог 1 Художественной выставки картин. Литературно-художественный кружок «Северный Парнас». Август, 1919 г. Архангельск, 1919. [↑](#footnote-ref-83)
84. Состав правления на 1916 год // Отчет Общества изучения Русского Севера за 1915 год. Архангельск, 1916. С. 69–70. [↑](#footnote-ref-84)
85. Известия Общества изучения Русского Севера. 1916. № 9. С. 378. [↑](#footnote-ref-85)
86. Отчет Общества изучения Русского Севера за 1917 год. Архангельск, 1918. С. 7. [↑](#footnote-ref-86)
87. Биографию С. Г. Писахова подробнее см. в статье Е. Ш. Галимовой в издании Степан Григорьевич Писахов: Библиографический указатель. Архангельск, 2012. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Пер Б.* Архангельское Общество изучения Русского Севера. Выставка «Русский Север» // Известия Общества изучения Русского Севера. 1910. № 16. С. 48. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Леонов Л. М.* Путешествие из Москвы в Архангельск // Северное утро. 1918. 14 (1) авг. С. 2. [↑](#footnote-ref-89)
90. *Лощилов М.* «Неправильная» статья Леонида Леонова // Правда Севера. 2002. 14 февр. [↑](#footnote-ref-90)
91. *Жаккар Ж.-Ф.* Александр Туфанов, от эолоарфизма к зауми // Туфанов А. В. Ушкуйники. Berkeley, 1991. С. 9. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Богомолов Н.* Новые материалы о жизни и творчестве А. Туфанова // Русский авангард в кругу европейской культуры. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 93. [↑](#footnote-ref-92)
93. Туфанов А. В. Ушкуйники. С. 172. [↑](#footnote-ref-93)
94. Вечер памяти Тургенева // Вестник Временного правительства Северной области. 1918. №27. 12 ноября. С. 2. [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же. С. 2. [↑](#footnote-ref-95)
96. Там же. С. 2. [↑](#footnote-ref-96)
97. Из жизни литературно-художественных кружков // Северное утро. 1918. 18 (5) нояб. С. 2. [↑](#footnote-ref-97)
98. Там же. С. 2. [↑](#footnote-ref-98)
99. Там же. С. 2. [↑](#footnote-ref-99)
100. *Туфанов А. В.* Метрика, ритмика и инструменталлизация народных частушек // Известия Общества изучения Русского Севера. 1919. № 1–2. С. 13. [↑](#footnote-ref-100)
101. *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля [1898] // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 101–154. [↑](#footnote-ref-101)
102. *Туфанов А. В.* Метрика, ритмика и инструменталлизация народных частушек. С. 13. [↑](#footnote-ref-102)
103. См. также современную републикацию статьи в издании *Туфанов А. В.* Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley, 1991. [↑](#footnote-ref-103)
104. *Туфанов А. В.* Ушкуйники. С. 54. [↑](#footnote-ref-104)
105. *Никольская Т. Л*. Новатор-архаист // Туфанов А. В. Ушкуйники. Berkeley, 1991. С. 105. [↑](#footnote-ref-105)
106. Там же. С. 105. [↑](#footnote-ref-106)
107. На севере дальнем: Сб. стихов и прозы. Архангельск, 1919. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Писахов С. Г.* От автора // Писахов С. Сказки. Архангельск, 1969. [↑](#footnote-ref-108)
109. Цит. по: *Горелов А. А*. Череда чудес // Писахов С. Г. Сказки. М., 1978. С. 17. [↑](#footnote-ref-109)