

Г.А. Островатикова

Томский государственный педагогический университет

**Циклизация в повести Г. Белых и Л. Пантелеева
«Республика Шкид»**

Аннотация: В статье исследуется тенденция циклизации на материале повести Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика Шкид» (1927).

The cyclization tendency in «The ShkID Republic» by G. Belykh and L. Panteleev (1927) is explored.

Ключевые слова: цикл, циклизация, монтаж, фрагмент, композиция, Г. Белых, Л. Пантелеев, «Республика Шкид».

Cycle, cyclization, montage, fragment, contexture, G. Belykh, L. Panteleev, «The ShkID Republic».

УДК: 821.161.1.

Контактная информация: Томск, ул. Киевская, 60. ТГПУ, кафедра литературы. Тел. (3822) 446826. E-mail: ostr-galina@yandex.ru.

Проблема целостности литературного произведения, его оформления и границ в последнее время все больше занимает литературоведов. В ряду подобных исследований явно нарастает проблема художественной циклизации литературных (чаще лирических) произведений [Дарвин, 2003].

Природа циклизации, по мнению М.Н. Дарвина, состоит в том, что «все элементы цикла выражают собой разные стороны или оттенки одной идеи, которая проведена через весь «ансамбль», например, стихотворений, так что все они составляют как бы одно целое»¹.

Первые серьезные попытки осмысления природы циклизации в русской литературе принадлежат поэтам начала XX века (В. Брюсову, А. Белому, А. Блоку). Явление циклизации было осмыслено ими как новое качество словесного художественного творчества. Целостность лирического цикла понималась поэтами рубежа веков как целостность, равная «большому произведению», состоящему из отдельных частей, глав или стихотворений [Там же, с. 108]. Циклизация рассматривалась ими с одной стороны как способ «выражения авторской художественной концепции мира» [Там же], с другой – как способ организации читательского восприятия (понимания) этой художественной концепции, что, безусловно, говорит об интеллектуальной составляющей циклизации. В частности, в предисловии к сборнику своих стихотворений 1923 г., А. Белый, называя его «романом», говорит: «Пусть читатель откроет сам содержание моего романа. Я даю ему в руки целое: понять, что представляет собою оно, – дело читателя» [Белый, 1966, с. 553].

По мысли М.Н. Дарвина, циклическая форма – это «открытое множество» при наличии «общей идеи»; форма, пересеченная смыслами, возникающими на

¹ «Ансамбль, – пишет М.Н. Дарвин, – стройное целое, совокупность, система. Это слово достаточно характеризует форму и содержание цикла» [Дарвин, 2003, с. 467–515].

границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и воссоздающих художественный динамический образ этого целого [Дарвин, 2003, с. 120–121].

В циклической художественной форме важна не столько подчиненность части целому, как в самостоятельном литературном произведении, сколько сама эта связь частей. Связь отдельных произведений в циклической форме приобретает решающее и, причем, особенное художественное выражение и значение. М.Н. Дарвин пишет о том, что внутренняя организация циклической формы в какой-то мере близка тому, что в некоторых литературоведческих и искусствоведческих работах принято называть «монтажной композицией» [Там же].

Суть монтажной композиции, по словам С.М. Эйзенштейна, задумывающегося о ней с 1923 г. (статья «Монтаж аттракционов»), состоит в том, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [Эйзенштейн, 1946, с. 157]. С.М. Эйзенштейн поясняет, в чем состоит новое качество сопоставления: «Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение. На произведение – в отличие от суммы – оно похоже тем, что результат сопоставления качественно (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности» [Эйзенштейн, 1946, с. 158].

В других размышлениях С.М. Эйзенштейна обращает на себя внимание мысль о таком монтажном построении, при котором разнородные компоненты, объединяясь, могут давать *качественно* (выделено мной – О.Г.) новый художественный эффект, не теряя своей самостоятельности. Он пишет о «...свободном монтаже произвольно выбранных, самостоятельных (также вне данной композиции и сюжетной сцепки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект» [Эйзенштейн, 1946, с. 271]. Специфика монтажной композиции дает возможность воспринимать не только целое, но и самостоятельное значение частей, из которых это целое и возникает и состоит. Ю.Н. Тынянов в то же время остро ощутил еще одну особенность монтажного построения, которая, по его словам, проявляется в том, что «кадры в кино не развертываются в последовательном строе, постепенном порядке – они сменяются. Такова основа монтажа. Они сменяются как один стих, одно метрическое единство сменяется другим – на точной границе. Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строчки к строчке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом» [Тынянов, 1977, с. 338].

В свете размышлений С.М. Эйзенштейна и Ю.Н. Тынянова о природе монтажа интересным представляется вопрос о его соотношении с циклом.

Монтаж как тип композиции не предполагает самостоятельного существования фрагментов, эпизодов, они остаются частями композиционного целого. Цикл составляют тексты, обладающие хотя бы относительной самостоятельностью, художественной завершенностью и целостностью, но получающие возможность дополнительного художественного осмысления в «ансамбле» и рождающие новые нюансы осмысления в контексте целого. Важное значение в цикле приобретает именно соотношение частей и компонентов его составляющих.

Внимания к фрагменту как части целого в литературе требовали уже процессы предшествовавшей поры, смена больших форм малыми в 1890-е гг. (роман уступал место рассказам, поэма – стихам, книгам и циклам стихов). Интенсивное развитие искусства кино, осмысление монтажа в театре (а именно обобщением театрального опыта С.М. Эйзенштейна – его совместной с С. Третьяковым работы над пьесой А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в театре Пролеткульта в 1922–23 гг. – стала статья «Монтаж аттракционов»), обращение к явлению фрагмента в теории литературы (Ю.Н. Тынянов) совпали по времени с активными поисками в этом направлении в самой литературе 1920-х гг. («Вос-

поминания. Рассказы 1922–1923 годов» М. Горького, «Рассказы господина Назара Ильича Синебрюхова» М. Зощенко, «Конармия» и «Одесские рассказы» И. Бабеля, «Партизанские повести» Вс. Иванова). Трудно сказать, что послужило для этого толчком, первоначально, но можно четко видеть одновременность яркого проявления обозначенной тенденции в разных видах искусства и интереса к ней теоретической мысли.

О циклизации, фрагментаризации, эпизодичности, как характерных чертах прозы 1920-х – начала 30-х гг., пишут многие исследователи. В частности, Г.А. Белая в монографии «Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов» осмысливает маленькие рассказы М. Горького 1922–23 гг. как фрагменты, составившие цикл, и в нем обретающие «сверхконцентрированную форму», «принимающие на себя огромную смысловую нагрузку» [Белая, 1977, с. 31–32]. Детальной разработки эта проблема в монографии, посвященной стилю, не получила, но была затронута. Г.А. Белая, отмечая стремление художников воспроизвести жизнь, сохраняя ее голоса, приводит слова самого М. Горького, который призывал художников к «смелости перехода от одного пласта действительности к другому».

При анализе прозы 1920–30-х гг. исследователи, не вдаваясь в теоретическое осмысление явления, чаще отмечают лишь наличие тенденции к циклизации в прозаических произведениях эпохи. Поэтому есть смысл остановиться на некоторых аспектах этого явления.

Н.В. Драгомирецкая пишет о характерных «монументальных замыслах и их фрагментарности, незавершенности» в прозе 1920-х гг., о том, что и изображение характера представлено в ней в «обрывистых, беглых, лаконичных зарисовках, иногда просто схваченных на лету признаков и примет» [Драгомирецкая, 1965, с. 127].

Явления эпизодичности и цикличности в произведениях этой эпохи, составленных из относительно самостоятельных текстов, оказались теснейшим образом связаны с тенденцией фрагментаризации повествования, которая проявлялась на разных уровнях художественного произведения не только на уровне замысла, но и изображения отдельных лиц, композиции.

После революционного взрыва и потрясений гражданской войны мир в сознании художников предстал расколотым на множество частей, обломков. Из этих фрагментов – обрывков слов, фраз, эпизодов, сценок писатели по крупицам пытались воссоздать целостность рассыпавшейся действительности и масштаб произошедшего. Перед художниками открывались новые стороны реальности, ранее менее для них заметные, важные. Фактический (жизненный) материал оказался столь интересным и многообразным, что писатели стремились запечатлеть различные аспекты новой жизни, искали возможности собрать их воедино. В этой связи, неслучайно обращение художников и к фактам жизни, и принципам циклизации.

Именно циклизация как способ создания художественного целого становится в 1920-е гг. характерным типом моделирования целого, в том числе и в повествовательных формах. Стремлению как можно шире охватить многообразную действительность способствует фрагментарность композиции, членение повествования на фрагменты – новеллы, зарисовки и т. д. В смене объектов и ситуаций, сцен, эпизодов, зарисовок (разных по объему и типу повествования), каждый такой компонент выступает в контексте книги как элемент единой художественной системы-цикла, при этом цикла с очень высоким уровнем организации. Его обеспечивает принцип наращивания содержания, все более убедительной прорисовки главной темы целого.

Думается, в целом, в произведениях этой эпохи отчетливо выделяются следующие общие черты: фрагментарно-эпизодический тип повествования; передача облика человека, предмета, мира с помощью отдельных штрихов, схваченных

словно налету, мимолетом, деталей; использование мозаичной композиционной техники.

Интересующее нас явление было отмечено во многих произведениях после-революционной эпохи. Но проявилось оно гораздо шире, заметнее. Об этом свидетельствует редко включающаяся в обзоры истории русской литературы 1920-х гг. повесть «Республика Шкид» неискушенных, начинающих авторов – Г. Белых и Л. Пантелеева, жизнь которых до работы над повестью была очень далека от сферы литературы.

Повесть написана в 1926 г. (опубликована в 1927 г.) сразу после того, как они сами закончили обучение в школе для трудновоспитуемых детей и подростков им. Достоевского: Г. Белых шел двадцать первый год, Л. Пантелееву не было еще и восемнадцати. Эта книга стала их первым и серьезным литературным опытом.

Главы «Республики Шкид» объединены местом действия и группой «заключенных» в повести лиц¹, проходящих через все повествование. Герои появляются на страницах повести в соответствии с логикой их реального появления в школе им. Достоевского. Появление каждого нового героя предваряется отдельной авторской «ремаркой», в которой содержатся сведения о герое, о событиях его жизни до Шкиды. В следующих эпизодах уже охарактеризованные герои показаны единой группой, в общем «движении», они проявляются, характеризуются в *masse* – репликами полилога. Этот коллективный герой² повести предстает у юных авторов в сложном единстве составляющих его людей: у каждого свое понимание происходящего, свое представление о жизни, свои реакции на события, своя логика поведения. Например, четырнадцатилетний Янкель (за которым стоял сам Г. Белых) до привода в Шкиду уже выработал определенную позицию: «Живи так, чтоб тебе было хорошо». По сути этот же принцип сосредоточенности на собственных интересах и желаниях исповедуют и другие шкидцы, только переступившие порог школы им. Достоевского.

Хотя портреты некоторых шкидцев (Янкель, Ленька Пантелеев, Цыган, Японек и др.) и прописаны достаточно подробно, а повествование во многом ориентировано на точки зрения разных героев, авторы стремятся не столько к индивидуализации лиц в коллективном портрете, сколько к выбору моментов, когда общие интересы сплачивают их, когда нарастает и высвобождается их энергия – разрушительная или созидательная, но почти всегда, что важно для авторов, творческая. Героев объединяет своеобразный процесс их общего становления-инициации, который виден в превращении школы для трудновоспитуемых подростков в «республику». Бывшие беспризорники становятся полноценными гражданами новой страны и частью нового, недавно рожденного мира.

Повесть Г. Белых и Л. Пантелеева состоит из достаточно свободных глав-эпизодов. Такая структура повести выглядит не случайной и во многом объясняется уже спонтанным творческим процессом у молодых авторов. Вот как он описан одним из критиков повести – Е. Путиловой по воспоминаниям Л. Пантелеева: «Поминутно в комнате раздавалось: «А помнишь... А помнишь?» И кто-нибудь лихорадочно записывал на обрывке бумаги: «Пал Ваньч», «Асси», «Летопись»,

¹ В ряду произведений с фрагментарной композицией «Конармия» И. Бабея обладает особенно высокой степенью художественного единства благодаря существованию единого воспринимающего сознания – сознания Лютова.

² Отметим, что коллективный, «массовый» герой был характерен для литературы 1920–1930-х годов. Например, в «Партизанских повестях» (1923 г.) Вс. Иванова главное лицо – тысячные толпы вооруженных мужиков, сбитых воедино требованием земли и мира. Масса Вс. Иванова включает галерею самых разнообразных персонажей, внимание автора сосредоточено не на индивидуальности отдельных персонажей, а на моментах, когда единицы сбиваются в множества, что делает их порыв неодолимым.

«Пожар», «Улиганштадт» [Путилова, 1986, с. 24]. Возникающие в памяти эпизоды, лица фиксировались в кратких обозначениях, понятных обоим, они становились своего рода знаками, которые должны были развернуться в эпизоды, лица, определить перспективы повествования. В процессе работы над книгой много отсеялось, осталось 32 сюжета-эпизода из жизни школы им. Достоевского: отобранные самые яркие, отражающие суть общего процесса взросления и личностного становления, выражающие дух школы Достоевского в период ее организации.

Интересно, что каждая из 32 глав снабжена особо выделенным подзаголовочным текстом, который усиливает самостоятельный характер отдельных глав-фрагментов «Республики Шкид». На фоне основного текста повести этот текст выделен на странице графикой: названия глав набраны жирным шрифтом и отделены друг от друга точкой и тире, что еще больше подчеркивает некоторую особенность и значимость эпизодов внутри главы.

Каждая глава – отдельное событие из жизни *дефективных* – предстает как относительно самостоятельный рассказ в своей композиционной законченности. Но только вместе они создают одно целое, складываются в сюжет, но не в привычном его понимании. Одну из примечательных черт повести Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика Шкид», объясняющую ее своеобразие, способность держать читателя в напряжении до последней страницы, отмечал С.Я. Маршак. «Путь изменений в «Республике Шкид» – пишет он – изображен куда менее заметно, последовательно, чем во многих книгах, авторы которых ставили себе целью показать, как советская школа, детский дом или рабочая бригада “перековывает” опустившихся людей. Казалось бы, неопытные литераторы, взявшиеся за биографическую повесть в восемнадцати-девятнадцатилетнем возрасте, легко могли свернуть на эту избитую дорожку, быстро размотать пружину сюжета и довести книгу до благополучного конца, минуя все жизненные противоречия, зигзаги и петли, но нет, движущая пружина повести оказалась у молодых авторов тугой и неподатливой. Они не соблазнились упрощениями, не сгладили углов, не обошли трудностей» [Маршак, 1981, с. 5]. Говоря о «неподатливой пружине сюжета», С.Я. Маршак тем самым отмечает некую необычность композиции «Республики Шкид». Молодые авторы (может быть, и по незнанию техники литературной работы), действительно не собирались стремительно, в линейной последовательности разматывать «пружину» сюжета, как давала основание хотя бы логика их собственных биографий. В «Республике Шкид» вообще нет сюжета в его привычном понимании.

В поле зрения авторов попадают судьбы сразу нескольких персонажей. Примечательно, что один и тот же герой может выступать одним из главных героев в одной главе, а в других участвовать как эпизодическое лицо или вовсе не упоминаться. То есть герой, представленный крупным планом, в большей части эпизодов включается в общую картину происходящих событий. Из всего коллектива шкидцев авторами выбрана группа в 6–7 человек (представители «старшего», 4 отделения), которые выделены в качестве наиболее крупно, интересно проявляющихся. У каждого из них собственная биография, история преодоления трудностей и взросления. Долгий опыт беспризорных, опыт выживания на улице в одиночку выработал у них готовность к разрушительным действиям. Так, Янкель в первые дни пребывания в Шкиде становится главным зачинщиком в «деле о табаке японском» – краже табака из кладовой. Но он же, переживший своеобразный катарсис последствий этого дела, обнаруживает и способность созидательного действия. Творческая натура Янкеля проявляется в создании шкидской газеты, в организации «Юнкома». Однако уже, являясь одним из основателей и активных членов «Юнкома» – ядра школьного коллектива, он под влиянием недавно прибывших хулиганов на короткий момент возвращается к воровству, к началу собственного пути, выходит из «Юнкома». Примечательно, что глава «Содом и Гоморра», посвященная самой сильной эпидемии воровства в школе,

возрождению старых анархических привычек располагается в тексте сразу после благостного эпизода создания «Юнкома».

Кризис в человеческой судьбе Янкеля совпадает с кризисом в судьбе школы, казалось, налаживающей жизнь, нормальные, человеческие отношения воспитанниками между собой и с учителями. Но возвращение назад в чистом виде уже невозможно: время проведенное в стенах Шкиды не прошло бесследно. Цикличность проявляется в том, что судьба Янкеля решается не воспитателями, как в «деле о табаке», а товарищами. Он сам принимает решение вернуться в «Юнком», чувствует стыд и раскаяние: «Янкель и Пантелеев опустили головы не смотрели в глаза. Цекисты, сгрудившись у стола, дышали ровно и впивались взорами в обвиняемых...

Рассуждали:

– Сами признались. Снисхождение требуется.

– Факт. Порицание вынесем, без огласки.

<...>

Янкель и Пантелеев взглянули в глаза Японцу.

– Япошка!.. Честное слово... Сволочи мы!..» [Белых, Пантелеев, 2008, с. 356]

В последних словах выражена не только эмоциональная реакция на прощение за проступок (примирение воспитанников с Викниксором после кражи табака иронично названо авторами «мокрая идилия»), а раскаяние, самоосуждение и благодарность на уровне сознания. Эпизод показан как имеющий отношение к человеческой позиции героев не только этого момента их жизни, но и будущего – работы над собой в осуществлении твердого желания и решения жить по другим принципам.

Повествование у Г. Белых и Л. Пантелеева ориентировано на различные точки зрения героев. Они представлены в их реакциях (как правило, эмоциональных) на реальные, спонтанно, в невероятных конфигурациях возникающие ситуации. Роль сюжета в привычном его понимании в качестве конструктивного фактора ослаблялась. Авторы повести вводили в повествование многообразные факты, эпизоды, планы действительности, находящиеся друг с другом в непрочных причинно-следственных связях.

При первом знакомстве с текстом может показаться, что от перестановки достаточно самостоятельных глав в повести ничего бы не изменилось. Но это не так: повесть не распадается на отдельные эпизоды. Главы «Республики Шкид» крепко сцементированы не одной сюжетной историей главного героя, а историей распрямления и становления личности беспризорника в многих, и шире – историей рождения в каждом, благодаря общению, взаимодействию с другими, нового, самостоятельно решающего проблемы своей жизни человека. Этот сложносоставленный, прописанный через систему ударных, принципиально важных моментов-фрагментов из жизни ряда важных в повествовании лиц и их всех вместе как коллектива Шкиды процесс можно считать своеобразным сюжетом повести.

Доказательством неслучайности отобранных для «Республики Шкид» глав (и их расстановки) может служить ее сопоставление с «Шкидскими рассказами». Они написаны Г. Белых и Л. Пантелеевым вскоре после создания повести, но публиковались отдельно и в разное время – с 1927 г. («Магнолии») до 1962 г. («Зелены береты»). Рассказы содержали истории из жизни воспитанников школы, не вошедшие в основной текст повести, и уже не имели внутренних связей, которые сообщали бы им некую целостность.

Композиция «Республики Шкид» отражала дух, сущность жизни школы имени Достоевского первого года ее существования. Шкида в реальности жила приливами и отливами настроений, увлечений воспитанников. С первого взгляда трудно установить какие-либо закономерности в бурном потоке событий, переживаемых школой и ее учениками. По сути, весь текст повести – это истории различных увлечений шкидцев, которые могли носить и разрушительный и созидательный характер.

тельный характер. Хотя очень часто и разрушительные по реальным результатам действия воспитанников (кража табака, буза, «война с халдеями», азартные игры) показывали их с творческой стороны – способностью придумать, организовать «дело», пережить отрицательные его последствия, преобразовать энергию бунта в энергию внутреннего преображения, не сразу заметного, но имеющего место, постепенно накапливающегося, переходящего в новое качество.

Все события и факты оказываются важны для личностного роста воспитанников, для становления школьного сообщества. Так, эпизод «войны» ребят против одного из воспитателей выливается в издание общешкольной газеты «Зеркало»: ее издание начинается с «выпуска» «желтой, вульгарной», по мнению Викниксора, листовки «Бузовик», которая, в конечном счете, преобразуется в серьезное дело. Когда Шкида бросалась в очередное увлечение, ее словно подхватывала и несла волна, потом происходил спад, наступало временное затишье, недолгий период спокойной учебы. Но не надолго. Молодое «буйство» сил требовало выхода, республику подхватывала, вздымала новая волна, энергия зашкаливала. Со временем школа все чаще жила, действовала как самонастраивающийся механизм, в ней вызревали здоровые силы, все чаще проявлялась способность опомниться, повернуть события в русло достойных человеческих решений. Логика развертывания событий в главе «Великий ростовщик» обозначается в предвещающем ее основной текст плане-подзаголовке: «Паучок. – Тихие радости. – Четыре сбоку, ваших нет. – Шкида в рабстве. – Оппозиция. – Птички. – Савушкин дебош. – Смерть хлебному королю!». Процесс преобразования энергии одного свойства («рабства» у «ростовщика» Слаенова) в энергию другого свойства – «оппозиции», сопротивления, возмущения-«революции» против новичка, быстро ставшего «хлебным королем») и в отношениях с учителями, и между собой. Каждый срыв заканчивается наведением мостов, переговоров, установлением контактов, торжеством справедливости, здравого смысла. Созидательная – культурная деятельность в тех или иных формах определяет завершение фаз циклов в пределах глав и всей повести.

Кроме того, повествование в целом и каждой главы в отдельности поддерживается напряженным ритмом подъемов и спадов молодой энергии героев в индивидуальных судьбах шкидцев. Преодоление каждым своей готовности идти по линии наименьшего сопротивления и новый срыв, переживание этого опыта в коллективе разными темпами растущих, взрослеющих внутренне товарищей, накопление все чаще появляющихся, работающих на позитив моментов самоуважения создает многосоставное, сложно аранжированное, циклическое развертывание повествования, в котором постепенно набирает силу, укрепляется оптимистическая стратегия судеб большей части воспитанников Шкиды и ее самой.

В развитии событий можно увидеть логику спирали: завязка, стремительный взлет, кульминация, спад в одном эпизоде, по-своему повторяется в другом, независимо от потенциала действий шкидцев, положительного или отрицательного. И вместе с тем с каждым витком возникает, накапливается представление о поступательном движении, о жизнотворческих изменениях в сознании и поведении воспитанников Шкиды.

Очевидная фрагментарность членения повествования, акцентированная названиями глав с их по-своему внутренне завершенным содержанием преодолевается внутри циклической организацией материала тем более ощутимо, что ей равно подчинены как части, так и целое. Цикл как принцип поддерживается ритмом. Он задается ярким эмоциональным, субъективным восприятием того или иного события героями, но также и логикой развития каждого события от завязки к бурной кульминации, от нее – к упорядоченному образу жизни в рамках «общественного договора», в процессах организованной самодеятельности героев. Этот же ритм ощутим и в сюжете всего повествования об истории распрямления души беспризорника: от стихийных, агрессивных проявлений отдельных персон и их

собрания, до готовности учиться, трудиться большинства в рамках культурного сообщества.

Привлекательность повести для читателя определяется и тем, что в сложном и серьезном процессе перевоспитания недавних беспризорников они представлены «людьми играющими», наделенными чувством юмора. Последним прежде всего обладают авторы, достаточно искусно строящие диалог своих героев, дающие им самим характеризовать себя в собственной речи – в диалоге между собой и с учителями, часто – в полилоге. Речь вчерашних беспризорников с их опытом долгого уличного существования, следами воровского жаргона, возрастных особенностей восприятия неизвестной им школьной, советской жизни дает множество поводов для комических эффектов, и авторы щедро реализуют их.

Собственная – непосредственная, импульсивная разговорная речь героев позволяет представить их живыми, понятными во всех их разнообразных проявлениях. Обилие комических ракурсов изображения, красок не отменяет остроты переживания шкидцами новых для них ситуаций, окрашивает множество игровых моментов, которые могут осознаваться как творчество жизни.

Комическое в его жизнотворческой функции (О.М. Фрейденберг) становится еще одним важным компонентом повествования, связывающим авторский текст всех эпизодов и текст высказываний героев, который характеризует внутренние импульсы их поведения и внешние проявления в разных ситуациях.

Очевидной эпизодичностью, фрагментарностью, монтажностью композиции, выдвиганием на первый план «коллективного» героя, составленного из разных лиц, повесть «Республика Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева отчетливо вписывается в поиски отечественной прозы середины 1920-х гг. Более того, произведение юных авторов, далеких по своему предшествующему жизненному опыту от литературной среды, подтверждает, укрепляет закономерность, органичность проявления в литературе эпохи обнаруженных тенденций. Но их произведение и выделяется в потоке интенсивно развивающейся своей возможности отечественной прозы точно и тонко проявляющейся в повествовании, скрепляющей «монтаж аттракционов»-эпизодов логикой цикла, циклизацией всего целого как принципом.

Тема сложного становления человека и коллектива, представленная на разных стадиях общего движения и фазах внутреннего созревания личности отдельных лиц, оставляет в результате ощущение их долгой, продолжающейся за пределами изображения плодотворной жизни. Стратегии заданы, заканчивающийся цикл предполагает следующий, он требует новых усилий по преодолению несовершенства своей натуры, поиску новых оснований коммуникации с окружающими, по собственной реализации в большом мире взрослой жизни.

Литература

Белая Г.А. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977.

Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.

Белых Г., Пантелеев Л. Республика Шкид. М., 2008.

Дарвин М.Н. Художественная циклизация литературных произведений // Теория литературы: В 4 т. М., 2003. Т. 3. С. 467–515.

Драгомирецкая Н.В. Стилиевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 125–172.

Маршак С.Я. Об этой книге // Белых Г., Пантелеев Л. Республика Шкид. М., 1981. С. 3–13.

Путилова Е.О. ...Началось в Республике Шкид. Очерк жизни и творчества Л. Пантелеева. Л., 1986.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Эйзенштейн С.М. Избр. собр. соч.: В 3-х т. Т. 2. М., 1946.