

Т. С. Дубровских  
Челябинск, Россия

## ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В МАЛОЙ ПРОЗЕ НИКОЛАЯ АСЕЕВА

**Аннотация.** Литературный процесс первой трети XX века развивается по направлению художественного синтеза, ярким проявлением которого становится тенденция к новеллистическому циклообразованию. Механизмы укрупнения контекста в ситуации затрудненности романного освоения действительности, требующего значительного временного дистанцирования, позволяют писателям переходной эпохи включать в ракурс изображения более широкий круг явлений и транслировать целостное видение мира посредством его экстенсивного комплементарного воспроизведения. В настоящей статье рассматривается проблема эстетической интеграции в рамках прозаических книг Николая Асеева, созданных в 1920-х годах: «Расстрелянная Земля. Фантастические рассказы», «Проза поэта», «Разгримированная красавица». Идеино-концептуальная общность поликомпонентных художественных единств достигается за счет функционирования системы повторяющихся мотивов, семантическим ядром которых выступает оппозиция старого и нового. В первой книге пространством столкновения бинарных аксиологических ориентиров становится фантастический универсум, во второй — преимущественно современная автору советская реальность, в третьей — заграничный капиталистический мир. К доминантным структурным «скрепам» в рамках книготворчества автора также следует отнести субъектную организацию повествования, галерею сквозных персонажей и регулярные вкрапления в прозаическую фактуру стиховых элементов, позволяющих добиться эффекта полиритмической «спаянности».

**Ключевые слова:** художественный синтез; футуризм; русские писатели; литературное творчество; художественное единство.

T. S. Dubrovskikh  
Chelyabinsk, Russia

## THE PROBLEM OF ARTISTIC SYNTHESIS IN THE SHORT STORIES BY NIKOLAI ASEEV

**Abstract.** The literary process of the first third of the XX century develops in the direction of the artistic synthesis manifested the tendency to formation of short story cycles. Due to the difficulty of use of the novel which requires some significant time distance mechanisms of context consolidation allow the authors of the transition era to include a wider range of phenomena and translate the whole vision of the world through its extensive reflection. In the article the problem of aesthetic integration in Nikolai Aseev's prose books of the 1920-ies is discussed: «The Shot Earth. Fantastic Stories», «The Prose of the Poet», «The Exposed Beauty». Their ideological and conceptual consistency is achieved through the operation of recurring motifs, the semantic core of which is based on the opposition of the old and new life. In the first book the collision of binary axiological orientations takes place in a fantastic universe, in the second — mainly the contemporary Soviet reality is covered, in the third — foreign capitalist world is concerned. The dominant structural factors of the literary unities include narrative organization, the gallery of general characters and regular verse elements within the prosaic structure causing the effect of polyrhythmic completeness.

**Keywords:** artistic synthesis; futurism; Russian writers; creative writing; artistic unity.

Николай Асеев, классик отечественной литературы, представитель футуристического движения, один из основателей и активистов художественного объединения ЛЕФ, знаком современному читателю в первую очередь благодаря своим лирическим стихам. Между тем наследие автора (канонически аттестованного исключительно в качестве «русского советского поэта» [Большая советская энциклопедия 1970: 313]) включает значительный корпус разножанровых прозаических текстов. Более того, свои первые литературные шаги соратник и друг Владимира Маяковского делает именно в статусе прозаика. «Я и писать начал с коротеньких рассказов о прошлом, с картин исторической жизни давних времен, сдобренных собственной фантазией» (цит. по [Мешков 1981: 29]), — отмечает писатель в автобиографическом очерке «Моя жизнь», имея в виду прежде всего серию исторических произведений для детской аудитории в выпусках журнала «Проталинка» 1914–1915 годов [Н. Н. Асеев. Указатель литературы 1962: 46].

Эстетические возможности прозаической словесной культуры неизменно привлекают Асеева на протяжении всей профессиональной деятельности. И

если в более поздние периоды автор отдает предпочтение в основном мемуарным запискам и критическим статьям, то в дореволюционное и особенно послереволюционное десятилетие в контексте его творчества важное место отводится собственно художественной и художественно-публицистической новеллистике. В эти же годы писатель выпускает ряд книг малой прозы, собранных на основе опубликованных ранее в газетной и журнальной периодике рассказов и очерков. Индивидуальные поиски актуальной изобразительной формы показательно отражают динамику трансформации жанровых приоритетов в масштабе литературной диахронии первой трети XX века.

Рефлексируя на тему творческого самоопределения, Асеев уделяет акцентированное внимание проблеме выбора художественной модели. «Жанр дается обыкновенно в виде накопленных интересов как в главной своей линии, так и в менее поддающихся учету — боковых. И поэты, и художники эпохи обыкновенно нащупывают этот сгусток общественных настроений в разнообразных попытках более или менее удачных жанровых развитии» [Асеев 1929: 14]. В 1910–20-е годы положение ин-

туитивно найденной жанровой доминанты такого рода, наряду с лирическими формами, обоснованно занимает новеллистика, в отличие от крупных полотен оказавшаяся способной адекватно и продуктивно воспроизводить сложную, противоречивую, искаженную действительность переходного времени. Поэтика малого эпоса, типологическими чертами которой являются пластичность и мобильность, позволяет творящему субъекту мгновенно откликаться на стремительно меняющиеся жизненные обстоятельства, разрушать анахроничные в условиях обновляющейся реальности стереотипы эстетического мышления, применять экспериментальные приемы создания художественного мироздания. «<...> именно в рассказе раньше, чем в других, более обстоятельных жанрах, улавливается качественный сдвиг в представлениях общества о человеке, именно в рассказе, оформляясь, ищет себя назревающая новая концепция личности, именно в рассказе она впервые проходит проверку внутренней логикой художественного мира, воплощающего общий смысл жизни» [Лейдерман 2010: 213].

Следующей генетически закономерной стадией эволюции литературного процесса (при существенно упрощенном взгляде на логику движения эстетических форм) становится актуализация интегративных метатекстовых конструкций, возникающих в ответ на потребность охвата более широкого круга явлений, глубокого и объемного осмысления происходящих событий, исследования скрытых в круговороте эпизодов сущностных внутренних связей. Новеллистика, обладая беспредельным метонимическим потенциалом, органичная отношениями со- и противопоставления природой, подвижными структурными границами, имманентно тяготеет к циклообразованию. «Изображая отдельные случаи и удивительные события, новеллы подаются сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающие наличие еще многих других фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих картину мира» [Мелетинский 1990: 6]. Тенденция к созданию ансамблевых единств, в том числе новеллистических книг, приобретает значение выразительной приметы в координатах русской прозы начала XX века, развивающейся под знаком идеи художественного синтеза.

Ориентацию на использование принципов укрупнения контекста можно обнаружить уже в первой прозаической книге Николая Асеева «Повесть об Эймунде и Рагнаре, норвежских конунгах, об их жизни и приключениях на службе у русского князя Ярослава, об убийстве князя Святополка, записанная со слов пяти воинов из дружины Эймунда» 1915 года. Скандинавское предание в переложении писателя отличается свойственными для жанра саги сюжетной фрагментарностью и «композиционной открытостью» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 921]. Как следует из названия, нацеливающего читателя на суммативный характер повествования, в произведении рассказывается о деяниях легендарных норманнов, участвовавших в междоусобных войнах русских князей. Повесть имеет вполне завершенную структуру:

включает «твердую» раму (авторское предисловие, финальную ремарку в виде графически выделенного слова «конец» [Асеев 1915: 32]), содержит экспозицию и эпилог, отчетливо выраженную завязку и логически подготовленную развязку, однако составные части произведения посвящаются значительно дистанцированным друг от друга историческим событиям и соединяются преимущественно по кумулятивной схеме, ограниченной рамками хронологического порядка<sup>1</sup>. Впрочем, в малой прозе, созданной автором в течение 1920-х годов, практика образования поликомпонентных художественных единств находит гораздо более яркое выражение.

В послереволюционные годы литературные интересы писателя претерпевают изменения философско-мировоззренческого уровня. Если до Октября 1917 года Асеев, весьма условно входившего в число футуристов в составе группы «Центрифуга»<sup>2</sup>, по собственному признанию всецело занимает «тяга к славянщине, к летописям, к истории слова» [Асеев 1963: 8–9], то захлестнувшая страну социально-культурная ломка пробуждает в нем непреодолимое желание всеохватных перемен. Творческая энергия автора концентрируется вокруг идеалов романтического будущего, резко контрастирующих с образами старого времени. Книга-цикл «Расстрелянная Земля. Фантастические рассказы», опубликованная издательством «Огонек» в 1925 году, выступает своего рода итогом наблюдений эстетического сознания за первыми столкновениями двух оппозиционных систем ценностей, двух антитетичных типов мышления, двух сошедшихся в смертельной схватке миров.

Прозаическое единство небольшого объема аккумулирует четыре рассказа, созданных в эстетике фантастического допущения. В открывающей книгу новелле «Расстрелянная Земля» автор сохраняет эпически-монументальный стиль изложения, отточенный в ходе работы с историческими памятниками, но наполняет повествовательную модель фантастическими хрониками нападения марсианской цивилизации на расу людей (в читательской рецепции фабула рассказа неизбежно проецируется на современную автору политическую ситуацию). На стороне захватчиков технологическое превосходство, землянам во главе с непреклонным Изобретателем остается уповать лишь на отчаянную отвагу и веру в

<sup>1</sup> Дискретно-фрагментарная композиционная структура и экстенсивно-циклическое построение сюжета в более явном виде характерны для асеевской повести «Санаторий» (1929–1930 годы).

<sup>2</sup> В последний год жизни Николай Асеев напишет исследователю своего творчества и постоянному корреспонденту Дмитрию Молдавскому: «Футуристом я никогда не был, как не был и символистом или акмеистом, то есть не принадлежал ни к одной из существующих тогда марок. Мы, молодые люди начала века, собирались в какие-то кружки, студенческие и литературные <...> Это уж позже критики стали валить в одну кучу и Хлебникова, и Игоря Северянина, и Елену Гуро, и Вадима Шершеневича <...> Ведь то, что пошло ходить под маркой поэтических экспериментов, было народным словом, в его вовсе не упрощенном понимании» [Асеев 1990: 495–496].

свою правоту. В финале грандиозного сражения вселенские завоеватели взрывают беззащитного противника «ураганом снарядов» [Асеев 1964: 73], но совершенно неожиданно оказываются поверженными ожившей и освободившейся от мертвой оболочки планетой. Эпитет «расстрелянная» в контексте рассказа отнюдь не означает «погибшая»: напротив, речь идет о возрожденной, наполненной новыми жизненными силами Земле. Вопреки принципу эстетизации милитаризма, характерному для западноевропейского канона футуризма, Асеев стремится утвердить победу прогрессивного духа над материальным оружием. Новелла, впервые изданная харбинским журналом «Окно» в 1921 году, концептуально сопрягается с «Бомбой», дальневосточным сборником стихов Асеева того же года, и очевидно рифмуется с экспрессивно-оксюморонными строками: «Слушай, читатель, ты тоже / с бомбой, подпрыгнувшей рядом, / может быть, взорванно ожил / вместе с бесшумным разрядом?!» [Асеев 1963: 110].

Элементы прогностической фантастики, комплекс эсхатологических мотивов, экспрессионистическая выразительность образа сближают «Расстрелянную Землю» со следующей частью рассматриваемой книги. В рассказе «Завтра» (напечатанном в 1923 году в первом номере журнала «Лэф») место действия сужается от предельно генерализированного локуса космической арены до абстрактной урбанистической цивилизации в недалекой перспективе. Центральный персонаж произведения, гениальный изобретатель летающих городов будущего, соглашается на удаление слабого живого сердца и, как следствие, духовную смерть ради интеллектуального превосходства. Превращение в бесстрастную вычислительную машину, по мнению конструктора, должно позволить ему завершить рискованный проект, от успешной реализации которого зависит судьба человечества. Тем не менее в тщательно выверенные расчеты героя закрадывается ошибка, и в конце произведения, оставляющего стойкое послевкусие негативной утопии, тысячи паривших в воздухе домов падают на землю. В новелле «Завтра» автор продолжает размышлять на полемическую для 1920-х годов тему влияния индустриальной модернизации, перенося традиционный для футуристической мифологии конфликт природного и искусственного начал из поэтического пространства<sup>3</sup> на

<sup>3</sup> За год до выхода новеллы Асеев публикует поэтический сборник «Стальной соловей», эпатажирующий читателя физиологическим описанием трансформации живого соловья в механическую птицу. Впоследствии писатель так объяснит необходимость использования утилитарной эстетики в пореволюционные годы: «Зачем плодить сотни раз пересказанное об урбанизме и футуризме, когда урбанизм был понятием близким к индустриальным мечтам о городах будущего, когда стальной соловей противопоставлялся деревенской избяной Руси, где соловьями заслушивались только те, у кого было время гулять по летним ночам, тогда, в те именно времена, город был на первом плане поэтического мышления. России после разрухи нужны были машины, заводы, шахты. А вместо этого воспевалась избяная, кондовая, толстозадая бабища Россия. Тогда и только

новеллистическую плоскость. Однако ни в прозе, ни в стихах писатель не дает однозначных ответов<sup>4</sup>, продуцируя наполненную амбивалентными смыслами художественную модель. «Автор демонстрирует глубину жанрового потенциала новеллистики в рамках такой сложной, уникальной философско-эстетической системы, считающейся прерогативой романа (или, по крайней мере, повести), как утопия» [Пономарева 2006: 200].

«Завтрашний» урбанизм, безобразно деформирующий окружающую действительность, находит вариативное отражение в насаждающем хаос безумия и патологически искажающем восприятие городе-лабиринте «Войны с крысами» (1923 год). Мотив изобретения героем-повествователем хитроумных ловушек для домашних вредителей, превращающихся согласно сюжетному пуанту в напыщенных сытых буржуа, более отчетливо раскрывает узловую для книги проблематику непримиримой борьбы с реалиями дореволюционного прошлого, задерживающими движение вперед. Введение в повествование обезличенных мешан-«серокостюмников» [Асеев 1964: 51] актуализирует гофмановские образы человекоподобных автоматов, что, возможно, создает вспомогательное ассоциативно-смысловое поле для интерпретации героя предыдущего произведения.

Мирообраз заключительного рассказа «Одна деталь»<sup>5</sup> (1925 год) обнимает хронотопное пространство всего художественного целого: в попытке уловить момент исторического сдвига автор протягивает фабульные линии от мрачных пейзажей столицы «стародавней», «с 14-го года недостроенной» [Асеев 1964: 64] к светлым картинам «новой городской жизни» [Асеев 1964: 67] спустя десятки лет. В живом воображении москвича-фантазера величественный поезд поколений огибает всю планету и летит через станцию «2000 год» [Асеев 1964: 68] по просторам далекого и прекрасного грядущего.

Идейно-концептуальную целостность «Фантастических рассказов», помимо собственно эстетики необычайного, обеспечивает система футуристически заряженных мотивов, объединенных семантикой динамичного преобразования традиционного миропорядка и сопротивления власти прошлого. Важным «цементирующим» фактором в пределах ансамбля служит повторяющийся образ человека нового времени, вариации которого интегрируются в символическую для лэфовской поэтики фигуру деятельного изобретателя. Композиция исследуемой художе-

тогда нужен был разговор не о библейски «железном Мессии», а о реве заводских труб и грохоте станков будущего. А тишина, безмашинье, безручье — были врагами будущего. Как же это не понять и смешивать “железных Мессий” с мечтой о стальном соловье <...>» [Асеев 1990: 496–497].

<sup>4</sup> Симптоматичен в этом отношении вывод критика В. Переврзева: «О направлении инженерного полета в будущее по рассказу Асеева судить трудно: курс “словесного лета”, очевидно, не вполне ясен и самому автору» [Переврзев 1923: 133].

<sup>5</sup> В пятитомном собрании сочинений 1963–1964 годов рассказ носит название «Только деталь (Московская фантазия)» [Асеев 1964: 63].

ственной структуры обусловлена принципом замкнутого пространственно-временного сжатия внутренней формы: отвлеченному технократическому миру приходит на смену локус условного прошлого, который в свою очередь плавно перетекает в городскую реальность настоящего, прогностически раздвигающую горизонты будущего.

Книгу рассказов и очерков «Проза поэта» (1930 год) отличает менее высокая степень художественной «спаянности»: объемная макротекстовая конструкция включает гетероморфные с точки зрения метода, жанра, стиля прозаические части. Многомерность, разнородность, конфликтность формы позволяют исследовать составное произведение в качестве репрезентанта циклической структуры книжно-архитектонической — более свободной и эстетически сложной — модификации<sup>6</sup>.

В функции объединяющего начала на концептуально-тематическом уровне монтажного образования также выступает мотивный комплекс противостояния прошлого и будущего, аксиологических оппозиций старого и нового. Однако в «Прозе поэта» Асеева, собравшей новеллистические опыты 1920–1930 годов, ощутимо усиливается сатирический пафос и пейоративная тональность. Эйфорическая романтизация перемен, характерная для первых революционных лет, отходит на задний план, уступая место тенденциозной риторике «строения жизни» [Литературные манифесты 2001: 206], поэтика фантастического — в соответствии с левовскими требованиями фактографического воспроизведения действительности — замещается реалистическим инструментарием. Ассимилируя «Фантастические рассказы» с газетными очерками на злобу дня, Асеев подчиняет идейную диалектику цикла-предшественника более емкому замыслу.

Фельетон «Охота на гиен» (1929 год) открывает условно выделенный публицистический блок книги, маркированный интонацией бескомпромиссного обличения классового врага. Если для макротекста в целом характерна полисубъектная организация повествования, то именно здесь одной из ведущих «скреп» монтажного пространства становится голос «я»-нарратора (эквивалентного голосу автора) — трибуна революционной идеологии, призывающего к уничтожению предстающих в зооморфных образах носителей мещанского прошлого: «Видишь, читатель, сколько шерсти мы с тобой остригли, сколько шкур распяли на рогатках за небольшую нашу вылазку в городскую дебрь. А это только предварительная экскурсия, начало похода» [Асеев 1964: 27]. Посредством метонимического переноса, внутренне присущего циклической форме, новелла

«Война с крысами» получает в «Прозе поэта» более конкретное агитационное содержание.

«Расстрелянная Земля» и «Завтра», идущие вслед за играющей роль метасюжетного перехода «Московской фантазией», перемещают читателя в мир футурологических мечтаний о технических возможностях будущего. Завершают книгу дальневосточные очерки автора, посвященные героическим завоеваниям революции на крайних рубежах страны и напоминающие читателю о великой социальной цели, за которую стоило и стоит бороться. Таким образом, идейно-философская мысль книги совершает движение по кругообразной траектории и замыкается на себе.

Существенным фактором контекстообразования в рамках малой прозы Асеева является синтезирование двух противоположных типов речи — прозаической и поэтической. Название книги «Проза поэта» с этой точки зрения следует трактовать как указание на языковую специфику произведения: каждая составляющая новеллистического ансамбля оказывается наполненной вкраплениями стиховой культуры, подразумеваемыми «метронасыщенность» [Орлицкий 2002: 40] (присутствие в прозаическом тексте синлабо-тонически организованных цепочек), рифмующиеся созвучия, фонетическую оркестровку, лексико-грамматическую симметрию и т.д. Впрочем, наиболее заметной приметой поэтической экспансии является прозиметрический монтаж, который активно применяется автором в малой прозе 1920-х годов и становится структурообразующим принципом в травелоге «Разгримированная красавица» (1928 год).

Книга путевых записок собирается Асеевым на основе впечатлений от поездки в Италию, вышедших ранее серией «дорожных черновиков» [Асеев 1928: 118] в журнале «Звезда». Сложная многочастная конструкция отличается типичной для жанра литературного путешествия неоднородностью состава: макротекст ассимилирует пейзажные зарисовки, портретные описания, сатирические эскизы, критические рассуждения, документальные фрагменты и др. Ощущения тяжеловесной конгломератной формы книге помогает избежать эмоциональная цельность повествования и гармоничная прозиметрическая композиция.

Писатель Страны Советов, от лица которого ведется рассказ, отказывается пребывать в пассивной роли туриста-обывателя, лицемерно наслаждающегося красотами европейской старины. Делегат нового мира с левовски-футуристической прямоотой требует прекратить фарс поклонения мертвой культуре, разрушить «неудобные и неэкономные» [Асеев 1964: 245] памятники архитектуры, принятые считать великими произведениями искусства, и незамедлительно начать на освободившихся площадях современное индустриальное строительство. Регулярные поэтические вставки, смыкающиеся с прозаическим окружением в содержательном аспекте и, как правило, служащие красочными иллюстрациями риторических тезисов, позволяют автору подчеркнуть главное и ритмически упорядочить крупное нарративное полотно.

<sup>6</sup> Здесь автором статьи экстраполируется на прозаический материал теория лирической книги, изложенная в монографии О. В. Мирошниковой «Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика». В соответствии с концепцией исследователя, книги стихов как системные художественные единства второго уровня могут быть представлены книгами-композициями, или «многосоставными архитектурными образованиями», и книгами-циклами, или «составными жанровыми структурами» [Мирошникова 2004: 55].

Таким образом, малая проза Николая Асеева 1920-х годов демонстрирует тяготение к объединению в поликомпонентные макротекстовые образования разной эстетической целостности. Метазнаковое пространство новеллистики, интегрированной в прозаические книги на базе общей эстетико-философской стратегии, системы повторяющихся мотивов, функционирования сквозных персонажей, дублирования повествовательного типа, инвариантного стилевого своеобразия, дает автору возможность значительно расширить изобразительный потенциал малого эпоса в координатах индивидуального синтетического мирообраза.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Асеев Н. Н.* Заграница (Дорожные черновики) // Звезда. — 1928. — № 1.
- Асеев Н. Н.* Повесть об Эймунде и Рагнаре, норвежских конунгах, об их жизни и приключениях на службе у русского князя Ярослава, об убийстве князя Святополка, записанная со слов пяти воинов из дружины Эймунда. — М.: Типография К. Л. Меншова, 1915.
- Асеев Н. Н.* Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. — М.: Сов. писатель, 1990.
- Асеев Н. Н.* Работа над стихом. — М.: Прибой, 1929.
- Асеев Н. Н.* Собрание сочинений: в 5 т. — М.: Издательство художественной литературы, 1963. — Т. 1.
- Асеев Н. Н.* Собрание сочинений: в 5 т. — М.: Издательство художественной литературы, 1964. — Т. 5.
- Большая советская энциклопедия.* — Т. 2: Ангола — Барзас. — М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1970.
- Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. — Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. Ф. И. Николюкина. — М.: Интелвак, 2001.
- Литературные манифесты: От символизма до «Октября»* / сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. — М.: Аграф, 2001.
- Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990.
- Мешков Ю. А.* Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1981.
- Мирошникова О. В.* Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: монография. — Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2004.
- Н. Н. Асеев.* Указатель литературы. 1911–1961 / сост. В. Ф. Сулимова. — М.: Государственная библиотека-музей В. В. Маяковского, 1962.
- Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002.
- Переверзев В. Ф.* На фронтах текущей беллетристики // Печать и революция. — № 4. — 1923.
- Пономарева Е. В.* Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития): дисс. ... д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 2006.

#### REFERENCES

- Aseev N. N.* Zagraniitsa (Dorozhnye chernoviki) // Zvezda. — 1928. — № 1.
- Aseev N. N.* Povest' ob Eymunde i Ragnare, norvezhskikh konungakh, ob ikh zhizni i priklucheniakh na sluzhbe u russkogo knyazya Yaroslava, ob ubiystve knyazya Svyatopolka, zapisannaya so slov pyati voinov iz druzhiny Eymunda. — M.: Tipografiya K. L. Men'shova, 1915.
- Aseev N. N.* Rodoslovnaya poezii. Stat'i. Vospominaniya. Pis'ma. — M.: Sov. pisatel', 1990.
- Aseev N. N.* Rabota nad stikhom. — M.: Priboy, 1929.
- Aseev N. N.* Sbranie sochineniy: v 5 t. — M.: Izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1963. — T. 1.
- Aseev N. N.* Sbranie sochineniy: v 5 t. — M.: Izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1964. — T. 5.
- Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya.* — T. 2: Angola — Barzas. — M.: Izd-vo «Sovetskaya entsiklopediya», 1970.
- Leyderman N. L.* Teoriya zhanra. — Ekaterinburg: Institut filologicheskikh issledovaniy i obrazovatel'nykh strategiy «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t, 2010.
- Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* / pod red. F. I. Nikol'yukina. — M.: Intelvak, 2001.
- Literaturnye manifesty: Ot simvolizma do «Oktyabrya»* / sost. N. L. Brodskiy, N. P. Sidorov. — M.: Agraf, 2001.
- Meletinskiy E. M.* Istoricheskaya poetika novelly. — M.: Nauka, 1990.
- Meshkov Yu. A.* Nikolay Aseev: tvorcheskaya individual'nost' i ideyno-khudozhestvennoe razvitie. — Sverdlovsk: Izd-vo Ural. un-ta, 1981.
- Miroshnikova O. V.* Itogovaya kniga v poezii posledney treti XIX veka: arkhitektonika i zhanrovaya dinamika: monografiya. — Omsk: Izd-vo Omsk. gos. un-ta, 2004.
- N. N. Aseev.* Ukazatel' literatury. 1911–1961 / sost. V. F. Sulimova. — M.: Gosudarstvennaya biblioteka-muzey V. V. Mayakovskogo, 1962.
- Orlitskiy Yu. B.* Stikh i proza v russkoy literaturе. — M.: RGGU, 2002.
- Perverzev V. F.* Na frontakh tekushchey belletristiki // Pechat' i revolyutsiya. — № 4. — 1923.
- Ponomareva E. V.* Russkaya novellistika 1920-kh godov (osnovnye tendentsii razvitiya): diss. ... d-ra filol. nauk. — Ekaterinburg, 2006.

#### Данные об авторе

Татьяна Сергеевна Дубровских — аспирант кафедры филологии Южно-Уральского государственного университета (Челябинск).

Адрес: 454080, Россия, г. Челябинск, пр. Ленина, 76 (ГУК), ауд. 426.

E-mail: dubro2@mail.ru.

#### About the author

Tatyana Sergeevna Dubrovskikh is a postgraduate student of the Department of Philology, South Ural State University (National Research University) (Chelyabinsk).