

КНИГИ-АЛЬБОМЫ М.М. ЗОЩЕНКО И Н.Э. РАДЛОВА КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОГО ИСКУССТВА 1920-Х ГОДОВ

Е.В. Пономарева

В статье рассматриваются жанровые и стилевые принципы конструирования оригинальной художественной модели. На основе исследования книги-альбома М. Зощенко и Н. Радлова «Веселые истории (Тридцать счастливых идей)» изучаются техника взаимодействия графического и вербального компонентов текста, сочетание карикатуры и слова, которые способствуют созданию сатирического произведения. Особое внимание уделяется сатирической традиции искусства лубка. Статья является первой частью исследования, которое посвящено изучению сатирических книг-альбомов как образца массового искусства 1920-х гг. XX в.

Ключевые слова: книга-альбом, экспериментальная проза, художественный мир, творческая манера, лубок, массовое искусство.

Художественными моделями, репрезентирующими одну из граней художественного синтеза малой прозы 1920-х гг., являются полиструктурные образования – книги-альбомы, созданные творческим альянсом писателя Михаила Михайловича Зощенко и художника Николая Эрнестовича Радлова. В 1928 году тиражом 50000 экземпляров была издана книга «Веселые проекты. (Тридцать счастливых идей)» [1], а спустя три года, в 1931 г., тиражом 15200 экземпляров вышел второй коллективный проект – «Счастливые идеи» [2]. Решенные в очень интересной жанровой модели, восходящей к нескольким художественным традициям: русского лубка, европейской карикатуры и новейшего, но всё активнее заволадевающего умами искусства – кинематографа, – книги очень быстро завоевали популярность массового читателя. Все составляющие: герои, схемы микросюжетов, проблематика, опора на активную графику являлись грамотным расчетом, позволявшим завоевать нового читателя, не готового к сложным философским формулам и крупным эпическим формам. Новый читатель молодой республики отдавал предпочтение легкому, но актуальному сюжету, требовал злободневности, предпочитал не столько читать, сколько рассматривать книгу, которая уже внешним форматом выделялась из круга изданий, в том числе и массовых.

Книги, созданные в содружестве Зощенко и Радлова, отвечали и такому принципу массового искусства, как серийность: издание 1931 года являлось непосредственным, хотя и внутренне усложненным, продолжением «Веселых проектов». Свидетельством единства замысла является сразу несколько элементов заголовочно-финального комплекса, к которым можно отнести такие факторы, как общность обозначения авторства, логическую соотнесенность заглавий (ср.: «Веселые проекты (Тридцать счастливых идей)» и «Счастливые идеи»); прямое указание на единство, содержащееся в ироничном Предисловии ко второй книге:

«Два года назад мы выпустили в свет научное сочинение – альбом «Веселые проекты».

Читатель терпеливо отнесся к нашей научной деятельности, и альбом разошелся без остатка, подарив авторам славу и рублей двести денег.

Воспоминания об этих счастливых днях не дают нам спокойно почить на лаврах. В настоящее время, после двухлетней кропотливой работы, мы вновь выпускаем однотомный труд под общим заглавием «Счастливые идеи». [2, с. 3].

Упоминание в Предисловии о полученной выручке не было простой иронией: первая книга, активно раскупаемая читателем, действительно оказалась грамотным коммерческим проектом с точно рассчитанными рецептивными механизмами. Сын философа Э.Л. Радлова, начинавший свою творческую деятельность с увлечения модернистскими экспериментами, Н.Э. Радлов впоследствии увлекся карикатурой, на основе чего мог экспериментировать уже в новом качестве – добиваясь эффектного соединения рисунка и слова. Эпоха масскульта формировала именно такой заказ. И легкий слог Зощенко в сочетании с незамысловатыми, но точными рисунками Радлова стали основой и залогом необыкновенной популярности. По словам Н. Радлова, из существующих манер рисунка он предпочитал ту, «которая скорее ведет к гонорару». Внешняя простота стиля, апробированная в малой прозе М. Зощенко и карикатурах в массовых советских журналах «Бегемот» и «Смехач», – один из принципов массового искусства – являлась отличительной чертой обеих книжек. Но эта простота была тщательно выверенной и предельно отличалась от «простоватости». Оценка, данная Корнеем Чуковским карикатурам Радлова, в полной мере относится к книгам-альбомам, созданным знаменитым тандемом: «Я рассматривал вчера его карикатуры. Они банальны. Но его шаржи вызывают у меня восхищение. Он отличается огромной зрительной памятью

и чрезвычайно остро ощущает квинтэссенцию данного лица» [11, с. 362].

Судьбы книг сложились по-разному: по настоящему путь к широкому читателю нашла лишь первая, хронологически замыкавшая после-октябрьское десятилетие, когда о проблемах можно было говорить открыто, когда характер творческого эксперимента не ограничивался и не регулировался свыше. Второй альбом, выпущенный значительно меньшим тиражом, случайно был пропущен цензурой, и ошибка вскоре оказалась исправлена: политредактор, допустивший книгу к печати, был снят с должности, а книга, согласно распоряжению Главлита, была изъята из продажи [10]. Книги, входящие в серию, представляют собой относительную художественную целостность, но в то же время сохраняют известную автономность каждой составляющей. Поэтому остановимся на «Веселых проектах...» (1928) для выявления эффективных механизмов художественного синтеза в рамках конструирования специфической художественной модели.

В качестве опорной традиции в создании «Веселых проектов...» можно предположить лубочное искусство. По наблюдению Ю. Гынянова, «...Эволюция литературы <...> совершается не только посредством изобретения новых форм, но и, главным образом, путём применения старых форм в новой функции» [9, с. 283]. Каким образом преломилась в «Веселых проектах...» эта традиция и какой эффект, какое приращение смысла при этом возникло, попробуем разобраться, обратившись к конститутивным признакам лубочного искусства. Охарактеризуем роль и семантический потенциал принципа лубочного изображения в координатах нового синтетического мирообраза.

Учёные сходятся во мнении, что популярность лубка связана с непосредственным соответствием «облика и содержания раскрашенных листов <...> признакам внутренней жизни народа» [8, с. 9–37]. Уже первые исследователи этого самобытного, необычайно распространённого явления подчёркивали синкретизм данного феномена: «...Лубочные картинки составляют у простолюдинов в России картинные галереи и письменность; потому что в них слово соединено с образом и одно другим объясняется» [7, с. 3]. Идиоматичность – устойчивый жанровый принцип «Веселых проектов...»: изъятие текста или картинки из пространства страницы невозможно, так как это делает произведение информативно недостаточным, неполноценным. Помимо того, что при разъятии рисунка и текстовой составляющей ломается вектор авторского коммуникативного посыла, читатель может просто не понять сути изображения, а также смысла текста, идиоматически слитого с картинкой, насыщенного ситуативно-указательными знаками, неизменно подталкивающими читателя стать зрителем, апеллируя к изображению:

Наша машина проста и оригинальна. *Вы видите* перед собой лёгкий, изящный экипаж на одну персону [1, с. 3]; *Здесь* мы даём продольный разрез нашего проекта. *Наглядно видна* актуальная работа пассажиров, как мягкого, так и жёсткого вагонов [1, с. 8]; *Вот* проект, как легко и просто можно обезвредить слепую стихию [1, с. 9]; *Даём наружный вид и разрез* мировой галоши, применительно к качеству продукции и потребностям населения [1, с. 16].

Таким образом, в произведении, построенном по синтетической модели, ясно прослеживается авторская установка на сосуществование и равноправие составляющих, уничтожение иерархии первостепенных и служебных элементов, плотное соединение рисунка и текста, при котором текст выходит за границы простого титра, а изображение – за пределы обычной иллюстрации.

Лубочные произведения на всём протяжении истории своего бытования обладали необычайной востребованностью и популярностью. Незатейливость, «грубость» исполнения, удивительная упрощённость и «жизненность» сюжетов обусловили высокое иерархическое положение данного искусства в низовой культуре. Указывая на секрет распространения лубка, И.М. Снегирёв [7] связывает это с востребованностью этого искусства как «зеркала века и быта», отражавшего социально-исторические реалии в «балагурных», «несерьёзных» формах. Расчёт делался на не очень зрелый вкус. Этим объясняется установка на упрощённость, доступность, увлекательность, узнаваемость ситуаций, доверительная интонация, возникающая благодаря стиранию границы между образованными, эстетически развитыми авторами и незамысловатым читателем. Книга создается с учетом стандартов массовой культуры, формально отвечая всем её принципам [3], в ряду которых не последнее место занимает адресность, а следовательно, понимание норм, вкусов и законов и приоритетов, царящих в среде адресата, и их «поощрение». Творческий тандем вписывает и «врисовывает» себя в среду, неотделимую от социокультурной среды адресата, состоящей из сотен знакомых подчёркнуто-бытовых подробностей, мелочей, которые схватываются, укрупняются, становятся узнаваемыми.

Имитация подчёркнутой материальности обнаруживает себя во всех элементах ЗФК, начиная с полихромной обложки, акцентирующей сюжетно-композиционные особенности книги. В книге создано несколько своеобразных смысловых барьеров, которые постепенно убираются авторами, втягивающими читателя в гротескное пространство игры. И в этой игровой модели весьма продуктивными оказываются законы монтажа. Не случайно авторами очень подробно прорабатывается изображение на обложке, а также изображения, иллюстрирующие все 30 проектов: быстрота реакции человеческого сознания на зрительные впечатления многократно превышает скорость реакции на вербальный компонент – в этом секрет воз-

действия зрительного символа и возможность не выходя за пределы малого жанра, на очень «экономном» пространстве сатирическими красками полноценно воссоздать многомерную и подробную картину жизни России 1920-х годов.

Авторы создают иллюзию обытовлённости, опредмеченности за счёт монтажного соединения плоскостного контурного рисунка и «объёмной» детали – вывески с заглавием «Весёлые проекты», «нарисованной» на «доске», «ввинченной» шурупами прямо в пространство обложки-иллюстрации. Над правым шурупом этой вывески примостилась не подозревающая о важности изобразительного фрагмента муха. Интерьер комнаты предельно узнаваем. В нём воссоздаётся обыденная атмосфера домашней лаборатории-мастерской с сопутствующими подробностями. Фрагментарность, «небрежность» изображения являются факторами реализации установки на достоверность: отсутствие законченности, «случайность» и вместе с тем подчёркнутая точность, подробность схваченных зрением деталей напоминают фотографию с присущим ей набором изобразительных принципов. В эту атмосферу творческого беспорядка, под именами, нарисованными на титульном «транспаранте», помещены две одержимые «творческим процессом» фигуры, в портретных характеристиках которых угадываются создатели книги – М. Зощенко и Н. Радлов.

Авторская игра филигранна: свои «претензии» на близость времени, читателю и его проблемам авторы дважды высказывают в сильной позиции текста – в предисловии («*Не открывая новых несбыточных горизонтов и идя, так сказать, вровень с нашей скромной действительностью, мы предлагаем вниманию покупателя тридцать оригинальных проектов, связанных с последними достижениями техники*» [1, с. 1]), а затем – в последней строке заключения, гротескно соединяя высокопарность названия рисунка на обложке со сниженно-бытовой деталью – объявлением о сдаче «угла» – одной из самых популярных реалий в обстановке бедности и «жилкризиса»: «*Там же сдаётся угол холостому научному сотруднику или кустарю-одиночке*» [1, с. 31]. Предисловие и заключение рифмуются между собой: ведущими тематическими компонентами обрамляющей рамы становятся именование издателей и «претензия» на конкретный вклад каждого в создание удивительных проектов.

Очень важным аргументом в тексте становится визуальная обусловленность, концептуальная проработанность каждой из его составляющих: акцентировка на соавторстве подчёркивается специфической подачей имён М. Зощенко и Н. Радлова, фиксирующихся либо через тире (на обложке), либо через соединительный союз «и» (на титульном листе и в заключительной части); обрамление набирается курсивом – «полууставным» шрифтом, внешне производящем впечатление рукописного.

Избранный шрифт не просто выделяет рамочные компоненты текста из общего массива, вынося данные фрагменты за рамки самих проектов. Курсив, зрительно фиксирующий границу самих проектов и того, что после «дополнительно приписано» к уже готовой книге авторами, усиливает и закрепляет иллюзию непосредственного авторского диалога с читателем, маркируя установку на «личный», без посредника-издателя, диалог, формально носящий характер дополнительных сведений, без которых всё же нельзя обойтись. Все эти функции придают произведению целостность, вносят органику в изобразительность, однако ценность данного обрамления в том, что в таком «доверительном», «ни к чему не обязывающем» мимолётном диалоге, якобы устанавливающем контакт, на самом деле разбросаны очень ценные «маячки» – «невзначай» отпущенные иронично-саркастические фразы, задающие модус восприятия авторской модели мира. Зощенко и Радлов репродуцируют уже знакомый художественному сознанию классический образ «проницательного читателя», «скрыто» давая последнему весьма незавидные характеристики, надеясь, что тот, кто изображён на большинстве картин, не воспримет отрицательные качества как собственные и в результате посмеётся над «чужими» недостатками и «чужой» незатейливостью:

Научное изложение сделано простым, суконным языком, доступным самому тупому читателю. Даже неграмотный, рассматривая эту книгу, наглядно может увидеть всю высоту гениальной человеческой мысли. <...> Во избежание путаницы в истории живописи и литературы, по причине отсталости населения, необходимо заявить... [1, с. 2].

И только истинный адресат – ироничный, наблюдательный человек, обладающий чувством юмора и аналитическими способностями, серьёзно (и не без слёз) взвешивающий на происходящее вокруг, – поймёт, о чём и о ком, а самое главное, – с каким пафосом говорится в произведении. Однако и пафос, и «урок» постигаются читателем не сразу и открываются далеко не каждому. «Корректная назидательность», неограниченные возможности в сатирическом изображении действительности позволяли лубочному искусству в определённые исторические периоды, по существу, заполнять вакуум: просвещённое, элитарное искусство в эпохи исторических перемен всегда становилось подконтрольным цензуре, в то время, как культура низовая, вследствие снисходительного к ней отношения, могла в течение определённого временного промежутка благополучно миновать этой участи, беря на себя роль лидера в сатирическом способе освоения действительности. Анализируя эти реалии истории жанра, нельзя не заметить их цикличности: в XIX в. расцвет лубка приходится на 20–30-е годы. С абсолютной синхронностью эта ситуация повторяется через 100 лет – в XX веке – в предцензурный, отличавшийся достаточной степенью свободы эстетиче-

ского выражения период. 1920-е гг. характеризуются всплеском лубочных плакатов политического и воспитательного содержания [6]. В контексте нашей работы нам представляется актуальной традиция создания некоего подобия «тетрадок» – лубочных книжечек, производящих яркое впечатление, позволяющих, избегая избирательности, развернуть целую сюжетную ленту, запечатлеваемую в картинках, соединённых с текстом, «впечатать» её знаки в образную память воспринимающего, благодаря соединению механизмов и элементов, заимствованных из потенциала разных искусств. Генетически соотносимые с традицией лубка на меди и сатирико-забавных листов XVIII в., лубочные книжки, являясь составной частью примитива как универсальной формы искусства, занимают промежуточное положение между профессиональной культурой образованных слоёв и низовой социальной культурой. Отмечая основные эстетические черты народных картинок, Ю.М. Лотман ассоциировал их с театральным и игровым началом, способствующим «оживлению» изображения благодаря специфической роли текста. И в этом, например, заключается принципиальная разница между композиционно сходными лубочным и кинематографическим способом изображения: в тандеме «изображение» – «текст» ранний кинематограф делает акцент на первой составляющей, используя текст, зафиксированный в титрах, скорее как пояснение, необходимый комментарий. В лубке, напротив, принципиально важными, неразделимыми, взаимодополняемыми оказываются оба компонента, образующие тесный альянс: «Словесный текст и изображение соотносены в лубке не как иллюстрация и подпись, а как тема и её развёртывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» [4, с. 263]. Специфику жанра Ю.М. Лотман связывает с особым коммуникативным механизмом лубка, считая тексты картинок «исходными толчками», призванными ввести посвящённую аудиторию в органичное состояние «игровой активности», возникающее благодаря шутовскому настрою, свойственному подобным артефактам. Принципиально значимым для нас является вывод исследователя о том, что «...аудитория при этом находится не вне произведения, а в нём» [4, с. 263]. Г.С. Островский, продолжая наблюдения Лотмана и размышляя о причинах продуктивности низовой («третьей») культуры, связывает это с наличием лежащего в основе лубочной эстетики дихотомического альянса подчёркнутой гротескности, «перевёрнутости модели мира», с соответствующими её условными, гиперболическими, метафорическими образными приёмами, и «идеального начала», предполагающего «перевод реалий в область сказки и мечты, слияние эстетических и этических идеалов» [5].

Задействуя потенциал этой области низовой культуры, М. Зошенко и Н. Радлов создают механизм, позволяющий реализовать «провокативную

тактику». Ироничные авторы, взявшие на себя роль создателей произведения, остаются «за текстом» и не переходят границ обрамления, в то время, как авторы, функционирующие непосредственно «внутри» текста, полностью входят в роль «современника», человека изображённой социальной среды и не только не чужаются читателя, но и, напротив, активно общаются с последним, «врезая» в псевдонаучный стиль элементы клишированно-разговорного и канцелярского, окрашивая повествование сказовой стихией, – «*вскочит в копеечку*», «*дозволяющая гражданам*», «*выпускаются*», «*ихняя драгоценная жизнь*», «*интеллигентские индейки*»;

Полная иллюзия с южными курортами открывает новые громадные перспективы [1, с. 10]; Голубинизация учреждений внесёт новую оригинальную струю в канцелярскую волокиту [1, с. 15] и др.

Погрузиться в художественную реальность, «пожить» в её пределах для читателя не составляет никакого труда – и информация, и «изобретательские аргументы» вполне ясны и убедительны для читателя, не покидавшего пределы эпохи НЭПа с её достоверными приметам: падающими карнизами, отсутствием уборных, жульничеством и воровством, дефицитом энергии, «квартирным вопросом», неразвитостью медицины, сервиса и сферы услуг, загрязнением окружающей среды, протеканием труб, стаями бродячих собак, разрушением культурных памятников, вандализмом, театральными новациями, отсталостью сельского хозяйства, засильем канцелярий, протеканием калаш, «униформизацией», плохо организованным дорожным движением, неудовлетворительной работой пищевой промышленности, культурным вандализмом, плохой работой милиции, отсутствием тепла, нормальных дорог, манией изобретательства, сниженной планкой человеческих устремлений и ценностей, отсутствием возможности полноценного отдыха, неумением уважать человека при жизни и в смерти. Обо всех этих досадных, странных и даже страшных вещах говорится энергичным, бодрым, доходчивым языком, а потому читатель не просто не пугается, он увлекается рассматриванием «простых», «небрежно созданных» картинок (как отмечают сами авторы, нарисованных «*левой рукой*» и совмещающих объёмные детали и рукописные фрагменты). Созерцатель не «пасует» перед изображением, потому что оно «простенькое», почти ремесленное, как и сами проекты, в результате рисунки и текст убеждают, веселят, доставляют удовольствие, кроме того, делают «проницательного» собеседника в известной степени соратником, вызывая доверие и удивление тем, что лишний раз подтверждают общее, расхожее мнение относительно «непорядков вокруг», снабжают, хоть и псевдо-, но всё-таки ясными рецептами по возможному преодолению общих неприятных моментов жизни. Показательными знаками эпохи коллективизма, носящими

характер очень убеждающих аргументов для самого читателя, являются слова со значением множественности, собирательности, рассредоточенные по всему тексту: «*широкие слои населения*», «*все кустари*», «*всем рабочим*», «*многие*», «*всем гражданам*», «*многие жители*» и др. Проекты, так же, как их названия, решены вполне в духе эпохи исторических и социальных новаций, с её сметающей, неукротимой до абсурдности энергией, смещенной логикой, отражающейся в характере преобразований, когда каждый ремесленник изобретает велосипед и не нуждается в инженере. Новое общество латает старые дыры вместо того, чтобы активно и разумно строить новую жизнь, разрушает вместо того, чтобы строить, управляет вместо того, чтобы работать. Этим объясняется нелепость возникающих друг за другом и затмевающих степень абсурда предлагаемых новаций и их «*новозных*», «*новосоциальных*» заглавий («*Карнизомобиль*», «*Воздушная уборная*», «*Грубострой*», «*Ядро-котгэдж*», «*Поезд «Максим Максимыч»*», «*Насос „Дьяболо“*», «*Плащ „Собачье горе“*», «*Аппарат „Сукин сын“*», «*Перпетуум Гоголе*», «*Голубинизация учреждений*», «*Мировая галоша*», «*Униформа*», «*Антитрамвайный аппарат „Корзино-крюк“*», «*Машинизация хлебопечения*», «*Контр-проект*», «*Теплофикация*», «*Российская телега или танк?*», «*Дача на дому*», «*Походный крематорий*») и, как это ни парадоксально, – отсутствие возможности изменить что-либо в реальности, пока адресат-собеседник будет сохранять свою прежнюю «*проницательность*». Примеряя на себя маску этого образа, авторы пытаются освоить его язык, вжиться в его мироощущение и в его систему координат, отсюда активное использование его речевых штампов, обличающих нелепое сочетание высокого пафоса и мыслей, произведённых «узким лбом». Яркий речевой комизм, «общительность», исключительная роль зрительной интерпретации, затейливость формы – качества, которые, по мнению Б.М. Соколова, будучи сообщёнными лубочному искусству мощной фольклорной традицией, предельно отличали его от западноевропейской гравюры [8, с. 9–11]:

Сколько шуму, сколько разговору было насчёт полёта на луну! Американский профессор кислых щей Голард построил даже специальное ядро на вышеуказанную планету... [1, с. 7]; Ядовитые лекарства приходится глотать без счёту, в ущерб народному здоровью... [1, с. 7]; Многие интеллигентные инженерушки подают свой голос за устройство обычных квартирных перегородок. Однако эти интеллигентские идейки не выдерживают никакой суровой критики... [1, с. 21].

В то же время авторам удаётся, сохраняя эмоциональный «*нерв*» произведения, постоянно держать в накале сознание как «*проницательного*» читателя, так и истинного адресата – и тот, и другой норовят попасть в авторскую ловушку: в текстах, построенных по принципу антитезы, встречаются неожиданные, непрогнозируемые гротеск-

ные развязки. Например, проект «*Безопасный денежный шкаф*», в динамике отображающий функциональные возможности данного приспособления по защите населения от взломщиков, заканчивается непрогнозируемой контекстом, весьма лаконичной, но очень яркой, показательной фразой, разоблачающей ценностные ориентиры советского человека:

Вот проект безопасного денежного шкафа. Самые опытные взломщики попадают, как маленькие дети. Кроме денег, в нём смело можно хранить разные фамильные ценности – сахар, галоши и мануфактуру [1, с. 27].

И напротив, «*Машинизация хлебопечения*», обладающая сходными композиционными характеристиками, заканчивается контекстуально «отвергаемой» назидательной фразой:

На многих заводах хлебопечение поставлено правильно. Хотя отсутствует фордизация и стандартизация. Гвозди, тараканы и окурки кладутся в хлеб без всякой системы, отчего одному едоку попадает два гвоздя, а другому ничего. Пора изжить эту несправедливость! Пора механизировать хлебопечение [1, с. 20].

Явное противоречие между двумя проектами стирается ситуативной дополненностью текстуальной информации рисунком, который восстанавливает наши представления об идеале, дающемся в гротескной лубочной модели лишь «от противного». Зощенко и Радлов опираются на жанровые механизмы, вовлекающие читателя в процессуальную цепочку, прохождение через звенья которой устанавливает «*правила игры*» с формой и заключёнными в ней смыслами. Реагируя на яркую приманку – яркую книгу с картинками, решённую в необычном альбомном формате, имитирующем «*сшитые*» проекты (поэтому заполненной остаётся лишь каждая первая страница, вторая, по подобию альбомной графики, остаётся чистой), – читатель «заглатывает» эту наживку, полностью погружается в гротескно-игровое пространство произведения, а далее «знакомься с собственной глупостью», неизбежно получает нравственные уроки. Идеал в данном случае не отсутствует, но он не выходит за границы «*перевернутой логики*» и рождается по принципу «от противного».

Устойчивость и выразительность образов, активность художественного языка, сообщаемая произведению базовыми традициями, установка на зрелищность и «*игровую*» форму вовлечённости читателя в текст, подчеркнутая социальная детерминированность обусловили создание необычных художественных образцов, находящихся на стыке реальности и фантастики; логики и алогизма; силуэта и объёма; небрежности, «*контурности*» и взвешенности, тщательной «*прорисовки*» образов; печатного литературного текста и устных диалогических коммуникативных формы. Фрагментарность, мозаичность, коллажность изображения сочетаются с завершёностью, целостностью, обусловленными единством замысла и адекватных

ему принципов выражения. Перспектива исследования художественных механизмов, актуализированных талантливым творческим тандемом, позволит пролить свет на специфику конструирования модели во второй книге писателей – «Счастливые идеи» (1931).

Литература

1. Зоценко, М.М. *Веселые проекты (Тридцать счастливых идей)* / М.М. Зоценко, Н.Э. Радлов. – Л.: Красная газета, 1928. – 31 с.

2. Зоценко, М.М. *Счастливые идеи* / М.М. Радлов, Н. Э. Зоценко. – Л.: Красная газета, 1931. – 64 с.

3. Литовская, М.А. *Массовая литература в школе: «плюсы» и «минусы»* / М.А. Литовская // *Русская литература XX века: проблемы изучения и обучения: Труды международной научной конференции (Екатеринбург, 30 марта 2006 г.)*: – Екатеринбург: ИФИОС «Словесник», УрГПУ, 2006. – Ч. 1. – С. 110–116.

4. Лотман, Ю.М. *Художественная природа русских народных картинок* / Ю.М. Лотман // *Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв.: (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского): материалы науч. конф. / под общ. ред. И.Е. Даниловой*. – М.: Сов. художник, 1976. – 369 с.

5. *Островский, Г.С. Лубочность – категория народного искусства* / Г.С. Островский // *Декоративное искусство СССР*. – 1983. – № 11. – С. 15–17.

6. *Русский советский лубок (печатная массовая картинка) в собрании Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина 1921–1945: Каталог / М-во культуры РСФСР. Гос. ордена Трудового Красного Знамени публ. б-ка им. М.Е. Салтыкова-Щедрина*. – Л.: [б. и.], 1962. – 164 л.

7. *Снегирёв, И.М. О лубочных картинках русского народа* / И.М. Снегирёв. – М.: Тип. Августа Семена при Мед.-хирург. академии, 1844. – 33 с.

8. *Соколов, Б.М. Что такое лубок* / Б.М. Соколов // Б.М. Соколов. *Художественный язык русского лубка*. – М.: Изд-во РГГУ, 1999. – С. 9–37.

9. *Тынянов, Ю.Н. О пародии* / Ю.Н. Тынянов // Ю.Н. Тынянов. *Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

10. *Художник и власть. 12 цензурных историй (По секретным документам Главлита, Управления пропаганды ЦК ВКП (б) и МГБ СССР) / Публикация, предисловие и примечания Арлена Блюма* // *Звезда*. – 1994. – № 8. – С. 81–90.

11. *Чуковский, К.И. Дневник, 1901–1929* / К.И. Чуковский. – М.: Сов. писатель, 1991. – 541 с.

Пономарева Елена Владимировна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск), ponomareva_elen@mail.ru

Поступила в редакцию 30 июня 2014 г.

**Bulletin of the South Ural State University
Series “Linguistics”
2014, vol. 11, no. 4, pp. 33–39**

BOOK-ALBUMS BY M. ZOSHCHENKO AND N. RADLOV AS A PHENOMENON OF MASS ART IN THE TWENTIES OF THE XXth CENTURY

E.V. Ponomareva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation, ponomareva_elen@mail.ru

The article deals with stylistic and genre principles of forming an original artistic model. The material for the analysis is M. Zoshchenko and N. Radlov's book-album «Funny stories (Thirty happy ideas)». The author analyzes the interaction of graphic and verbal components that helps to produce satirical effects. The author pays special attention to the satirical tradition of popular prints (lubok). The present article is the first part of the research devoted to the study of satirical book-albums as a phenomenon of mass art in the twenties of the XXth century.

Keywords: book-album, experimental prose, artistic world, creative style, popular prints (lubok), mass-art.

References

1. Zoshchenko M.M, Radlov N.E. *Veselye proekty (Tridcat' schastlivyh idej)* [Funky Projects (Thirty happy ideas)]. St. Petersburg, Krasnaya Gazeta Publ., 1928. 31 p.
2. Zoshchenko M.M, Radlov N.E. *Schastlivye idei* [Happy Ideas]. St. Petersburg: Krasnaya Gazeta Publ., 1931. 64 p.
3. Litovskaya M.A. Massovaja literatura v shkole: «pljusy» i «minusy». *Russkaja literatura XX veka: problemy izuchenija i obuchenija: Trudy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Ekaterinburg, 30.03 2006)*. [Mass Literature at School: «pros» and «cons». Russian Literature of the Twentieth Century: the Problem of Learning and Teaching: Proceedings of the International Scientific Conference (Ekaterinburg, 30.03. 2006)]. Yekaterinburg, IFIOS «Slovesnik» Publ., USPU, 2006, pp. 110–116.
4. Lotman Y.M. Hudozhestvennaja priroda russkikh narodnyh kartinok. *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII–XIX vv.: (K 150-letiju so dnja rozhdenija D.A. Rovinskogo): Materialy nauch. konferencii. Pod obshh. red. I.E. Danilovoj* [Artistic Nature of Russian Folk Pictures. People Engraving and Folklore in Russia XVII – XIX centuries (The 150th anniversary of D. Rovinsky). Ed. I.E. Danilova]. Moscow, Sovetsky hudognik Publ., 1976, 369 p.
5. Ostrovsky G.S. Lubochnost' – kategorija narodnogo iskusstva. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Lubok – the Category of Folk art. Decorative Arts of the USSR]. 1983. Vol. 11, pp. 15–17.
6. Russkij sovetskij lubok (pechatnaja massovaja kartinka) v sobranii Gosudarstvennoj publichnoj biblioteki im. M.E. Saltykova-Shchedrina 1921–1945: *Katalog. M-vo kul'tury RSFSR. Gos. ordena Trudovogo Krasnogo Znameni publ. b-ka im. M.E. Saltykova-Shchedrina* [Soviet Russian Popular Print (Printed Mass Picture) in the Collection of the State Public Library Saltykov-Shchedrin, 1921–1945: Catalogue. Department of Culture of the RSFSR State. Order of the Red Banner of publ. the library of them. Saltykov-Shchedrin]. Leningrad, 1962.
7. Snegirev I.M. *O lubochnyh kartinkah russkogo naroda* [About the Popular Prints of the Russian People]. Moscow, August Semen at Med.-surgeon. Academy, 1844. 33 p.
8. Sokolov B.M. Chto takoe lubok. *Hudozhestvennyj jazyk russkogo lubka* [What is Lubok. Russian Folk Art Language]. Moscow, Russia State Humanitarian University Publ., 1999, pp. 9–37.
9. Tynianov Y.N. O parodii. *Pojetika. Istorija literatury. Kino* [About the Parody. Poetics. The History of Literature. Movies]. Moscow, Science Publ., 1977, 574 p.
10. Hudozhnik i vlast'. 12 cenzurnyh istorij (Po sekretnym dokumentam Glavlita, Upravlenija propagandy CK VKP (b) i MGB SSSR) / Publikacija, predislovie i primechanija Arlena Bljuma. *Zvezda* [Artist and Power. 12 Censor Stories (According to Secret Documents Glavlit, Department of Propaganda of the Central Committee of the CPSU (b) and SU). Publishing, Preface and Notes Arlene Blum]. Zvezda, 1994, vol. 8, pp. 81–90.
11. Chukovsky K.I. *Dnevnik, 1901–1929* [Diary, 1901–1929]. Moscow, Soviet writer Publ., 1991. 541 p.

Elena V. Ponomareva, PhD (Russian philology), Professor, Russian Language and Literature, chair professor, South Ural State University (Chelyabinsk); ponomareva_elen@mail.ru

Received 30 June 2014