

Нарбекова Оксана Владимировна,
кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии
ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет»,
г. Тамбов
oksanaa-n@mail.ru



Споры художников Сыромолотовых об искусстве в романе С. Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель»

Аннотация. В статье рассматриваются споры художников Сыромолотовых об искусстве в романе С. Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель». Представители разных поколений, отец и сын, по-разному смотрят на новое в жизни в целом и на искусство в частности. Анализируются причины, вызвавшие полярные взгляды на искусство, во многом обусловленные социальным развитием страны в начале XX в. Обращается внимание на позиции каждого художника относительно искусства, рассматриваются приемы художественного творчества каждого из них.

Ключевые слова: искусство, художник, картина, споры, взгляды, новое, традиционное.
Раздел (05): филология; искусствоведение; культурология.

В начале XX в. в искусстве возникают новые течения, представители которых отрицали принципы классического искусства, считали их устаревшими, в поиске нового провозглашали свои идеи, считая их единственно верными. Сторонники классической школы, в свою очередь, не принимали формы, приемы новых течений, а их содержание попросту вводило в шок; достаточно вспомнить историю с «Черным квадратом» К. Малевича, споры о котором не утихают и сейчас и который стал своеобразной эмблемой авангарда: «ЧК (“Черный квадрат”. – О. Н.) – это практически универсальный аргумент как “за”, так и “против” современного искусства вообще и эпохи Модернизма, авангарда в частности» [1]. Надо сказать, что в наши дни традиционное и современное искусство тоже «чаще всего существуют в антагонизме и неприятии, непризнании одним другого» [2].

С этой точки зрения любопытно рассмотреть взгляды художников, отца и сына Сыромолотовых, героев романа С. Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель», на искусство. Их споры о роли и назначении искусства определяют во многом парадигму их отношений. В основе возникшего между ними конфликта – разная оценка восприятия происходящего: желание идти в ногу со временем – сына и неприятие всего «нового» – отца. Отец Сыромолотов, Алексей Фомич, последние годы вел достаточно уединенный образ жизни. Отрешенный от текущей жизни, он занимался только живописью (хотя перестал посылать работы на выставки). Сыромолотов-младший, Ваня, «любимое дитя» Академии художеств, начав заниматься еще и борьбой, стал чемпионом мира. Однако борьбу он не считал своей профессией и относился к ней как к увлечению, как к возможности заработать деньги.

Ваня – ищущий, сомневающийся, он часто не может определить, по его собственному признанию доктору Худолею, что и как надо делать. Отметим, что диалог Вани с доктором, представленный прежде непосредственного знакомства с ним, дает ключ к раскрытию его характера. «Нахватавшись» модных современных идей, много увидев и как будто усвоив, в спорах с отцом он выглядит непоколебимым в своих убеждениях в несомненном приоритете всего нового в искусстве и в полном отрицании «изжившего себя» старого: «Слишком навалилось старое. Нечем было дышать» [3]. Искусство, по

мнению Вани, должно меняться. Так возникли новые течения в искусстве: кубизм, который быстро устарел, лучизм. Ваня приветствует поиск, расширение «границ искусства», но перечеркивает традиции, «растоптывает» мировые шедевры. Так, например, картины как таковые, по его разумению, отошли в прошлое: «...Картины!.. Это – брошенное понятие... <...> Теперь – находки, а не картины... Открытия, а не картины...» (с. 47) – а «Джоконда» и ей «подобные» – это уже «мертвецы», которых вытаскивают из могил. В том же случае, если искусство не будет меняться, то, считает Ваня, отпадет и надобность в нем, поскольку ценно то, что современно. Человек искусство «бросит и пойдет дальше один, без лишнего балласта... как легче» (с. 37). Ваня находится в каком-то нездоровом возбуждении, когда говорит о современности – времени машин, которые надо успеть «переварить», «впитать в себя и по ним перестраиваться» (с. 44). Такую машинную «перестройку» не принимает старый художник, более того, она его приводит в бешенство. Приверженец классической школы, все нововведения в искусстве он воспринимает как «революцию», при которой в искусство «влезает» «дикарь»: «Вопрется, исказит все, изгадит, изломает, исковеркает, искалечит и прокричит во свою луженую глотку: “Новая эра!”» (с. 37). Итог подобных «революций» – «венце и предел» (с. 45).

Примечательно, что между отцом и сыном Сыромолотовыми, вопреки возникающим трениям, всегда сохранялось внутреннее притяжение, причем как родственное, так и профессиональное. Горячие споры, диаметрально противоположные взгляды не помешали им сохранить чувство внутреннего такта по отношению друг к другу. Ваня глубоко уважал отца и всегда боялся его обидеть. Алексей Фомич при внешней суровости и нетерпимости не навязывал Ване свою волю, не подчинял себе, оставляя право выбора за сыном: «Никому не даю советов – тем более сыну взрослому... Сын взрослый, которому отец совет дает, ясно – глуп, а отец – вдвое. Когда слушались сыновья отцовских советов?.. Никогда!.. Значит, это закон, – и зачем же мне против него переть?..» (с. 39), «...Всегда поступай, как находишь!.. Держись этого только!.. Всю свою жизнь!..» (с. 49). Однако совет как приказ и совет как житейская мудрость – разные вещи. Это понял Сыромолотов-старший после того, как посмотрел Ванины картины. Алексей Фомич увидел работы чуткого, талантливого художника, но оказался несколько обеспокоенным общим трагичным настроением его картин, заметил в них много «крючков» для самого Вани. «Пока не тони – успеешь! И не вешайся и не тони...» (с. 96) – наставлял он сына.

Что вызвало тревогу Алексея Фомича? Что насторожило его в работах Вани? В окончательную редакцию романа не вошел эпизод, где Сыромолотов-младший, беседуя с отцом, называет ему тему своих картин – «побежденные», передавая как общее настроение, так и краски этой темы: «...Побежденные... всякие... Горе побежденных... Только этого торжества победителей нет... И побежденные краски – гаммы стертых красок... Не день, а поздние сумерки. И никто не улыбается... гримасы. Может быть, ненависть, которая никогда не простит... Это есть, но улыбок нет... Птица с перебитым крылом. Подстреленный лось ли... а в это время листопад в лесу и туман, сырость – побежденное лето...» [4]

Победители и побежденные. Горе побежденных – нет торжества победителей. Его не должно быть и не может быть: победа одних – это непременно боль, страдание, низложение других. На фоне «стертых» серых красок горя и безмолвия – кровоточащие раны. «Побежденное лето» – время жизни, расцвета, время радости – ушло. За ним – дрожь, боль, растерянность – «туман и сырость». Это еще не ночь – но уже поздние сумерки. Еще не конец – но он близок. Еще не смерть – но угасание жизни. Одна непреложная истина: зло порождает зло. Появляется и остается ненависть, которая «никогда не простит».

Мотив трагичности и обреченности присутствует почти во всех картинах молодого художника. На одной из них – как раз ночь как олицетворение смерти, что замечает Сыромолотов-старший: «...Сначала наступает ночь, а потом ночью приходит смерть» (с. 90). Пробуждается и Зверь – «оно» (тема одной из картин) – и скоро обнаружит себя, так как «очень голодно»; «оно» «полно сил» и предвкушает победу.

Царство Зверя близко, Ваня чувствует его, оно пугает, однако эта тревога сублимирована лишь в творчестве. Ваня-художник оказался прозорливее, наблюдательнее Вани-обывателя. Как молодого человека, его привлекает все новое, даже если он не совсем понимает, какое оно. Ему интересны люди, которые говорят о новом времени, о новых идеях. Однако в то, что эти люди могут быть попросту опасны, он отказывается верить, потому что они симпатичны ему.

В черновом варианте картина «Фазанник», на которой кок с ножом ночью входит в фазаний садок, с тем чтобы схватить и зарезать одну из птиц, дана несколько в ином ключе, чем в последней редакции: приближение неотвратимой смерти представлено через охвативший птиц страх, через *их* ощущения, через *их* понимание: «...У них онемели глаза от страха. Хотя и спросонья, они чувствуют это все: сейчас одного из них поймают и унесут, хотя он будет кричать и биться... И его больше не увидят здесь. Они знают, что он умрет, что его зарежут. Они испуганы... до смерти... смертью, которая вошла...» [5] Но фазаны не могут верить в возможность, вероятность своей гибели от рук того, к кому привыкли, видели каждый день и даже не воспринимали всерьез: «Какая же это смерть? Это только приземистый кок... Пьяница и обжора...» [6]

На картине Вани – повар с ножом, рядом с ним Иртышов, глашатай новых идей, новой идеологии, порезавший триптих «Золотой век» Сыромолотова-старшего. И кок, и Иртышов – палачи. Иртышов замахивается пока только на картины, опасные, с его точки зрения. Не случайно живопись он готов «прибрать к рукам» и «пришпорить», дабы та не пускала «эстетические слюни» (вариант 1927 г.) [7]. Как ни странно, Ваня не понимает этого, даже пытается оправдать действия Иртышова, считая его лишь нервнобольным.

Триптих Сыромолотова-старшего «Золотой век» не просто предчувствие – ожидание конца, уверенность в конце всего. Потому именно это полотно вызвало наибольший гнев у всех критиков: «Эта картина выпукло отражает реакционные настроения буржуазной интеллигенции в эпоху 1907–1917 гг., ее убогое представление о социализме, как о равенстве нищих [8]. В триптихе увидели «три этапа революции»: «Март 1917 года и октябрь того же года аллегорически представлены на первых двух полотнах. Третья часть триптиха, естественно, разворачивает перспективы победившего социализма» [9].

В первой части триптиха Сыромолотова – летящий с огромной скоростью торпедо с пригнувшимся от быстроты шофером и сидящими в машине красивыми мужчинами и женщинами. Но рядом – телеги с мужиками, лица у которых «очень недобрые», «насмешливые». На горизонте – темная грозовая туча, на фоне которой «жутко» белела церковка, казалась «сиротливой» усадьба. На выгоне паслось стадо. Во всем – тревога и напряженность.

Во второй части – разразившаяся гроза. Мужики убивают кольями мужчин и женщин. Пылает завод и барская усадьба (вариант 1927 г.). Тревога первой части сменилась охватившим все и всех ужасом.

Жуткая сцена убийства была впоследствии купирована. Однако надо отметить следующую важную деталь: Иртышов прокалывает полотно в тех местах, в которых и изображено убийство людей. Этот эпизод из-за невнимательности цензоров или нарочито допущенной «небрежности» автора остался без изменений, так что внимательный

читатель мог сам составить «картину» произошедшего. Тогда третья часть триптиха в измененном варианте, представляющая социалистическое строительство, – «золотой» век – невольно наводила на размышления о том, какими путями страна шла к этому «торжеству» социализма, к «золотому» веку, и кто его первые «строители».

На третьей части триптиха (вариант 1927 г.) представлен «широкий русский вид», озаренный «розовато-золотистой лиловой радугой»: заросшие травой дороги, развалившаяся усадьба, полуобгоревший завод, воронье. Но главное, что вводит в оцепенение, – представленные здесь люди: «...И на переднем плане большая успокоенность: с десятков существ, никуда не идущих, совершенно безгрешных с виду, блаженных. Были почти наги, но, видимо, не стыдились; были почти люди, но в тусклых глазах ни у кого не светилось мысли (так как всякая мысль большей частью грешна, а они были безгрешны). Несколько мужчин, чрезвычайно обросших, несколько женщин, простоволосых и растрепанных, и трое детей. На одной из женщин бархатная синяя юбка... но ничем не прикрытая загорелая спина и сухие груди; на одном из мужчин остатки бархатной же, но только коричневой куртки и ничем не прикрыты волосатые костлявые ноги. Но на пальцах у всех много колец, в ушах у всех женщин золотые серьги; на голо-грязной заросшей груди одного блистала золотая судейская цепь, и он отправлял ее корявой жилистой рукой. <...>

Трое детенышей в возрасте лет до пяти были совершенно голы <...> Иные сидели, иные стояли, но никуда не шли <...> Детеныши вяло копались в земле...

Но все были в ласково-золотом сказочном свете, и от него, конечно, шла эта бездумность, безгрешна на лицах, однако... как-то *безнадежно жутка* (выделено нами. – О. Н.) была эта безгрешность...» [10]

Понятно, «золотое» будущее – это опустошение, опустошение во всем, полное, проявляющееся и во внешнем, и во внутреннем: кругом развалины – равнодушные, опустившиеся люди, блаженные в своем ничегонеделании, внутренне опустошенные, пустые.

Критики, «рассматривая» триптих Сыромолотова, обращали пристальное внимание именно на «жуткую» «безгрешность» и «бездумность» изображенных художником людей.

Критик С. Лопашев увидел в этой «безгрешности» и безмятежности глупую бессмысленную массу: «Зачем он (Сергеев-Ценский. – О. Н.) подчеркивает “безгрешность, бездумность на лицах” голодных людей, почему он повторяет еще раз об этой безгрешности, называя ее “безнадежно жуткой”? Чтобы показать эту глупость масс, их безнадежную покорность тем, кто “умеет вести массы”? Автор словно иронизирует над голодными “дикарями”, увесившими себя золотом. Он как бы называет эту массу, жившую около фабрик и в селах, обслуживаемых жирнотелыми стадами и лишившую себя всех этих благ, променяв их на драгоценные побрякушки, – тупой и глупой. Масс обманута, масс бессмысленна – это ли хочет сказать Сергеев-Ценский?» [11].

Сергеев-Ценский и не думал показать «глупую» покорность масс, и никакой иронии автора здесь, конечно же, нет. «Массы» как таковой здесь уже тоже нет. Остались отдельные особи мужчин и женщин, несколько детей – «почти люди». Люди «потерялись» и почти потеряли себя, свой человеческий облик в бушующем океане жизни. После «шторма» они стали «безгрешны» и «блаженны», но в них нет жизни, нет интереса к жизни. Жизнь оставляет их, как и они «оставили» жизнь, стали безразличны к ней. Дети – символическое выражение непрерывающегося движения жизни, в них смысл жизни старших поколений, но здесь они неухоженные, заторможенно вялые, предоставленные сами себе. Их тоже «покидает» детство, и уже «ушли» звонкий смех, задор, любопытство, игры. Фактически лишенные детства, эти «детеныши» вызывают чувство пронзающей жалости и боли. Может ли у них быть будущее? Золото,

тот драгоценный металл, ради которого в течение не одного тысячелетия совершались многочисленные войны и который был мерилom человеческой жизни, утратило свою силу, практически обесценилось. Оно еще «выдает» своих владельцев: их положение, их устремления. Но оно не может вдохнуть жизнь в этих людей – оно всегда *забирало* жизни... В погоне за обладанием – золотом, властью, положением – человек «забыл» себя, человек дошел «до грани», так что встал «ребром» вопрос – быть или не быть, жить или не жить человеку на Земле.

Почему над этими «существами» «радостная» радуга?

В язычестве радуга – знак беды. В христианстве – символ прощения, завет Бога с человеком. Бог не забывает о детях, пусть и грешных, не отрекается от детей, как сделали это они. Он посылает им знак, дает еще один шанс, еще одну возможность. Но понимают ли это грешники, воспользуются ли этим шансом?

Или все-таки это однозначный конец всему, закат человечества?

Старый художник видит и чувствует угрозу, исходящую от иртышовых-палачей. Он, по его собственным словам, «угадал» их «болезнь», и под радугой в картине у него представлена «целая клиника». В разговоре с сыном, защищающим Иртышова, он вдруг понимает, что палачей «ублажают, размножают, спасают», «укореняют, питают» сами будущие их жертвы (вариант 1927 г.) [7; 113]. Это не «чудо» (как то называет Сыромолотов), а парадокс, *русский парадокс*: «Пока гром не грянет...» – не замечать очевидное, не видеть явное, оправдывать губительное. В силу наивности или привычного «авось» русский человек либо сам себе часто роет яму, либо позволяет ее рыть для себя. Более того, таких как Иртышов, Иван Сыромолотов наделяет «божеспособностью» к тому, чтобы «вести массы». Он не хочет быть палачом, так как «жертвой» тогда будет Иртышов, то есть потенциальная «жертва» боится увидеть «жертву» в палаче. Таким образом, границы между понятиями «жертва» и «палач» сначала размываются, а потом эти понятия и вовсе меняются местами.

Надо отметить, что во взгляды Алексея Фомича Сыромолотова Сергеев-Ценский во многом вложил свое видение, свое восприятие происходящего в предвоенной России. Во время Первой мировой войны, находясь на фронте, он писал: «Футуризм Марпетти, единственный достойный внимания как протест против традиций, давным-давно стал фактом сегодняшнего дня в Америке. Там так и живут, точно все время мчатся на автомобиле; но ни одной глубокой мысли не может возникнуть при такой бешеной погоне за впечатлениями и деньгами» [13]. Так как «протест против традиций» «набирал скорость» и в России, для писателя было очевидно, что «машинизация», проникнув в искусство, до крайности упростит его, низведет до уровня схем и не принимаемых художником абстракций – обесмыслит искусство.

История с Иртышовым, когда Ваня пытался «оправдать» того, не просто ввела в недоумение Алексея Фомича, но и усилила опасения его как отца. Во взглядах Вани много «наносного», изначально чуждого ему по духу, его же истинное «я» выражалось в его картинах. Сильный физически, но несколько наивный, совершенно беззлобный, Ваня может быть проглочен тем Оно, которое на его картинах готово к прыжку и жаждет крови.

Отрицая на словах живопись как устаревшее течение, Ваня, тем не менее, «с жаром» принимается работать в этом жанре, а после просмотра полотен отца понимает, что это «кровное» для него дело. К своему изумлению, Ваня был поражен мощью кисти отца, почувствовав в нем «неиссякающий родник творчества, для которого не нужны оказались никакие нажимы извне: била струя все шире и шире, все чище и чище, как-то сама по себе, не нуждаясь ни в чьем одобрении...» (с. 347). Он понимает, что «прочность» в отце от его «цельности», чего в самом Ване нет, потому он все топчется на месте.

«Двойственность» Вани проявлялась буквально во всем, даже отца он стал воспринимать не как отца, а как человека, стоявшего «где-то на очень большой высоте над ним» (с. 343), понятия «отец» и «художник» совершенно разъединились в нем. Как сын, он очень переживал за отца после выхода Иртышова и только как художник пытался понять его, услышать, ловил каждое его слово. Вот *теперь* Ване нужен был мудрый совет отца – как художнику.

Последняя встреча отца и сына в романе – это диалог мудрого учителя и пытливого ученика, с преобладанием, однако, проникнутого отеческой тревогой (не выраженной явно, но ощущаемой) монолога Сыромолотова-старшего. «Трещина» Вани, по мысли Алексея Фомича, в том, что он не сочетал, а разъединил «силача» и «художника», в результате – «сила, как у бизона, а картины, как у чахоточного в последней стадии» (с. 348). Художник нарочито не упоминает здесь о своем триптихе «Золотой век», являющемся логическим продолжением, завершением идей полотен Вани, как это делал в предыдущем споре с сыном, защищавшим Иртышова. Ваня мог «увязнуть» в своих ощущениях «непрочности», но быть в конце концов сломленным, раздавленным самой суровой действительностью. Это, конечно, как никто другой, понимал Алексей Фомич. Он предлагает Ване тему «Последний бой людей и кентавров»: Ваня должен обязательно показать торжество человека, дать «последнюю ставку за жизнь разума на планете Земля» (с. 348). Алексей Фомич не говорит громких слов о назначении искусства, но всей своей речью старается подвести сына к мысли, что задача искусства не в поиске того, что нужно непременно отрицать, а в поиске утверждающего здравого начала, в поиске смысла, пусть и через сомнение, через тревогу, через грозу. Идти вперед нужно, не забывая, однако, о вскормившей тебя почве, не пренебрегая ею, но отталкиваясь от нее.

Сыромолотовы простились просто, без объятий, без рукопожатий, как у них было принято. Неизвестно, когда они встретятся, но, несомненно, что между ними сохранится глубокая внутренняя связь и душевная теплота, скрытая, но очевидная. Потому нельзя утверждать, что эта семья обречена, и сам Сергеев-Ценский, думаем, по прошествии нескольких лет был несколько резок в отношении этих героев. Ваня уезжает из города, но не продает дом, предполагая возвращаться сюда; Алексей Фомич вдруг проявляет интерес к газетам, которые давно не читал, дабы убедиться в том, о чем говорил сын, «будто в Европе спокойно»: «Он мне еще как-то раньше говорил то же самое, только тогда я внимания не обратил...» (с. 352) *Теперь* обратил.

Таким образом, через искусство, в том числе и через свое творчество, Ваня мог, освободившись от словесной мишуры и юношеского восторга от «современно-ценного», начать глубже осмысливать происходящие события.

И именно искусство так или иначе сыграло свою положительную роль в том, что отец и сын смогли пойти навстречу друг другу, понять друг друга. Одухотворяющая сила искусства объединила их.

Ссылки на источники

1. Несмеянова О. «Черный квадрат»: ничего кроме реализма // Клазура. – 2011. – Вып. № 5 (ноябрь). – URL: <http://klauzura.ru/2011/10/olga-nesmeyanova-chnyj-kvadrat-nichego-krome-realizma/>
2. Несмеянова О. Владимир Александров (Император ВАВА): «Россия, как и все развитые страны, прошла прививку “современным искусством”» (интервью Ольге Несмеяновой) // Клазура. – 2014. – Вып. № 1 (январь). – URL: <http://klauzura.ru/2014/01/vladimir-aleksandrov-imperator-vava-rossiya-kak-i-vse-razvitye-strany-proshla-privivku-sovremennym-iskusstvom-intervyu-olgi-nesmeyanovoi/#more-9216>
3. Сергеев-Ценский С. Н. Обреченные на гибель // Собр. соч.: в 12 т. – Т. 8. – Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.
4. Сергеев-Ценский С. Н. Тетрадь с набросками к романам «Обреченные на гибель» и др. // РГАЛИ. – Ф. 1161. – Оп. 1. – Ед. хр. 239. – С. 44.
5. Там же.

6. Там же.
7. Сергеев-Ценский С. Н. Обреченные на гибель // Красная новь. – 1927. – № 8–12. – С. 81.
8. Лопашев С. Кто обречен? (о романе С.Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель») // Красная новь. – 1927. – № 12. – С. 208.
9. Ефремин А. С. Сергеев-Ценский (к 30-летию литературной деятельности) // Новый мир. – 1932. – № 3. – С. 212.
10. Сергеев-Ценский С. Н. Обреченные на гибель // Красная новь. – С. 102.
11. Лопашев С. Указ. соч. – С. 208.
12. Сергеев-Ценский С. Н. Обреченные на гибель // Красная новь. – С. 113.
13. Сергеев-Ценский С. Н. Тетрадь с набросками к романам «Валя» и др. // РГАЛИ. – Ф. 1161. – Оп. 1. – Ед. хр. 237(1).

Oksana Narbekova,

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the chair of Russian Philology, Tambov State University, Tambov

oksanaa-a@mail.ru

Disputes of the artists Syromolotovs on art in S. N. Sergeyev-Tsensky's novel "Doomed to death"

Abstract. The paper deals with the disputes of the artists Syromolotovs on art in S. N. Sergeyev-Tsensky's novel "Doomed to death". Representatives of different generations, the father and the son, differently look on new in life in general and on art in particular. The reasons caused the polar views of art in many respects are caused by social development of the country at the beginning of the XX century. The attention to positions of each artist concerning art is paid, methods of art creativity of each of them are considered.

Key words: art, artist, picture, disputes, views, new traditional.

References

1. Nesmejanova, O. (2011). "Chernyj kvadrat": nichego krome realizma", *Klazura*, vyp. № 5 (nojabr'). Available at: <http://klazura.ru/2011/10/olga-nesmeyanova-chernyj-kvadrat-nichego-krome-realizma/> (in Russian).
2. Nesmejanova, O. (2014). "Vladimir Aleksandrov (Imperator VAVA): 'Rossija, kak i vse razvitye strany, proshla privivku 'sovremennym iskusstvom' (Interv'ju Ol'ge Nesmejanovoj)", *Klazura*, vyp. № 1 (janvar') (in Russian). Available at: <http://klazura.ru/2014/01/vladimir-aleksandrov-imperator-vava-rossiya-kak-i-vse-razvitye-strany-proshla-privivku-sovremennym-iskusstvom-intervyu-olgi-nesmeyanovoi/#more-9216>
3. Sergeyev-Censkij, S. N. "Obrechennye na gibel", *Sobr. soch.: v 12 t.* T. 8. Dalee ssylki na jeto izdanie dajutsja v kruglyh skobkah s ukazaniem stranic (in Russian).
4. Sergeyev-Censkij, S. N. "Tetrad' s nabroskami k romanam 'Obrechennye na gibel' i dr.", *RGALI*. F. 1161. Op. 1. Ed. hr. 239, p. 44 (in Russian).
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Sergeyev-Censkij, S. N. (1927). "Obrechennye na gibel", *Krasnaja nov'*, № 8–12, p. 81 (in Russian).
8. Lopashev S. (1927). "Kto obrechen? (o romane S.N. Sergeeva-Censkogo 'Obrechennye na gibel'", *Krasnaja nov'*, № 12, p. 208 (in Russian).
9. Efremin, A. S. (1932). "Sergeev-Censkij (k 30-letiju literaturnoj dejatel'nosti)", *Novyj mir*, № 3, p. 212 (in Russian).
10. Sergeyev-Censkij, S. N. (1927). Op. cit., p. 102.
11. Lopashev S. (1927). Op. cit., p. 208.
12. Sergeyev-Censkij, S. N. (1927). Op. cit., p. 113.
13. Sergeyev-Censkij, S. N. "Tetrad' s nabroskami k romanam «Valja» i dr.", *RGALI*. F. 1161. Op. 1. Ed. hr. 237(1) (in Russian).

Рекомендовано к публикации:

Горевым П. М., кандидатом педагогических наук,
главным редактором журнала «Концепт»

Поступила в редакцию <i>Received</i>	16.11.15	Получена положительная рецензия <i>Received a positive review</i>	17.11.15
Принята к публикации <i>Accepted for publication</i>	17.11.15	Опубликована <i>Published</i>	18.11.15



www.e-koncept.ru