

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/66/16

Ю.В. Шатин, И.В. Силантьев

ДРАМА Г. ЧУЛКОВА «ТАЙГА»: РЕЦЕПЦИЯ СИБИРСКОГО ТЕКСТА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА¹

Рассматривается мифопоэтика драмы Г. Чулкова «Тайга» (1907) и её специфическое место в контексте русского символизма. Показывается, что драматург существенно модернизировал традиционные представления о Сибири в русской литературе, опираясь при этом на основные концепты созданного им учения о мистическом анархизме. Разгоревшаяся вокруг пьесы полемика позволяет говорить о ней как об оригинальном феномене в составе сибирского текста русской литературы начала XX в.

Ключевые слова: Г. Чулков, драма «Тайга», сибирский текст, мифопоэтика, русский символизм.

В широком понимании сибирский текст русской литературы включает весь корпус произведений, относящихся к сибирскому региону и охватывающих временной промежуток от XVII в. до наших дней. «Сибирский текст... – справедливо пишут авторы коллективной монографии «Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве», – выходит за рамки провинциального мотивного субстрата русской культуры, и если сразу вынести за скобки ненужные претензии на *центральность* (как ожидаемую альтернативу провинциальности), то уместнее всего будет проецировать сибирский текст на концепт *периферии*» [1. С. 4].

Такой концепт наряду с художественными произведениями будет включать и произведения «промежуточных жанров» (термин Л.Я. Гинзбург), таких как мемуары, письма, травелоги и т.п. В узком смысле говорить о сибирском тексте можно как о коллекции знаковых произведений, где знак обнаруживает отклонение от общепринятых тенденций и демонстрирует обращение к нереализованным до сей поры принципам художественного языка, т.е. текстов, отклоняющихся от общей тенденции и демонстрирующих обращение к нереализованным до сей поры средствам художественного языка. К числу таких знаковых текстов мы относим символистскую драму Г. Чулкова «Тайга» (1907).

Историко-литературную и теоретическую значимость пьесы Г. Чулкова представляет по нескольким причинам. Во-первых, «Тайга» – одно из не-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

многих произведений драматического рода начала XX в., связанное с сибирским текстом. Во-вторых, Чулков, хотя и не входил в первый круг русских символистов, занял в системе этого направления специфическое место благодаря созданной им теории «мистического анархизма». Хронологическое совпадение выхода манифеста мистического анархизма со временем написания драмы «Тайга» едва ли было случайным. В-третьих, несмотря на отсутствие сколько-нибудь явного читательского интереса, драма оказалась в эпицентре литературной полемики противоположных литературных направлений. Реалисты во главе с В.Г. Короленко обрушились на неё за мистицизм, символизм и декадентство. Союзники-младосимволисты, прежде всего А. Белый и в меньшей степени А.А. Блок, считавшийся близким другом Чулкова, осудили пьесу за отсутствие в глубокое проникновение в тайны человеческого бытия и способов его художественного выражения. Эти три обстоятельства позволяют говорить об актуальности пьесы, сохранившей интерес для филологической науки наших дней.

Интерес к сибирской тематике в творчестве Чулкова во многом был вызван фактами его биографии. За участие в революционном движении в 1902 г. недоучившийся студент был сослан в Якутию в селение Амга, где в своё время отбывал ссылку В.Г. Короленко. Чулков прожил в Якутии около года. Несмотря на относительную краткость, якутская ссылка оставила глубокий след в духовном мире писателя, став на несколько лет важнейшей частью его персонального мифа. «Конструирование сибирского ландшафта в русской культуре представляло собой сложный процесс постоянного колебания базовой оценки наблюдателя, словно раздваивающегося между задачей дальнейшего отчуждения Сибири и противоположной установкой, которая заключалась в символическом освоении / присвоении, включении Сибири в контур национальной жизни» [1. С. 6]. Подобные колебания были характерны и для Чулкова, который, с одной стороны, позиционировал себя человеком Тайги, а с другой – претендовал на роль демиурга, создающего принципиально новую картину сибирского текста. Без такого противоречия трудно было бы говорить о понимании художественного смысла пьесы. Характерно, что восприятие Чулкова, человека и писателя, через мифологему Тайги разделялось его ближайшим окружением из лагеря символистов. Недаром свой сонет, посвящённый Чулкову, Вяч. Иванов озаглавил «Таёжник» (1904), в котором прямо заявлял:

Беглец в тайге, безнорный зверь пустынь.
Безумный жрец, приникший бредным слухом
К Земле живой и к немоте святынь,
В полночи зажжённых страшным Духом!

[2. С. 295].

Таёжный образ сохраняется и в характеристике творчества писателя, данной И.Ф. Анненским в его статье «О современном лиризме» (1909): «Ключ к поэзии Георгия Чулкова не в двух его стихах, а в его художественной прозе. Тайга серьёзна и сурова. Она не любит лирного звона» [3. С. 374].

Символистов, современников Чулкова, мало смущал тот факт, что тайга в его изображении имела мало сходства с реальной якутской тайгой, подчиняясь общим правилам сибирского мифотворчества. Как справедливо заметил В.И. Тюпа, «Сибирь с её каторгами, пересыльными тюрьмами, принудительными поселениями и одновременно искателями счастья (переселенцами) в национальном сознании мифологизировалась, стала достоянием «доксы», общепонятным хронотопическим образом некоторого способа присутствия человека в мире [4. С. 27]. Не менее важной для сибирского текста русской литературы оказывается специфика его семиотических границ. Как справедливо заметила Н.Е. Меднис, базовые признаки сибирского сверхтекста: географические, политические, исторические, культурные и т.п. – в сравнении с традиционными для русской литературы образовали специфические художественные коды, «символизация которых в сознании людей, въезжающих в Сибирь, приводила часто к различного рода смещениям относительно реальности» [5. С. 121]. Благодаря этим кодам автор точно определила специфику художественного времени, в той или иной мере характерную для множества сибирских текстов. Время здесь останавливает ход, оказывается обременённым мотивом безвременья, «обозначаемым словом “навсегда”» [Там же. С. 124]. В этом плане «сибирская граница по аналогии с пограничными процессами в физике может быть определена как зона плавного перехода, как зона постоянного накопления нового качества, взрывной силой проявляющего себя в пиковой точке разграничения» [Там же. С. 127].

К сказанному следует добавить, что именно обращение к сибирскому тексту позволило Чулкову соединить общепонятную мифологему Сибири с персональным мифом автора, включившим столь противоречивые элементы, как неизбежное отчаянное, безудержное стремление к свободе и патологическое желание выйти за пределы общечеловеческих правил общежития. Уже год спустя после возвращения из ссылки Чулков публикует рассказ «Тайга» (1904). В рассказе повествование ведётся от первого лица, создавая тем самым атмосферу автобиографичности и автопсихологичности рассказываемой истории. В этом одном из первых беллетристических произведений писателя обнаруживается главная черта его поэтики, о которой пишут исследователи. «В малой прозе Г. Чулкова распространён тип повествования, – замечает Д.Г. Исеналиева, – при котором создаётся иллюзия идентичности повествователя и образа автора. Основной задачей становится психологическое самораскрытие повествователя, который представляется двойником автора и по своему мировоззрению, и по речи, что и оправдывает особенностью повествовательной структуры» [6. С. 11].

Рассказ начинается с поэтического описания тайги и летней охоты, когда герою не хочется ничего, кроме неба тайги и мыслей. 17 августа к нему приезжает жена, нарушая привычный ход существования героя. Его одолевают сомнения в истинности мира, когда и мир, и женщина, и бездонное небо, и пьяный свет сладострастной луны кажутся иллюзией и обманом. Когда же приходит зима, наступает жажда уединения. В маниакальном

состоянии герой убивает жену, ощущая, как в это время тайга надвигается на юрту, чтобы раздавить и поглотить его.

Через три года Г. Чулков пишет драму с одноимённым названием. Драма «Тайга» активно наследует основные мотивы рассказа: жизнь героя в юрте, приезд жены, начавшееся отчуждение супругов. Вместе с тем трансформация двухстраничного рассказа в трёхактную драму потребовала существенного изменения основных принципов художественной структуры. Прежде всего Чулков вводит параллельную линию – наряду с главным героем Юрием, к которому приезжает жена, значимыми оказываются фигуры Доктора и его жены – якутки Сулус.

Фабула «Тайги», если отвлечься от её мистического, эзотерического смысла, довольно проста, если не сказать примитивна. Приезд жены к Юрию и последовавшая отчуждённость рождает любовь к нему в сердце Сулус. Она вступает в мистический контакт с шаманом с целью приворожить Юрия. Узнав об измене жены и контакте с тёмными силами, Доктор убивает её. Перекодирование системы действующих лиц и передачи главного мотива – убийства от одного персонажа другому расширяет текстовый объём произведения в сравнении с ранним рассказом, но не исчерпывает художественного потенциала драмы, которая наряду с экзотерическим кодом формирует противоположный – эзотерический, обусловленный мистическим анархизмом создателя.

Каковы же приёмы, создающие этот второй код? Прежде всего, следует обратить внимание на особенности ремарок. Если в традиционной драматургической структуре ремарки выполняют чисто техническую функцию, управляя сменой лиц и положений в ходе действия, то символистская драма пытается наполнить ремарку суггестивным смыслом. Такая ремарка не может быть сыграна на сцене, но при чтении точно передаёт смену настроения действующих лиц и создаёт своеобразную партитуру смысла, не сводимого к обычной житейской логике. «За окном стынет осенняя тайга» [7. С. 139]. «Сестра Любовь делает шаг навстречу Доктору. Волосы её распустились, прекрасные волосы тёмно-червонного цвета» [Там же. С. 139]. «Любовь и Юрий освещены красным огнём камелька» [Там же. С. 134]. «Большой оранжевый месяц странно выделяется на тёмном густом небе. Немного повыше – две оранжевые полосы. Широкогрудая земля придвинулась к небу. И как будто месяц не светит: темно вокруг, и только кое-где лежат нелепые белые пятна» [Там же]. «Скоро туман непроницаемой стеной закрывает и якутов, и охотников. Только смутный гул доносится откуда-то, и погребально и тускло звучит рог» [Там же]. «Туман расходится, и рождается Солнце, обагрённое кровью» [Там же. С. 157]. Наряду с партитурой суггестивных ремарок роль нагнетаемой безысходности и беспредельного ужаса создаёт песня старого якута с постоянными повторами:

Ушли олени в тайгу, в тайгу,
И плачет сердце в тоске, в тоске.
На белом, белом снегу
Чернеет след на реке, на реке.

Песня якута, которой и открывается драма, предваряет игру Доктора на скрипке, усиливая мотив тоски как основного настроения обитателей юрты. З.Р. Жукоцкая, говоря о роли музыки в текстах Г. Чулкова, отмечает: «Размышляя над вопросом – Что есть музыка? – можно вывести две формулы. Первая – искусство звуковых модуляций, вызывающих художественный образ; вторая – символ стихийности (неформальной упорядоченности) эмоционального ряда – тогда можно различать музыку слова, цвета (светотени), музыку пластики, музыку прикосновений» [8. С. 101]. Благодаря такой дифференциации Г. Чулков, как и другие младосимволисты, различает музыку как феномен и как ноумен, и в этом последнем качестве музыка отлично выполняет роль сокрытого двигателя эзотерического кода «Тайги».

Своеобразными знаками смысла становятся имена героинь – сестры милосердия Любви и якутки Сулус (Звезда), в крещении Софьи. Любовь одной к Юрию оказывается милосердием. Любовь же второй, полная таинственной мудрости, идущей из глубин шаманизма, оказывается утренней звездой, неизбежной жертвой, как определяет её Любовь, предваряющей восход кровавого Солнца.

Фигуры героев «Тайги» во многом скроены по лекалам мистического анархизма. Это они «жадно прикинули устами к чаше с ядом... быть может, они погибнут; быть может, он исцелит их. Но возврата нет. Я говорю о тех, кто искусился: я говорю о тех, кто преодолел мещанский скептицизм» [9. С. 36]. Подобно ницшеанскому Заратустре именно таким героем суждено совершить отчаянный прыжок от человека к сверхчеловеку.

С точки зрения фабулы действия персонажей сведены к минимуму. Зато речи их полны глубокого смысла, не поддающегося логической расшифровке. Но еще более глубоко их молчание, каждый раз обозначаемое ремаркой. Ремарка «молчание» повторяется 19 раз, причём 17 из них приходится на два первых акта, в которых действие практически не развивается. Именно механизм ретардации усиливает суггестию текста, придаёт ему многозначность с явными элементами мистики. Как заметил М. Мерло-Понти, «что касается языка, из латентного отношения к знаку, сохраняющего каждый из них означаивающим, следует, что смысл зарождается в точке их соприкосновения, как бы в интервале между словами» [10. С. 47]. В добавление к словам философа следует заметить, что каждый интервал обладает собственной длительностью, заполняющей в тексте «Тайги» либо пустоту, либо звучание музыкальной фразы. Как раз здесь количественный показатель обуславливает качественный смысл последующего высказывания, его удельный вес. Эзотерика драматургического действия в символистской драме (и «Тайга» лишний раз подтверждает это правило) в противоположность экзотерике апеллирует не столько к значению отдельно взятой фразы, сколько к организующей роли ритма, как бы подготавливающего ритуальное убийство. Вот почему нарастающая энергия суггестии находит своё завершение в финальной фразе сестры Любви, объясняющей убийство Сулус Доктором. «Не надо бояться. Не надо. Это – жертва» [7. С. 157].

Таким образом, создавая в рамках сибирской темы миф о Тайге, Г. Чулков использовал общую схему мифа, как её в своё время описал В.Я. Пропп, и одновременно существенным образом модернизировал её. Как известно, пропповская схема, постулирующая стадии комплекса инициации, включает четыре элемента: отлучка – испытание – лиминация – трансфигурация (преображение). Универсальность такой схемы обусловлена тем, что «связность функций в сюжете мыслится Проппом как их однолинейная последовательность (а, затем b, затем с и т.д.), так что сущность каждой из них заключается в том, чтобы вводить последующую» [11. С. 430].

Естественно, что при переходе от повествовательной схемы к драматургической структуре Чулкову пришлось существенно изменить её, обогатив новыми элементами. Так, отлучке Сулус предшествует прибытие сестры Любви (вторжение в магическое пространство Тайги). Благодаря такому вторжению возникает новая оппозиция двух героинь, влюблённых в Юрия, из-за чего усиливается напряжённость действия, обычно не свойственная фольклорным текстам. Подобно тому, как мотив отлучки осложняется мотивом вторжения другой женщины, мотив испытания соседствует с другим мотивом – безумия, в котором оказывается Сулус после магической встречи с шаманом. На страстный призыв любить её Юрий отвечает: «Вы безумны, Сулус, Вы – больны. У Вас лихорадка. Я отведу Вас домой?» [7. С. 149].

Особо следует сказать о характере лиминальности в «Тайге». Как справедливо заметил В.И. Тюпа, лиминальность играет значительную роль в формировании сибирского текста. «Мифологизация Сибири как лиминального пространства русской культуры окончательно сложилась благодаря отправке на каторгу декабристов, что стало парадигмальным явлением российской истории. Однако соответствующий хронотопический образ зауральских просторов колонизации, где телесное умирание может оказаться залогом духовного рождения заново, начал складываться задолго до этого исторического события» [4. С. 29].

Основные черты сибирского лиминального пространства, обозначенные Тюпой, широко представлены в чулковской драме. Холод, темнота, деревья, вывороченные с корнями, словно предваряют драматический финал «Тайги». В словах одного из охотников чётко обозначается и главная цель преодоления лиминальности: «Старики-якуты сказывают, что будет время, когда все научатся плясать под бубны, тогда загорятся сердца, и весь мир сгорит в весёлом огне» [7. С. 147].

Однако именно в ожидаемой точке преодоления происходит значимая трансформация мифологической схемы. Драматург вводит чуждый основной мифологеме Сибири мотив танатоэротики. После того как чары шамана оказываются безрезультатными, безответная любовь Сулус к Юрию соединяется с желанием смерти. Именно о ней Сулус молит своего мужа Доктора: «У тебя твёрдая рука и хороший глаз. Душа у тебя суровая. Ты один можешь спасти меня. Освободи меня от жизни!» [7. С. 151]. Таким

образом, преображение переформатируется в финале пьесы в типичную для символизма ситуацию нераздельности любви и смерти. Убийство Сулус оказывается спасительной жертвой, символом которой становится восходящее обгащённое кровью Солнце.

Как уже было замечено, пьеса Чулкова вызвала резкую отповедь двух противоположных лагерей. В журнале «Русское богатство» за 1907 г. (кн. 5) была опубликована рецензия В.Г. Короленко на драму «Тайга». Статья пронизана духом иронии, которая достигается довольно простым приёмом – переводом эзотерических смыслов на язык бытового общения. «Это значит, что к простому понятию прибавлено «настроение», столь интенсивное, что для нервных московских дам оно становится даже нестерпимым. По-видимому, и тайга даёт г. Чулкову «настроение» лишь тогда, когда она является не тем, что она есть в действительности, а только с прибавлением к ней «земли в священной пустынности» и разных небывалых жупелов» [12. С. 331].

Отсюда и категорический вывод рецензента: «...не очевидно ли вам, что г. Чулков никогда у г-жи Тайги не бывал и что его показания об её причастности к этому делу столь же облыжны, как показания о носорогах и лебедях. Ни в какого Доктора она не влюблялась... а значит – не было причины к подстрекательству на убийство почтенной докторши. И если есть здесь какое бы то ни было преступление, то – разве издевательство над здравым смыслом бедного читателя» [Там же. С. 333–334].

Если реакция трезвого реалиста Короленко на символизм Чулкова была вполне предсказуемой (с учётом негативных отзывов даже о таких шедеврах, как «Вишнёвый сад» Чехова), то резкие отзывы собратьев по символизму связывались не столько с отдельно взятой пьесой, сколько с изменившейся атмосферой самого символизма, потребовавшей деконструкции героического мифа о создателе пьесы. В тексте «Тайги» художественный вымысел причудливо соединился с философией мистического анархизма, и теперь уже трудно было сказать, где заканчивалось неприятие одного и начиналось неприятие художественной структуры драмы.

Как отмечает М.В. Михайлова, в 5-м номере журнала «Весы» за 1907 г. З.Н. Гиппиус под псевдонимом Товарищ Герман публикует ядовитый фельетон «Трихин», полностью совпадающий «с досконально продуманной, тщательно выверенной и безукоризненно исполненной политикой «Весов», где важное место отводилось дискредитации личности и творческой позиции Г. Чулкова» [13. С. 307]. Продолжая исследование фельетона З.Н. Гиппиус, М.В. Михайлова приходит к выводу: «Действительно, «миф» о Чулкове был едва ли не самым устойчивым житейским символистским мифом. Можно подумать, что символизму нужен был “мальчик для битья”. И он был создан» [Там же. С. 318].

Ядовитый тон в отношении философии Чулкова З.Н. Гиппиус, видимо, сохраняла до конца жизни. Даже в некрологе она не смогла удержаться от сарказма: «Если, по общим отзывам, способности Чулкова, литературные и умственные, были весьма средние, при отсутствии к тому же самостоя-

тельности – сам он никогда этого не подозревал. С подкупающей искренностью говорит он – в «Книге странствий» – о себе, каким действительно себя видит, мечтая: сначала пылким революционером, потом известным писателем, критиком, драматургом, руководителем журналов, идейным новатором («мистический анархизм»), истинным другом «знаменитых» современников. Даже передавая неверные факты – он не лжёт; он верит, что так было... Повторяю: дар “самомечтания” – большой дар, потому что это дар счастья» [14. С. 462–463].

Более взвешенную позицию по отношению к мистическому анархизму занял Д.В. Философов, который в статье «Мистический анархизм» заметил, что «статьи двух мистических анархистов (Чулкова и Иванова. – Ю.Ш., И.С.) важны не сами по себе, а как интересный показатель той остроты, которой достиг внутренний разлад в душе современных людей. Это психологический документ глубочайшей важности» [15. С. 59–60].

Смягчённый, но всё же не лишённый негативных коннотатов отзыв о драме дал А.А. Блок, находившийся в то время в дружеских отношениях с Чулковым. «Георгию Чулкову не удалась драма «Тайга». По-видимому, это должна была быть лирическая драма, именно такая, в которой над действием господствует туман, и из тумана выделяются действующие лица – двойники, подобные друг другу. По крайней мере Доктор похож на Юрия, а сестра Любовь на якутку Сулус. И сверх того все действующие лица обмениваются только «значительными» фразами и всё время переспрашивают друг друга и удивляются. Но лирические пророчества холодны, отвлечённые и непонятны... «Тайга» уступает некоторым рассказам Чулкова, но риторики в ней меньше, чем в иных его стихах» [16. С. 93].

Вполне вероятно, что неудача «Тайги» заложена была уже в самом замысле – проиллюстрировать основные тезисы мистического анархизма, перенеся их в якутскую юрту. Вряд ли было возможно соединить экзотику якутской жизни с рафинированной эзотерикой, характерной для символизма. Вместе с тем события 1907 г. и наметившийся кризис символизма как ведущего литературного направления сыграли злую шутку с Чулковым. Подобно убитой якутке Сулус, он сам оказался сакральной жертвой, принесённой на алтарь словесности вместе с дорогим для него мистическим анархизмом.

Литература

1. *Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве*. Красноярск : СФУ, 2010.
2. *Иванов Вяч.И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедии. СПб., 1995. Кн. 1.
3. *Анненский И.Ф.* О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книга отражений. М., 1979.
4. *Тюпа В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте русской литературы» // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1.
5. *Меднис Н.Е.* Поэтика и семиотика русской литературы. М., 2011.
6. *Исеналиева Д.Г.* Проза Г.И. Чулкова: Проблематика и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2011.

7. Чулков Г.И. Сочинения. СПб., 1911. Т. 4.
8. Жукоцкая З.Р. Философия музыки в мистическом анархизме Г.И. Чулкова: социально-психологический аспект // Философия и общество. 2003. Вып. № 1 (30).
9. Чулков Г.И. О мистическом анархизме. Б. м., 1906.
10. Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия // Мерло-Понти М. Знаки. М., 2001.
11. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов // Семиотика. М., 1983.
12. Короленко В.Г. Георгий Чулков – «Тайга» // Собр. соч. : в 10 т. М., 1955. Т. 8.
13. Михайлова М.В. Зинаида Гиппиус и Г.И. Чулков // З. Гиппиус: Материалы и исследования. М., 2003.
14. Гиппиус З.Н. О счастьях (Г.И. Чулков) // Современные записки. 1939. № 68.
15. Философов Д.В. Мистический анархизм // Золотое руно. 1906. № 10.
16. Блок А.А. О драме «Тайга» // Полн. собр. соч. : в 20 т. М., 2003. Т. 7.

Georgy Chulkov's Play *The Taiga*: Reception of the Siberian Text in the Context of Russian Symbolism

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2020. 66. 298–307. DOI: 10.17223/19986645/66/16

Yuriy V. Shatin, Igor V. Silantev, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: shatin08@rambler.ru / silantev@philology.nsc.ru

Keywords: Georgy Chulkov, *The Taiga*, Siberian text, mythopoetics, Russian symbolism.

The study is supported by the grant of the Government of the Russian Federation for state support of research conducted under the supervision of leading scientists, Agreement No. 075-15-2019-1884.

The article discusses the mythopoetics of Georgy Chulkov's drama *The Taiga* (1907) and its specific role in the context of Russian symbolism. Chulkov significantly modernised traditional ideas about Siberia in Russian literature while relying on the basic concepts of the doctrine of mystical anarchism that he created. The play is considered against the background of the same-name story preceding it. The transformations of the plot in the two texts are analysed. It is established that the recoding of the system of actors and the transfer of the motif of killing from one character to another in the drama extends its volume in comparison with the earlier story, but does not exhaust its artistic potential. Along with the exoteric code, the drama forms the opposite, esoteric one due to its author's mystical anarchism. In this regard, the role of the remark in Chulkov's drama is determined. The remark is filled with suggestive meaning. It cannot be played on stage, but, when reading it, it conveys a change in the mood of the characters and creates a peculiar score of meaning that cannot be reduced to ordinary logic. Creating the myth of the Taiga within the framework of the Siberian theme, Chulkov uses the general scheme of the myth, as V.Ya. Propp described it, and at the same time significantly changes it. Propp's scheme postulating the stages of the initiation complex includes four elements: leaving, test, limination, and transfiguration (transformation). In the transition from a narrative scheme to a dramatic structure, Chulkov had to significantly change this scheme, enriching it with new elements. So, the motif of leaving is complicated by the motif of another woman's invasion, the motif of test is adjacent to the motif of madness, in which the heroine finds herself after a magical meeting with the shaman. The most important is the significant transformation of the mythological scheme at the expected point of transfiguration. Chulkov introduces a thanatoerotic motif, which is alien to the main mythologem of Siberia. Thus, the transformation is reformatted at the end of the play into a typical symbolic situation of the inseparability of love and death. The controversy surrounding the play allows speaking about it as an original phenomenon in the Siberian text

of Russian literature of the early twentieth century. Despite the absence of any obvious reader interest, Chulkov's drama was at the epicentre of the literary polemic of opposing literary movements. Realists led by V.G. Korolenko criticised it for mysticism, symbolism, and decadence. Young Symbolists, primarily A. Bely and A.A. Blok, condemned the play for its lack of a deep insight into the secrets of human life and ways of its artistic expression. Thus, the interpretation of the drama *The Taiga* as an original link of the Siberian text is highly relevant.

References

1. Anisimov, K.V. (ed.) (2010) *Sibirskiy tekst v natsional'nom syuzhetnom prostranstve* [Siberian text in the national narrative]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University.
2. Ivanov, V.I. (1995) *Stikhotvoreniya. Poemy. Tragedii* [Poems. Narrative Poems. Tragedies]. Vol. 1. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt.
3. Annenskiy, I.F. (1979) *Kniga otrazheniy* [Book of Reflections]. Moscow: Nauka. pp. 328–382.
4. Tyupa, V.I. (2002) Mifologema Sibiri: k voprosu o “sibirskom tekste russkoy literatury” [Mythologem of Siberia: on the question of the “Siberian text of Russian literature”]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 1. pp. 27–35.
5. Mednis, N.E. (2011) *Poetika i semiotika russkoy literatury* [Poetics and Semiotics of Russian Literature]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury.
6. Isenalieva, D.G. (2011) *Proza G.I. Chulkova. Problematika i poetika* [Prose of G.I. Chulkov. Problematics and Poetics]. Abstract of Philology Cand. Diss. Astrakhan.
7. Chulkov, G.I. (1911) *Sochineniya* [Works]. Vol. 4. Saint Petersburg: Shipovnik.
8. Zhukotskaya, Z.R. (2003) *Filosofiya muzyki v misticheskom anarkhizme G.I. Chulkova: sotsial'no-psikhologicheskii aspekt* [The philosophy of music in G.I. Chulkov's mystical anarchism: A social and psychological aspect]. *Filosofiya i obshchestvo*. 1 (30). pp. 98–114.
9. Chulkov, G.I. (1906) *O misticheskom anarkhizme* [On Mystical Anarchism]. Saint Petersburg: [s.n.].
10. Merleau-Ponty, M. (2001) *Znaki* [Signs]. Translated from French by I.S. Vdovin. Moscow: Iskusstvo. pp. 44–94.
11. Bremond, C. (1983) *Strukturnoe izuchenie povestvovatel'nykh tekstov* [Structural Study of Narrative Texts]. In: Stepanov, Yu.S. (ed.) *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Raduga.
12. Korolenko, V.G. (1955) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 8. Moscow: Goslitizdat.
13. Mikhaylova, M.V. (2002) *Zinaida Gippius i G.I. Chulkov* [Zinaida Gippius and G.I. Chulkov]. In: Koroleva, N.V. (ed.) *Zinaida Gippius. Nove materialy. Issledovaniya* [Zinaida Gippius. New Materials. Research]. Moscow: IWL RAS. pp. 307–319.
14. Gippius, Z.N. (1939) *O schastlivosti (G.I. Chulkov)* [About happiness (G.I. Chulkov)]. *Sovremennye zapiski*. 68.
15. Filosofov, D.V. (1906) *Misticheskii anarkhizm* [Mystical anarchism]. *Zolotoe runo*. 10.
16. Blok, A.A. (2003) *Polnoe sobraniye sochineniy* [Complete Works]. Vol. 7. Moscow: Nauka. pp. 83–100.