

## **Функционирование авиационного дискурса в литературе зрелого соцреализма (на материале «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого)<sup>2</sup>**

**Актуальность данного исследования** обусловлена приоритетным вниманием современных гуманитарных наук и, в частности, литературоведения к советской мифологии, об этом свидетельствует немалое количество работ, посвященных литературе и культуре того периода. Кроме того, отобранный литературный материал позволяет рассмотреть специфические особенности реализации образа авиатора в рамках культуры зрелого соцреализма.

**Цель** настоящего исследования заключается в рассмотрении образа авиатора в рамках указанного художественного метода.

**Целью определены конкретные задачи:**

- выявление значимых черт образа летчика;
- рассмотрение этапов становления положительного героя-авиатора;
- определение особенностей функционирования образа в заданных направлением границах.

**Материалом для исследования** послужил один из образцовых соцреалистических текстов:

- Полевой Б.Н. Повесть о настоящем человеке. М.: Молодая гвардия, 1968. URL:  
<https://militera.lib.ru/prose/russian/polevoy/index.html>.

---

<sup>1</sup> Загидулина Татьяна Андреевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и методики начального образования факультета начальных классов Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева (Красноярск); Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург); zagi9@rambler.ru

<sup>2</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского

Идея «настоящего» человека являлась важным элементом советского мирообраза, роль повести Б. Полевого в системе соцреалистической культуры достаточно значительна, а учитывая общий героический ореол авиации и наличие протагониста-авиатора, можно с уверенностью говорить о том, что текст занимал одно из центральных мест в структуре государственного мифа. Именно это служит основанием нашего пристального внимания к произведению в рамках изучения литературы зрелого соцреализма.

**Теоретическую базу исследования** составляют работы в области литературоведения (Успенский, 1952; Лотман, 1995; Кларк, 2000; Ковтун, 2009; Кнорре, 2024), психоанализа (Смирнов, 1994), культурологии (Гольдштейн, 1997; Гюнтер, 2000; Постоутенко, 2000; Буренина-Петрова, 2014), антропологии (Геннеп, 1979) а также базовые положения мотивного (Лотман, 1995), структурно-типологического подходов (Лотман, 1995) к изучению художественного текста.

**Практическая значимость** исследования состоит в возможности использования его материалов в практике преподавания истории отечественной литературы, при разработке и чтении теоретических и практических курсов, посвященных вопросам культуры социалистического реализма. Кроме того, представленный в статье опыт интерпретации образа авиатора может использоваться в качестве материала для исследования советского авиационного дискурса в частности и культуры соцреализма в целом.

## **Обсуждение и результаты**

Фигура героя-авиатора в 20-30-е годы XX века претерпевает значительные изменения. Если в дореволюционной литературе мы наблюдаем образ пилота-трюкача, то в советской к началу 1930-х летчик обретает имидж верного сына Отечества, героя среди героев, «сталинского сокола», сверхчеловека: «Летчики и полярники воплощали ницшеанскую идею выхода за пределы, пересечения горизонта. <...> Ближе всего к сверхчеловеку подошли летчики...» (Розенталь, 2000, с. 62), – отмечает Б. Розенталь. С позицией исследовательницы согласуется суждение А. Гольдштейна о том, что в 1930-е годы «...фигура летчика интегрируется в новую сеть мифологических координат. Советские летчики, как

отважные сыновья мудрого отца и учителя Сталина и Родины-матери, отправляются в далекие края, чтобы бороться с враждебной природой за счастье советской земли» (Гольдштейн, 1997). Образ авиатора в военной и послевоенной литературе подсвечивается оборонной героикой, которая является одной из составляющих общего пафоса борьбы, напрямую связанного с идеологией социалистического реализма.

Х. Гюнтер определяет период 1930-х – начала 1950-х как фазу применения канона, «при которой полностью проявляются его механизмы» (Гюнтер, 2000а, с. 281), отмечая, что конкретный отрезок – с 1946 по 1952 характеризуется тенденцией к его сужению. Повесть Б. Полевого в этом смысле – образец соцреалистической литературы, о чем свидетельствует ряд традиционных для направления мотивов, сюжетных схем, образов.

Главный герой произведения Б. Полевого – летчик Алексей Мересьев, лишившийся ног, однако сумевший преодолеть собственные ограничения и снова встать в строй. Путь Алексея Мересьева – это типичная последовательность этапов становления положительного героя соцреализма, заключающаяся в движении стихийности к сознательности. Стоит, однако, отметить, что из политической плоскости сюжет (и это характерно для поздних образцов метода) выходит в экзистенциальную: Мересьев на момент начала повести политически сознателен, мотивирован на борьбу с врагом, эта мотивация остается с ним на протяжении всего произведения, хотя характерные эпитеты, которыми наделяется персонаж по ходу повествования, буквально совпадают с используемыми авторами первых постреволюционных лет («упрямый», «дерзкий», «горячий», «спокойный», «усталый»). К. Кларк отмечает, что «диалектика страсти и разума, которая в ранних революционных романах была представлена темой раздвоенного сознания, трансформировалась в романах соцреализма в безличную диалектику борьбы между стихийностью и сознательностью, в которой “действующие лица” являются лишь символическими актантами» (Кларк, 2000, с. 571).

Так, борьба авиатора – это сражение с самой жизнью за место в символической семье, от которой он был оторван из-заувечья. Мотив

инвалидности сближает образы Мересьева и Корчагина, преемственность становится очевидной, происходит ритуализация истории: схема, работающая «на материале» Гражданской войны, остается функциональной и для текстов о Великой Отечественной. Притчевая нарративика соцреалистической прозы сохраняется, для создания образа героя автор использует инструментарий, сформировавшийся внутри метода к середине 1930-х годов.

Анализ жизненного пути персонажа позволяет говорить о том, что каждый этап становления отмечен обретением определенных качеств, характерных для положительного героя.

Стихийность летчика как отправная точка формирования образа явлена в завязке, автор прибегает к развернутой метафоре охоты: «Вот тут-то Алексей и совершил промах» (Полевой, 1968); «снаблазнился легкой дичью»; «увлекся легкой добычей» (Полевой, 1968). Ошибка, промах, за который становится мучительно стыдно герою, служит спусковым крючком сюжетного механизма – проявление животной стихийности, азарта едва не оборачивается физической смертью. С этим связано и уподобление Мересьева зверю, следующему исключительно инстинктам, зверю как «нечеловеку»/«недочеловеку», что подчеркивает связь стихийного с животным: «...шел по-звериному, осторожно» (Полевой, 1968); «...как медведь, <...> собирая <...> ягоды» (Полевой, 1968). Параллельно актуализируются мортальные мотивы: «...из темного водного зеркала <...> смотрело на него страшное, незнакомое лицо. Оно напоминало обтянутый темной кожей череп...» (Полевой, 1968).

Осознание себя мертвым предшествует первой знаковой встрече – с председателем «подземного» колхоза. Фигура старика находится в тесной связи с образом Николы-угодника: «У него было *добroe лицо* Николы-угодника...» (Полевой, 1968). Религиозная отсылка не случайна, Б. Успенский, связывая кульп Николы и Велеса, указывает на старочешское выражение “*k Velesu za moge*”, «относящееся к смерти и означающее, собственно, “на тот свет”», отмечая, что представление о загробном мире, находящемся по ту сторону водного пространства, характерно для многих народов (Успенский, 1952, с. 56). В повести летчик попадает в «подземную деревню» после преодоления болота.

Примечательно, что в народной традиции образ Николы сближался также с фигурой архангела Михаила: «сходство <...> может быть обнаружено в свойственных тому и другому функциях начальника рая и водителя душ в загробном мире» (Успенский, 1952, с. 25). Старик играет роль психопомпа, егоявление знаменует «новое рождение» авиатора: «Осторожно, как, новорожденного ребенка, опустил он Алексея на салазки...» (Полевой, 1968).

Описание событий, происходящих с Алексеем в деревне соотносится с комплексом традиционной похоронной обрядовости. Функциональны в этом смысле мотивы омовения и переодевания, предшествующих спасению: «Он ловко и бережно, точно маленького, мыл Алексея...» (Полевой, 1968); «А потом Алексей лежал <...> чистой и мягкой рубахе деда Михайлы» (Полевой, 1968) («После омовения тела христианина одевают его в новые одежды, что знаменует новое одеяние нашего нетления и бессмертия» (Погребение и поминование православного христианина, 1995)). О грядущем Воскресении свидетельствует фраза боевого товарища Алексея – Дегтяренко: «А сестры <...> мертвых на ноги подымают!» (Полевой, 1968) Так, спасение летчика маркируется как чудо, что отсылает к базовым основаниям советского мифа (в т.ч. к идеям Н. Федорова).

В этом контексте примечателен хронотоп «подземной деревни», которую создали колхозники после сожжения фашистами их домов, хотя в реальности жителям деревни Плав (у Б. Полевого – Плавни) не пришлось покидать своё жилье, так как фронт до неё не дошел (Кудряшов, 2016). Автор сознательно конструирует пространство загробного мира, вводя в сюжет характерные для описания этого хронотопа мотивы (омовение и переодевание) и образы (дед Михайла – Никола, Велес, землянки – могилы), стоит обратить внимание и на то, что покидает Мересьев пространство посредством самолета (вымысел автора), совершая движение снизу вверх. Пребывание в деревне соотносится с идеей физического рождения, но для «настоящего» человека этого недостаточно.

Важным элементом соцреалистического сюжета становления положительного героя является встреча с Учителем, запускающая процесс обретения сознательности. Наставником Мересьева становится комиссар Воробьев, представляющий собой образец того самого «настоящего» человека,

статус которого жаждет обрести Мересьев. Несмотря на слабость тела, дух Комиссара максимально силен («Он просто жил, жил *жадно и полнокровно*, забывая или заставляя себя забывать о *мучивших его недугах*» (Полевой, 1968)), нездоровье не отражается на стиле коммуникации, герой продолжает транслировать те же догмы, которые составляли его пропагандистский арсенал на фронте. Кроме того, Комиссар – участник Гражданской войны, что ещё раз актуализирует идею исторической преемственности и является знаком памяти жанра.

В системе большой семьи Комиссар играет роль «отца», он репрезентирован в тексте как максимально стабильная фигура – на протяжении всех эпизодов с его участием Воробьев остается недвижимым, то есть застывшим буквально. В тексте ничего не говорится о природе его недуга, читатель просто знает о смертельной болезни. К. Кларк отмечает: «Так как отец должен был символизировать воплощенную сознательность <...>, его фигура должна быть представлена иконообразно, в более схематичной и унифицированной манере...» (Кларк, 2000, с. 574).

Сопоставляя эпизоды обострения состояния Комиссара и операции Мересьева, можно сделать вывод, что первые уроки наставника были в достаточной мере усвоены авиатором: «Алексей целыми днями приглядывался к Комиссару, пытаясь понять секрет его неиссякаемой бодрости. <...> Стоило ему заснуть и потерять *контроль над собой*, как он сразу же начинал стонать <...>. Бодрствуя же, он был *неизменно спокоен и ровен...*» (Полевой, 1968) и «Во время операции он *не издал ни стона, ни крика*. <...> *Когда пилили кость, боль была страшная, но он привык переносить страдания*» (Полевой, 1968). Летчик демонстрирует чудеса самоконтроля, обретая сходство со своим наставником.

Мересьев буквально «делает жизнь» с Комиссара, определяет свой статус через идентификацию с ним, что является, с одной стороны, толчком к переходу самосознания героя на качественно новый уровень, с другой – к формированию мазохистского стержня личности персонажа. Рассуждая о психологии героя соцреализма, И.П. Смирнов отмечает: «В мазохиста развивается ребенок, вынужденный устанавливать свой статус в контакте с человеком, который

обладает взаимоисключающими ипостасями, будь то брат как отец, отец как не отец, чужой (воспитатель в приюте) как свой (глава семьи) и т. п. <...> Он является для мазохистской личности прежде всего тем, кто лишил ее права на позитивное самоопределение, кто зачеркнул ее потенциальное позитивное содержание» (Смирнов, 1994, с. 263). Роль воспитателя принимает на себя Комиссар. Мересьев, однако, на момент встречи с Воробьевым уже готов встать на сложный путь(именно поэтому ему дарована встреча), он имеет потенциал преодоления не в силу инстинкта выживания, а в силу жажды борьбы, что идеологически верно в системе советского мифа.

И.П. Смирнов отмечает, что «воля мазохиста состоит в том, чтобы не иметь собственной. Он проходит через деидентификацию и затем проявляет волю, восстанавливая отобранное у него – не собственное, сообщенное ему Другим – признаковое содержание» (Смирнов, 1994, с. 252). Это «признаковое содержание» на идеологическом уровне – статус «настоящего» человека, а на физическом – протезы, инвалидность, подсвечивающая и усиливающая основной признак. С психоаналитической точки зрения, авиатор, безусловно, как и любой положительный герой соцреализма, носитель мазохистских черт, определяющих готовность персонажа к переходу в иную, сверхчеловеческую ипостась, знаменуя отказ от собственного «я» ради обретения новой онтологической сущности.

После встречи с Воробьевым уходит от мазохистского «страха пространственной фиксированности» (Смирнов, 1994, с. 255), преодолевает физический кенозис, в терминологии И.П. Смирнова, и, как следствие, избавляется от деидентификации и может снова стать частью общества, символической семьи. При этом собственная «стихийная» воля замещается «сознательностью», сообщенной государством в лице Комиссара. Знаком позитивных изменений становится артикулированная на уровне лексики рациональность, сменяющая стихийность: «Теперь он изучал, именно *изучал то, что в юности постиг стихийно*; умом доходил до того, что раньше брал *опытом, навыком*» (Полевой, 1968).

Движение (в том числе и физическое) Мересьева к статусу «настоящего» человека продолжается после получения протезов. Если в московском госпитале

герой оказывается почти случайно, чужой волей, то впоследствии, выписавшись, он сам стремится в святая святых Родины: «Алексей прошел по пустынной набережной *вдоль Кремля* <...> и медленно стал подниматься на *Красную площадь*. <...> Так вот ты какая, *Москва!*» (Полевой, 1968) Москва – ключевая точка на ментальной карте СССР, «...интегральный идейный центр советской цивилизации, смысловое ядро той “чудной теодицеи”...» (Гольдштейн, 1997). Даже военная Москва в повести Б. Полевого сохраняет свои функции центра мира, в сталинской космологии она наделена чертами сакрального пространства, приобщение к которому доступно лишь избранным.

Следующий этап восхождения летчика – пребывание в санатории, топос которого является общим местом в советской литературе. Е.Ю. Кнопре вписывает пространство санатория в более масштабный топос усадьбы. Исследовательница отмечает, что «в первые годы советской власти “счастливыми пространствами”, ранее связанными с домом, семейным уединением, становятся социальные площадки – общий сад, <...>, общественная библиотека <...>, а также “коллективный рай” советского санатория» (Кнопре, 2024, с. 337). Усадебный топос, таким образом, «играет важную семантико-семиотическую роль: с одной стороны, он транслирует традиционные “райские” ценности <...>; с другой – перетекает в новую модификацию коллективной усадьбы-санатория с новым <...> вектором личностного развития через аналог обряда инициации» (Кнопре, 2024, с. 342). Кроме того, на аллюзивном уровне топос связывает повесть с классическим образцом соцреалистического романа – «Как закалялась сталь», Мересьев буквально повторяет судьбу Корчагина, для которого санаторий стал отправной точкой возвращения в общество.

Итогом «санаторного» этапа становится парадоксальное физическое совершенство инвалида: «*С вас Давида лепить можно*» (Полевой, 1968); его превосходство не только над другими людьми, но над техникой: «*Мересьев легко прошел все испытания, он выжал кистью раза в полтора большие нормы, выдохнул столько, что измерительная стрелка коснулась ограничителя. Давление крови было у него нормальное, нервы в отличном состоянии. В заключение он ухитрился рвануть стальную ручку крафт-аппарата так, что*

*прибор испортился»* (Полевой, 1968); «вы поглядите, как он танцует! Лучше всех здоровых» (Полевой, 1968). Лексическим маркером выхода на новый уровень становится смена упрямства спокойствием (традиционной характеристикой положительного героя): «— Да, без ног — и буду летать, — уже не упрямо, а очень спокойно ответил Мересьев...» (Полевой, 1968)

Возвращение на войну остается, однако, основной мотивацией персонажа. Пространство фронта воспринимается авиатором как собственно жизнь (то место, где он жив), куда можно попасть, преодолев границу, наличие которой обозначено в тексте присутствием «стража»: «К генералу его не пустили, Мересьев было вспыхнул, но у адъютанта <...> было такое <...> лицо, что Мересьев, исстари не терпевший <...> “архангелов”, уселся возле его столика и <...> рассказал капитану свою историю» (Полевой, 1968). Встреча со «стражем» и исповедь знаменуют преодоление предела.

Переходу, кроме того, предшествует танец, обретающий ритуальный статус как часть сюжета инициации: «Алексей вскочил и <...> крикнул: — Не выйдет? — и вдруг пустился по приемной в пляс» (Полевой, 1968).

В этом контексте и в связи с мотивом пляски еще более примечательна характеристика Мересьева как шамана: «— А теперь, граждане, вы увидите загадку природы: великий шаман Алексей Мересьев...» (Полевой, 1968). А. ван Геннеп описывает становление шамана следующим образом: «“шаманство”, т.е. совокупность действий шамана, во время церемонии имеет ту же последовательность: трансы, смерть, путешествие души в другой мир, возвращение; <...> применение знаний, приобретенных в сакральном мире» (Геннеп, 1999, с. 102), что совпадает с путешествием Мересьева на событийном уровне. Образ шамана соотносим с фигурами жреца, чародея. Пляска, кроме того, может быть частью обряда инициации колдуна (Геннеп, 1999, с. 102).

Мотив шаманизма вновь проявляется после того, как Мересьев возвращается на аэродром: «Ты где находишься, на бульваре? <...> Амулеты развели, асы... Шаманите. Еще бубнового туза на фюзеляже не хватает» (Полевой, 1968). Речь идет о трости — подарке врача, проводившего ампутацию, репрезентирующейся как магический предмет (символизирующий применение

знаний, приобретенных в сакральном мире), эта деталь соотносится с мотивами карточной игры (бубновый туз), праздности (бульвар).

Логичным в предлагаемом мотивном поле, становится сравнение авиатора с фокусником: «...ему захотелось окончательно удивить смешного, веселого человека, и он движением циркового фокусника разом поднял обе штанины» (Полевой, 1968). Здесь необходимо пояснение о сути иллюзионизма: «...по воле артиста знакомые предметы, люди или животные вдруг проявляют неожиданные свойства. Этим иллюзионное искусство образно выражает способность человека совершать действия, выходящие за рамки привычного, и <...> властвовать над законами природы» (Вадимов, Трилас, 1979, с. 271). Власть над законами природы, их преодоление – общее место соцреализма и одна из функций авиатора 1930-х, но сам образ фокусника-артиста обычно не сопрягается с фигурой положительного героя, в повести же он сообщает последней дополнительные характеристики, отсылая к топосу цирка. О. Буренина-Петрова указывает: «в цирке, отмеченном присутствием иррационального, как раз и происходит “околдовывание мира” <...>. Цирк <...> усиливает проявление чудесного и в каждом отдельном человеке, и в повседневности как таковой» (Буренина-Петрова, 2014). В советской культуре цирк – модель утопического пространства (Ковтун, 2009).

В рамках любовной линии в описываемом семантическом поле примечателен сюжет ворожбы. Невеста летчика Ольга и сам Мересьев «помещаются» внутрь карточной колоды: «...по картам все выходило, что у трефового короля лежит на сердце дама бубен. <...> Алексей улыбнулся <...> и осторожно вскрыл серенький конверт от “дамы бубен”» (Полевой, 1968). Образ карт сопряжен с двумя мощными мотивными комплексами – игры и гадания, «в функционировании карт как единого семиотического механизма эти два аспекта имеют тенденцию взаимопроникать друг в друга» (Лотман, 1995, с. 790). Посредством описанных выше деталей фигура Мересьева соединяется с мотивными комплексами колдовства и игры.

Так, после ампутации Алексей обретает дополнительные по отношению к характеристике положительного героя признаки шамана, циркача, игрока,

«трехового короля», его онтологический статус подвергается радикальной трансформации, подсвечивается мистическими мотивами.

Мир госпиталя, санатория и, позже, Москвы репрезентирован в повести своеобразным аналогом рая, который населен сверхчеловеческими сущностями – Комиссар, «советский ангел» Клавдия Михайловна, стражи – «архангелы» у генеральских кабинетов – все они пограничны по своей природе, целью Мересьева является преодоление этой границы и возвращение. Таким образом, одним из ведущих повести в целом становится мотив *бегства из рая*, который в рамках идеологии соцреализма стоит трактовать как проявление *высшей сознательности* и, следовательно, ключевой этап становления человека как такового, отделенного от фигуры Бога: «Воля, как она понимается моралистами, не составляет специфической особенности религии, ибо я не нуждаюсь в богах, когда я могу чего-либо достигнуть собственной волей» (Фейербах, 1845), – отмечает философ-материалист Л. Фейербах. Появление указанного мотива становится апофеозом идеи человека как бога, ухода от метафизических иллюзий человеческого ума.

За прохождением границы следует возвращение героя к жизни, которая выдвигает новые требования: «Новая техника <...> требовала <...> умения <...> на свой страх и риск <...> принимать и осуществлять боевые решения» (Полевой, 1968). Самостоятельность летчика, его условная независимость становятся практически обязательными требованиями возрожденного «настоящего» человека. Быть носителем этих качеств, однако, может только герой, получивший новое признаковое содержание извне, уже не принадлежащий себе.

Подобным образом неполноценность тела, следствием которой является его «механизация» (протезы), нивелируется в слиянии летчика с самолетом, осознаваемом им как продолжение собственного организма: «Алексей чувствовал, что с каждым разом самолет как бы больше и больше срастается с ним»; «он слился со своей машиной, ощущил ее как продолжение собственного тела» (Полевой, 1968). Такие взаимоотношения авиатора и машины симптоматичны для авиационного дискурса 1930-х годов (Загидулина, 2019, с.

169), они становятся знаком захвата властью тела человека, полного подчинения индивида государству.

Следующий этап становления «настоящего» человека отмечен маркированием образа персонажа как наставника, становится очевидным, что авиатор достиг своей цели: «...рядом со своим ведомым он *чувствовал себя стариком, опытным, уравновешенным, усталым*» (Полевой, 1968). Усталость в культуре соцреализма – важный маркер позитивных личностных изменений, она присуща «отцам», образы «”горячего юноши” и умудренного опытом старца стали символами стихийности и сознательности» (Кларк, 2000, с. 583).

В глазах сержанта Петрова (ведомого) Мересьев обретает божественную сущность: «Неужели он, Алексей Мересьев, который сегодня, *как крылатый бог, непостижимым образом возник вдруг...*» (Полевой, 1968), что на текстуальном уровне отсылает к идеи сверхчеловека, потенциального богочеловека: «Фейербах предлагал заменить божественное всечеловеческим, соцреализм – сверхчеловеческим» (Постоутенко, 2000, с. 482), – отмечает К. Постоутенко.

### **Заключение**

Таким образом, мы приходим к следующим **выводам**. Зрелый соцреализм 1940-х годов, функционируя в рамках канона, пользуется инструментарием, сформировавшимся на пике развития метода – в 1930-е годы. В «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого описано становление советского авиатора военной эпохи, «настоящего» советского человека.

Эволюция персонажа происходит в соответствие с законами притчевой нарративики советского эпоса: он обретает знаковые для положительного героя качества – способность к самоконтролю, спокойствие, значимой характеристикой, финализирующей процесс трансформации, является усталость. Нелепость, дерзость, фантастичность, величие и обыкновенность органично сочетаются в образе героя.

Стоит отметить, что ампутация ног становится переломным моментом, способствуя обретению летчиком «фантастических» качеств, а следовательно, рождению из авиатора «настоящего» человека, сверхчеловека, который обладает волей, сообщенной ему Учителем (одна из эманаций власти). Именно поэтому

ключевым моментом для его формирования является отказ от бога (воли божьей), актуализируется мотив бегства из рая.

«Настоящий» человек, получив новое признаковое содержание от социалистического государства, отказавшись от собственного «я», готов занять место бога, сочетая в себе признак сознательности и специфические фантастические качества, наличие которых в целом также характерно для литературы канона. Появление таких мотивов, как фокусничество, гадание, шаманизм и т.д., свидетельствует, однако, о формировании внутри канона зачатков игровой поэтики, а также подсвечивает особенности функционирования образа авиатора внутри культуры соцреализма.

В качестве **перспектив дальнейшего исследования** заявленной проблематики можно назвать выявление и систематическое описание особенностей функционирования рассматриваемого образа в рамках иных художественных направлений советской и постсоветской эпох.