

Е. В. Пономарева

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ

Рассматриваются специфические механизмы создания художественной модели малых прозаических жанров на основе вариативного использования принципов условности. Делаются наблюдения за концептуальной основой, формальными принципами выражения авторской позиции в новеллистике М. Булгакова, С. Семёнова, О. Форш, посвященной проблемам человека и истории, человека в условиях исторического гражданского противостояния. Анализируются продуктивные жанро- и стилеобразующие принципы, позволяющие писателям конструировать образ мира, в котором сочетаются изобразительное и выразительное начала, позволяющие достоверно отразить историческую действительность и вместе с тем передать нюансы человеческого сознания и подсознания в условиях деформирующей человека исторической реальности. Делаются выводы о характере художественного эксперимента, основанного на синтезе классической традиции и модернистских тенденций, повлиявшего на формирование индивидуального стиля писателей, определившего эстетические стратегии русской литературы 1920-х гг.

Ключевые слова: поэтика, малая проза, художественная условность, экспрессионизм, направление, реализм, синтез, метод.

Наблюдения за малой прозой 1920-х гг. позволяют заключить, что модернистское миропонимание и, как следствие, прочно вошедшие в художественную практику русских прозаиков модернистские приемы выразительности существенно изменили характер художественного сознания эпохи. Отказываясь от иерархий и канонов, общепринятых догм, испытывая скепсис и разочарование по отношению к классической модели мира, писатели послеоктябрьского десятилетия по существу стремились установить новые границы творчества. Механизмы конструирования художественных моделей связывались в первую очередь с активным использованием художественной условности, нарочитой деформацией устоявшихся традиционных кодов как на концептуальном, так и на формальном уровнях произведений. В своей работе, посвященной эстетической практике модернизма, Жаклин Шень-Жандрон говорит о том, что деформации подвергаются любые «жесткие коды» – «социальные, стилистические, логические» [1].

Трансформация традиционно идеального в материальное, замена классической вербализации модернистской метафоризацией привели к переходу от изобразительного к преобразующему способу освоения реальности, основанному на процессе модернистской метафоризации текста. Радикальное, свободное экспериментаторство в области поэтики обусловило возможность допуска определенных структурных трансформаций, «спровоцированных» эстетикой модернизма: бесфабульности, усеченности, фрагментарности композиции, деформациям хронотопа, изменению характера ассоциативного фона, расшатыванию классической стилистики, использованию лейтмотивной структуры дискурса. В малой прозе 1920-х очевидно внимание к онейросфере, широко практикуется использование коллажированных, монтажных форм,

введение симультанных образов, актуализируются принципы условного изображения [2]. Подобный способ преобразования реальности обогащал вариативные формы малой прозы, сообщая дополнительную семантику и существенно увеличивая потенциал жанровых возможностей новеллистики. В ряде случаев этот процесс приводит к замене принципа *изображения* принципом *преобразования* реальности.

Значительный круг авторов обращается в эти годы к эстетическому опыту экспрессионизма, интерпретируя его по-своему. М. Булгаков («Китайская история», «Налет», «Необыкновенные приключения доктора»), А. Грин («Крысолов»), Е. Зозуля («Рассказ об Аке и человечестве») добиваются эффекта *выражения* отношения человека к миру, дают эмоциональную оценку внешнего мира как антиэстетичного и катастрофически устроенного, вносят трагедийный пафос, открывая целую гамму воздействия на читательское восприятие посредством активного задействования принципов условности изображения. Применяя особую технику речи и используя мистериальные сновидческие сюжеты, свободное моделирование хронотопа, художники получали возможность интуитивного самовыражения при разрушении привычной для классических систем фабульности.

Почти во всех случаях, при всем несходстве и индивидуальности художественной манеры, модель мира фактически выстраивается на общих принципах: в качестве мощной «базы» избирается классическая традиция, с которой сплавляется, «срачивается» модернистская тенденция. Именно синтез модернистских тенденций и классической традиции осмыслялся в эти годы художественным сознанием в качестве нового серьезного шага на пути к созданию многоплановой, объемной картины мира: открывая бессмыслицу в реальности,

писатели с помощью модернистской поэтики выделяли самые вопиющие изломы действительности, обнажая бесчеловечность творимого современниками в конкретно-исторических обстоятельствах кошмара.

Вопреки сложившемуся в советском литературоведении мнению, необходимо отметить, что лишь небольшая часть новеллистики претендовала на то, чтобы стать хроникальной летописью эпохи: оставив эту привилегию историкам, новеллисты по большей части отказались от копирования действительности и обратились к пространству человеческой души. Выстраивая образное подобие мира, используя элементы поэтики экспрессионизма и сюрреализма – как двух радикальных, максимально выразительных модернистских направлений, адекватных духу реальности, писатели стремились перенести абсурдность и алогизм происходящего на новые принципы построения художественного целого. В силу своей «мобильной», «острой», «взрывной» формы новеллистика позволяет продемонстрировать осколочность, разладность мироустройства и в то же время не оставляет попыток найти законы сцепления этого «разломанного» бытия. Поэтика модернизма проникает в «малую» прозу 20-х на уровне использования определенных принципов, художественных приемов, образов, стиля. Абсурдность происходящего не носит характера онтологически заданной, она обнаруживает себя в экстремальных исторических обстоятельствах, противных самому человеческому существу. Таким обстоятельством становится гражданская война, эпоха социального взрыва. Писатели один за другим создают образ мира, лишённого гармонии, основанного на «столкновении контрастов» [3], трансформируя реальность через нервное, болезненное сознание человека, врасплох застигнутого враждебными обстоятельствами.

Осознание исчерпанности прежних ценностей, самоуничтожения, приближающегося тупика, предчувствие неизбежной назревающей катастрофы, ощущение безотчетного страха становятся концептуальными доминантами, определившими жанровую организацию и эмоциональный подтекст рассказа Ольги Форш «Климов кулак» (1923) [4]. Фабула произведения подчеркнута незамысловата, схематично обобщена, трагически предсказуема в силу ситуативной повторяемости событий и судеб, помещенных в центр повествования. Перед читателем разворачивается история жизни обычного человека, «не совпавшего» с историческим временем: Васса Петровна, бывшая курсистка, всю жизнь посвятившая «хождению в народ» – врачеванию, исцелению, спасению от голода и душевных недугов, оказывается очередной жертвой неотвратимого наступающего жестокого времени

грандиозного исторического передела. Действительность неожиданно и молниеносно ломает устоявшуюся, понятную, нелегкую, но вместе с тем сложившуюся и упорядоченную жизнь, нанося смертельный удар по самым близким и дорогим людям – мужу и дочери. Потеряв родных, героиня «перестает жить»: спасенная физически, Васса Петровна «закрывается» от жизни внешней, уходит в себя, заново проживая, просматривая и прочитывая свое прошлое, реальное и знакомое, напрочь не принимает, «наблюдает со стороны» творимый кошмар. Новые события с новой силой репродуцируют болезненные для нее ощущения.

Для передачи ощущения болезненного разлада с действительностью О. Форш актуализирует характерную для экспрессионизма резкую смену планов, каждый из которых предполагает значительный допуск деформации классической изобразительной парадигмы. Автор старается перешагнуть рамки предельной конкретики, избежать хроникальной описательности и выйти на уровень обобщенно-философского осмысления не только лишь частной ситуации, но и жизненной сути в целом. Этот замысел «конструирует» эстетику необычного пластического воплощения конфликта.

Историческая драма колоссального масштаба раскрывается в субъективно-лирическом ключе, определяющем специфическую субъектную организацию, проецирующуюся на «разбалансированный», эмоционально-неоднородный повествовательный тон, подчеркнута-экспрессивный характер ассоциативного фона, деформацию традиционной сюжетной организации, столкновение временных и пространственных планов. О. Форш экспрессионистски взвинченно нагнетает в начале рассказа подробности дикого убийства, а затем подробно передает сложную гамму чувств, эмоций, состояний героини, которые она проживает. Создается ощущение условного, «пограничного» состояния между затянувшимся мгновением и бездноподобной вечностью, действительными событиями и кошмарным спектаклем, реальностью и ирреальностью, сном и явью, криком и тишиной, действием и невозможностью его совершить. В этом психологическом пространстве все нереально и в то же время мотивировано состоянием бессилия героини:

«Вассе Петровне кажется, она на всю улицу, она на весь мир крикнула, а она – всего лишь губами, без звука, как в страшном сне.

Да ведь это сон, это Васса Петровна видит и каменная, безмолвная стоит. <...>

Стоит Васса Петровна, каменная, у окна, не оторвется» [4, с. 217–218].

Почти все без исключения сцены в рассказе напоминают страшный спектакль, маскарад, с костю-

мами, масками и атрибутами. В такой системе координат особенную функциональную нагрузку приобретает ассоциативный фон. «Двухслойные» диссоциирующие образы как бы вступают в самостоятельные отношения, оформляя лейтмотивную структуру произведения (выполняющую функцию скрепы при разрушении традиционной линейной фабульности), помогая автору выстроить систему концептуальных оппозиций, воплощенных в конкретных явлениях. К доминантным оппозиционным ассоциативным деталям можно отнести, в частности, экспрессивные образы анатомического театра (с его кровью, страхом, ужасом, болью, тревогой) и кладбища (неизменно сопрягающегося с образом неба, падающих звезд, успокоения, тишины, поселяющейся в душу героини); образ тюремной клетки, железных прутьев, страшных бревен, фотоаппарата и ярко-зеленой шляпки-капора с *«яркоогневым цветком настурции»*, который *«издалека видеть, как рябину в зеленой листве»*, который надела бабушка для того, чтобы внучке было проще отыскать ее взглядом в толпе [4, с. 224]. Каждый из этих образов обрастает не только шлейфом значений, но и прежде всего становится ретранслятором настроения, репродуцируемого ощущения.

Дихотомия «жизнь/смерть», актуальная в рамках модернистской эстетики, пронизывает всю структуру рассказа. Название произведения косвенно аккумулирует оппозиции: «мирная жизнь/разрушение», «созидание/агрессия», «свои/чужие», «прошлое/настоящее», задавая систему образов рассказа, формируя один из основных лейтмотивов. Само понятие мира (общества) в контексте рассказа выглядит достаточно условным – он распадается на две кричаще диссоциирующие половины. Мир людей «с кулаками» представлен в произведении очень объемно, изображен посредством внешних, речевых портретов, поступков людей «толпы». Вся эта пестрая разноголосица алчных, озлобленных, ослепленных тупой яростью, одержимых поисками виновного в своих страданиях и бедности, беспомощных людей прочно врезается в память героини и подробно «прочитывается» в воспоминаниях несчастной женщины, растративших на эту толпу все свои душевные и физические силы (гл. II, VI). Другую часть общества нельзя считать половиной – соотношение сил выглядит нарочито диспропорциональным (из 6 героев, близких по духу Вассе Петровне, в живых остаются три человека). События, помещенные в финальную часть рассказа, не случайно охарактеризованы нами подобным термином: их формальное временное отстояние от основных событий (внешний маркер «эпилога») усиливается графическим эквивалентом текста – отточием шириной в строку. Од-

нако переданная в них «событийность» носит условный – размытый, неясный, иллюзорный характер и нисколько не проясняет будущего героини, а скорее, наоборот, подчеркивает его неопределенность, неясность, условность – фактическое отсутствие возможного возрождения.

По существу, в эпилоге представлена «недоинформация». Одиночество, отторженность, псевдоощущение необходимости людям оборачиваются для героини закономерной безысходностью. В обстановке страшного социально-исторического противостояния у каждого оказывается *«своя линия»*, люди обречены на непонимание, утрату интереса, милости, сострадания друг к другу:

«А про то, каков человек, что он знает-думает, кому дело? И нет встреч у людей.

Своя у Вассы Петровны была линия, а против нее своя у мужика была правда, как же им было встретиться?» [4, с. 234].

Эмоциональный подтекст произведения, доминирующий над фабульной составляющей, характеризуется чувством душевной истощенности, самоуничтожения, тупика, предчувствия социальной катастрофы, ощущением безотчетного страха. Повышенная выразительность ассоциативного фона, деформация дискурсивной однородности, жанровая диффузия, интенсификация, «эмоциональная тяжеловесность», напряженность повествования, дискретность хронотопа, пульсирующая напряженность сюжета, специфические формы времени, экзистенциальный характер промежуточных и итогового финалов – приемы художественной условности, проникшие в рассказ «Климов кулак» во многом под влиянием эстетики модернизма. Однако концептуальная составляющая произведения «балансирует» на грани классического и неклассического типов культуры: «множащийся», расползающийся, агрессивно-наступательный хаос, растворенный в повседневности, проистекающий из исторического, социального противостояния, не принимает в рамках концепции произведения О. Форш характера сообщенного извне, неизбежного, поглощающего мир своей темной силой. Автор пытается разорвать границы безысходности, постичь характер сил, позволяющих человеку противостоять самым страшным разрушениям, самым диким потерям, ощущению подступающей внутренней пустоты, выхолащенности. При этом О. Форш не сводит разговор к изображению противостояния «красных и белых». Оппозиция, выстроенная в рассказе, совершенно иного рода, ее, скорее, можно охарактеризовать как противостояние «людей» и «нелюдей» – живущих для других (Васса Петровна, ее семья, тетя Таня, бабушка) и убивающих из тупой ярости, *«во имя»*, *«для порядка»*.

На подобных принципах выстраивается рассказ С. Семёнова «Тиф» [5], сюжет которого основан на изображении критического, предсмертного состояния комиссара Наумчика. Две трети произведения посвящено передаче субъективных, болевых ощущений героя, находящегося в бреду. Но это лишь внешний сюжет. Стремительно и органично он переходит во внутренний – «условный», призванный воспроизвести экзистенциальное, пограничное состояние между жизнью и смертью, обычное в условиях алогичной современности:

«И как-то странно в эти слова впитались яркие беспорядочные образы того, что он сам когда-то передумал или читал о смерти. Весь в красном пламени мелькнул «Каин» Байрона в позе задумчивого Мефистофеля, как у Антокольского» [5].

Автор не скупится в своем повествовании на монотонное, точное, неторопливое изложение событий, связанное с динамикой протекания болезни героя, все в большей степени захватывающей и поражающей его сознание. Сюжет болезни является лишь внешним уровнем произведения, смысловой центр которого, бесспорно, опирается на мощную философскую основу. Фактически весь рассказ – это работа подсознания, внутренний диалог (спонтанный, лишенный табуирования, привнесенного «здоровой» логикой, а потому искренний и открытый) героя о том, что есть жизнь и нужно ли бояться смерти. Нельзя не отметить некоторого наивного несоответствия характера героя и приписываемых ему мыслей (в сознании комиссара всплывают образы толстовского Ивана Ильича, Каина, Сократа, Платона, Марка Аврелия «с лицом как у Христа», а затем и самого Христа), и это является еще одним доказательством превалирования мировоззренческого над художественным – концепции над формой ее воплощения. Героя не устраивают размышления предшественников о смерти, а потому он мучительно пытается определить свое отношение к ней и на этой основе выстраивать свою, выстраданную им самим, а не привнесенную извне, «чужими» мыслителями концепцию жизни. Отдельного, пристального внимания заслуживает техника написания этого произведения: С. Семёнов активно вводит экспрессионистские повествовательные элементы (контрастную цветовую гамму, нюансировку ощущений страха и боли, использование различных форм условности – бреда, потока сознания). Однако условность в данном случае амбивалентна: являясь результатом страшной реальности, она выступает в роли внутреннего мотиватора, именно она формирует ядро концептосферы произведения – С. Семёнов пытается привести читателя к мысли о том, что жизнь требует жизни, независимо от условий, в которые попадает человек. «Раздробленные», «разорванные», «прерывисто-

пульсирующие» обрывки действительности, пройдя через состояние слома, сомнения, отстоявшись и оформившись в выходящем из болезни сознании, постепенно складываются в одну идею – идею апологии жизни. Таким образом, заимствуя элементы поэтики экспрессионизма, связанные в первую очередь с эстетикой условности, писатель не разделяет самой концепции этого направления, не стремится уйти от детерминистски-психологических способов изображения. Напротив, приемы условности, трансформируя и обогащая формальный уровень произведения, позволяют писателю более результативно и целенаправленно проникать в глубины сознания, изображать тончайшие колебания настроений, мыслей, чувств героя, расширяя потенциал психологического раскрытия характера, помещенного в обстоятельства исторической катастрофы.

Если для О. Форш, С. Семёнова, Вс. Иванова и ряда других художников послеоктябрьского десятилетия обращение к поэтике экспрессионизма носило частный характер, то в творчестве М. Булгакова в целом идею синтеза можно считать отправной и концептуальной [6]. Писатель активно экспериментировал с жанровыми моделями, создавал неповторимую стилевую фактуру, однако это никогда не носило характера самоцели: формальный эксперимент всегда был для Булгакова проекцией концептуальной сложности, неоднородности мирообраза, положенного в основу его произведений.

В своих «военных» рассказах («Необыкновенные приключения доктора», «Китайская история», «Налет» и др.) писатель создает образ мира, лишённого гармонии, основанного на «столкновении контрастов». Модернистская поэтика условности проникает в булгаковскую раннюю прозу на уровне использования определенных принципов, приемов, образов, стилевой фактуры.

В «Китайской истории» [7] представлена версия экспрессионизма. Происходящие события не привязываются настойчиво к точному географическому локусу. Писатель стремится к максимальной схематизации в изображении действующих лиц и событий. В создании системы образов автор использует излюбленные щедринские приемы, когда часть целого обретает автономию, самостоятельное существование и в то же время заключает в себе семантику нарицательности, гротескной театральной маске: *Голове просунувшейся в дверь, сказал <...>, голова исчезла* [7, с. 454]; *«Приезжал... важный в серой шинели»* [7, с. 455].

В словосочетании «Китайская история» – история рядового китайца *ходи*, существует и второй компонент – история как ряд событий, происшедших в мире, за 1000 верст от Китая. По косвенным приметам: общению на русском языке, по любви к «крепким» выражениям, тотальному

присутствию Красной армии и наличию фигуры вождя мировой революции читатель может предположить, что речь идет о России. Но в целом хронотопу свойственна достаточно высокая степень условности – его составляющие намечены обобщенным пунктиром: «берег реки», «каменные дома» «пыльная дорога», «двухэтажный домик во втором проходном дворе» [7, с. 455]. Только авторская экспрессия отдаляет описываемое от трафарета, который можно использовать как матрицу при попытке фиксации любой географической точки: «проклятая река, дурацкая река», «черт знает, сколько домов» [7, с. 449]. Художник сознательно старается уйти от какой бы то ни было конкретики и документальности, в поведенной истории все гораздо сложнее и запутаннее, чем может показаться на первый взгляд: перед читателем возникает общая непостижимая («китайская» = запутанная) история взаимоотношения человека и мира – начал, понимаемых в контексте произведения как контрастные, почти взаимоисключающие.

Создаваемый писателем мир заведомо не может быть упорядочен; он разрушается на глазах, так как в основание его заложены кричащие контрасты. Небольшой по объему текст рассказа, сегментируясь, распадается на шесть частей, и подзаголовков – «6 картин вместо рассказа» – изначально маркирует монтажный способ создания художественного целого. Возникает новеллистическая модель, акцент в которой делается на противоречивости и многоступенчатости деформированной действительности. Деформация, изломанность, хаотичность окружающего мира обусловлены чувством или состоянием героя, сквозь призму сознания которого изображены происходящие события. Это наблюдение касается и искажения реальных пропорций предметов, а также соотношения между ними. В результате создается особое, «оптически-сбитое», искаженное «недо-пространство», перенасыщенное условными деталями, неизменно возникающими в воспаленном воображении героя:

«Настыка, красавица неопишная, шла по хрустальному зеркалу, и ножки в башмачках у нее были такие маленькие что их можно было спрятать в ноздрю» [7, с. 453];

«Гигантский медно-красный юнкер...» [7, с. 458].

Разламывается не только пространство, смысл рассказа аккумулируется в метафоре «Все кругом сломалось и полетело куда-то» [7, с. 457]. Происходит расчеловечивание человека, который, не осознавая того, утрачивает свою внутреннюю сущность, становится механизмом с «чудесной прицельной панорамой в глазах» [7, с. 455], который, не особо задумываясь, сеет тысячи смертей. Условность и деформация звуковой системы про-

являются в том, что в ней доминируют предельные, режущие слух звуки «механического» мира: «чудовищная рапсодия» [7, с. 455], рождающаяся из сочетания «...громоносной мелодии» [7, с. 453], «громового вала смеха», «раската» [7, с. 454], написана для «клокочущих событий» [7, с. 455]. Источниками звука в условиях войны становятся составляющие механического, неживого мира: колокола, орудия, пулеметы. Постепенно, по мере нарастания страшных событий, «страшная рапсодия» захватывает все пространство: «Гул закачал землю до самого ходи» [7, с. 457]. Дисгармония и контраст определяют и экспрессионистскую колористику рассказа, предстающую как кричащее совмещение «красных труб и зеленых крыш» [7, с. 449], «черного и золотого» [7, с. 450]. Ощущение тревоги нагнетается повторяющимся сочетанием красного и черного – цвета крови, тревоги и «конечного» цвета – цвета смерти, не рождающего никаких оттенков.

Предельно выразительным, основанным на принципах условности, является ассоциативный фон рассказа, ключевым образом которого становятся башенные часы, явившиеся ходе во время галлюцинации: герой пытается добраться до своего времени, до своей жизни, оказавшейся недоступной, как эта длинная серая башня. Золотые стрелки не в состоянии заслонить черного циферблата – метафору черного, страшного времени, захватывающего, заглывающего человека, ведущего его по кругу, приводя в конечном итоге лишь к черноте, к концу. Время движется лишь в субъективном сознании, на самом деле оно, как и пространство, однообразно, циклично, нарицательно и непредсказуемо: часовой механизм не демонстрирует реального времени, а пробуждает сопровождающий галлюцинацию «смех в хрустале» [7, с. 453]. Время ни в одной из своих ипостасей не поддается логике или, тем более, какому-либо вмешательству. Оно не зависит от воли человека. Оно абсурдно, разбалансированно, задано чьей-то волей: «он схватил за хвост стрелку-маятник и гнал ее вправо – тогда часы звенели налево, а когда влево – колокола звенели направо» [7, с. 453]. Одна и та же форма в контексте рассказа несет полярную информацию: черным круглым часам смерти (символу рока) противостоит жизненное начало, символически аккумулярованное в ярко-желтом «жарком круглом солнце» [7, с. 450, 456, 458] – универсальном образе-архетипе жизни; и в этом контексте семантика круга как повторяемости, замкнутости меняется на определение этой фигуры как гармонии и ясности, о которой мечтает человек, дотянуться до которой стремится и главный герой рассказа.

Оригинально решается в «Китайской истории» мотив дороги. Если в других рассказах М. Булгако-

ва он связывается с обретением надежды, то в «Китайской истории» – это дорога в пустоту, она лишь усугубляет дальнейшее погружение в хаос; писатель каждый раз отправляет героя в неизвестность. Принципы художественной условности проявляются и в том, что герой обретает желаемое только в момент сна или опиумной галлюцинации. К тому же в данном случае нельзя с полной уверенностью говорить о существовании ярко выраженной, принципиально различимой оппозиции сна и реальности, границы которых плохо определимы и проницаемы. Сны героя в определенной степени выстраиваются по законам реальности, его мечта так же дробится на осколки, вспышки, как и сама действительность. По мере развития событий образ дома предстает во все более усеченном, «фрагментарном» варианте. Причем в момент второй галлюцинации картина детства носит абсолютно призрачный, условный характер, она создается автором в полном соответствии с сюрреалистической поэтикой «перетекания образов» – изображение вызывается колоколами на хрустальном полу: *«Колокола опять пошли звенеть, вызвонили, наконец, на хрустальном полу поросль золотого гаоляна, над головой – круглое солнце и редкую тень у дуба. И мать шла...»* [7, с. 453].

Писатель акцентирует внимание на относительности, противоречивости и зыбкости, неустойчивости мира: звуки вечности (бой часов, звон колоколов) льются в хрупком, нереальном – хрустальном зале. И в названии этой главы *«Черный дым. Хрустальный зал»* оппозиция опять-таки лишь видимая, обманчивая. Его существование во времени столь же зыбко и неопределенно. Это быстро ускользающая, растворяющаяся псевдореальность: минуту кажется, что она существует, но в следующий миг на ее месте образуется зияние, пустота. Хрустальный зал наполняется звоном и каждую секунду норовит разрушиться вместе с грезами и надеждами героя. В финале, со смертью героя, образы хрустального зала пластически соединяются: ходя оказывается погребенным в хрустальном саркофаге своей надежды именно под бой черных часов: *«Черные часы с золотыми стрелками успели прозвенеть мелодию грохочущими медными колоколами, и вокруг ходи засверкал хрустальный зал»* [7, с. 458]. Накануне страшных событий в своих грезах герой одерживал победу над невиданной вражьей силой. В гиперболизированном мифическом мире человек всемогущ, но это иллюзия, все происходящее нереально. Пространство «сказки», увиденной ходей, организуется по правилам «волшебного»: в нем смещены все реальные пропорции (*«... ножки... такие маленькие, что их можно было спрятать в ноздрю»*) [7, с. 453]). Ходина идея победы над мировым злом – нелепость, она невозможна

в реальном измерении, как безуспешны попытки управлять стрелками мировой истории. Идея осуществить это не имеет права на существование, она смешна и трагична одновременно.

В помутившемся сознании китайца рождаются буффонадные образы: большевистская псевдоидея, как и все, происходящее вокруг, чужда ему, а потому непонятна. Попытки же перевести все на свой привычный лад приводят к рождению нелепых, гротескно-буффонадных зрелищ: *«Выходил очень радостный Ленин в желтой кофте, с огромной блестящей и тугой косой, в шапочке с пуговкой на темени»* [7, с. 453].

Реальность не просто двойится, принимая форму бреда или кошмарного сна. Она становится несуразным фарсом, карнавалом смерти. Действительность предельно деформирована, насыщена эмоциональными перепадами. Она, метафорически охарактеризованная как *«...страшный пробег от круглого солнца в столицу колокольных часов»* [7, с. 454], чужда, дика и угрожающе нелепа. Из ее фатального круга невозможно вырваться. Мир играет с человеком, открывая перед ним иллюзорное, зыбкое пространство, фактически пустоту, и одновременно по своему произволу лишает его надежды, сводя предполагаемый результат к противоположности.

Границы жизни и смерти в условиях исторического хаоса М. Булгаков оставляет достаточно условными, у читателя не создается ощущения «трагической точки»: погибший герой не производит впечатления трупа – на нем хоть и застывшая маска, но маска улыбки. Отчасти эта физическая смерть стала переходом во внеболевое пространство, бегством из непонятного «механистического» мира в бережно сохраняемый мир идеала, мир мечты.

Активное использование принципов условного изображения позволяло писателям 1920-х гг. добиться особой пластичности в создании художественной модели мира. Художники черпали впечатления из действительности: из обстоятельств, девальвирующих ценность человеческой жизни. В художественных моделях, созданных М. Булгаковым, С. Семёновым, О. Форш, конструируется образ мира, позволяющий соединить реалистическую достоверность, детерминированность с экспрессионистской эмоциональной окрашенностью, особым, взвинченным, «разломанным» стилем, адекватным для выражения отношения к миру, опасно балансирующему на краю пропасти. Поэтика условности придает концептуальному содержанию произведений универсальный, вневременной характер и открывает целую гамму пластических средств воздействия на читательское воображение.

Список литературы

1. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / пер. с франц. С. Дубина. М.: НЛО, 2002. 416 с.
2. Головчинер В. Е., Русанова О. Н. Авторская модель художественного текста как синтез выразительных возможностей рода литературы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2014. Вып. 7 (148). С. 178–185.
3. Павлова Н. Экспрессионизм // КЛЭ. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975. С. 860.
4. Форш О. Климов кулак // О. Форш. Обыватели. М.–СПб.: Круг, 1923. С. 215–234.
5. Семёнов С. Тиф // Красная новь. 1922. № 5. С. 50–52.
6. Химич В. В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2003. 336 с.
7. Булгаков М. А. Китайская история // М. А. Булгаков. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1992. С. 449–459.

Пonomareva E. V., доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой.

Южно-Уральский государственный университет (НИУ).

Пр. Ленина, 76, Челябинск, Россия, 634061.

E-mail: ponomareva_elen@mail.ru

Материал поступил в редакцию 22.08.2014.

E. V. Ponomareva

POETICS OF ARTISTIC CONVENTION IN A SMALL PROSE 1920S

We have studied specific mechanisms for creating of artistic model of small prose genres based on variant use of the principles of conditionality. Observations are made on the conceptual framework, on the formal principles expressing the author's position of short stories by Mikhail Bulgakov, S. Semenov, O. Forsh, which is devoted the problems of man and history, man in the historic civil confrontation. We analyzed productive genre and style forming guidelines, that let the writers develop an image of the world that combines visual and expressive fundamentals allowing authentically reflect historical reality and at the same time convey the nuances of human consciousness and the subconscious in the historical reality deforming the man. Conclusions have been drawn about the nature of artistic experiment, based on a synthesis of the classical tradition and contemporary trends that influenced the formation of individual style of writers that defined the aesthetic strategies in Russian literature of the 1920s.

Key words: *poetics, small prose, artistic convention, expressionism, direction, realism, synthesis, method.*

References

1. Zhandron Chenier J. *Surrealism* / Per. from French. S. Dubin. Moscow, NLO Publ., 2002. 416 p.
2. Golovchiner V. E. , Rusanova O. N. Author model of literary text as a synthesis of the expressive possibilities of the kind of literature. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2014, no. 7 (148), pp. 178–185 (in Russian).
3. Pavlova N. *Expressionism*. BLE. Vol. 8. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1975. P. 860 (in Russian).
4. Forsh O. *Klimov fist*. Collected Works. Moscow, St. Peterburg, Krug Publ., 1923. Pp. 215–234 (in Russian).
5. Semenov S. Typhoid. *Red virgin soil*, 1922, no. 5, pp. 50–52 (in Russian).
6. Khimich V. V. *In the world of Mikhail Bulgakov*. Yekaterinburg, UrGU Publ., 2003. 336 p. (in Russian).
7. Bulgakov M. A. *Chinese history*. Collected Works in 5 volumes. Vol. 1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1992. Pp. 449–459 (in Russian).

South Ural State University (NIU).

Pr. Lenina 76, Chelyabinsk, Russia, 634061.

E-mail: ponomareva_elen@mail.ru