

Е.В. ПОНОМАРЕВА

Южно-Уральский государственный университет

СТРАТЕГИИ СИНТЕЗА В РУССКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ 1920-Х ГОДОВ

Новаторский характер культуры рубежа веков, какой бы конкретный период мы ни рассматривали, обусловлен, в первую очередь, свойственным пограничным эпохам изменением самой философии искусства. Как правило, этот процесс предваряет непосредственный, исторический рубеж столетий, зарождаясь внутри прежней культуры, и сопровождается парадоксальными, на первый взгляд, феноменами: неутолимой жадной активностью экспериментаторства, отказа от прежних форм и способов познания и одновременно осторожным нежеланием полностью дистанцироваться от вершинных достижений искусства прежней эпохи.

Подобные умонастроения на рубеже XIX и XX вв. закономерно привели к актуализации, доминированию к 20-м годам в качестве приоритетной идеи синтеза, рассматриваемого в самом широком смысле:

- различных видов искусств,
- родов литературы,
- художественных парадигм¹,
- жанров²,
- стилей.

Нельзя забывать о том, что художественное сознание 1920-х годов формировалось под непосредственным влиянием достижений культуры серебряного века. Глубинные ментальные изменения, связанные, в первую очередь с новизной эстетической философии рубежа эпох, привели к закономерному поиску и утверждению новой поэтики, причём, эксперименты не ограничивались поисками только лишь адекватной формы выражения реальности, а, прежде всего, основывались на изменениях концептуального характера. Исследуя этот процесс, нужно учитывать то обстоятельство, что в России при всём многообра-

¹ Отметим, что само взаимодействие парадигм, восходящих к разным типам культуры происходило не только по принципу взаимопритяжения, но и взаимоотталкивания.

² *Бердникова А.Г.* О поэтике бунинского очерка начала XX века. Дисс. канд. фил. н. – М., 1974; *Глушкова Н.Б.* Паломнические «хождения» Б.К. Зайцева: особенности жанра. Автореф. дисс. канд. фил. н. – М., 1999. С. 6-8; *Гречнёв В.* Русский рассказ конца XIX – начала XX века. – Л., 1976; *Латухина А.Л.* Жанровое своеобразие цикла «путевых поэм» И.А. Бунина «Тень птицы» // Проблемы литературного образования: Материалы IX всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования». – Екатеринбург, 2003. С. 27-36 и др.

зии художественных систем разной степени радикальности в 20-е годы XX века не рождались самостоятельные, изолированные направления, приобретающие характер магистральных³. «Рафинированные», чистые варианты (романтическая новеллистика А. Грина, экспрессионистские новеллы С. Кржижановского; «Пещера», «Рассказ о самом главном» Е. Замятина; «Акционерное общество “Меркюр де Рюсси”», «Бубновый валет» И. Эренбурга, «Война с крысами», «Завтра» Н. Асеева) представляют, скорее, явления исключительные, нежели типичные. Кроме того, анализ литературных образцов этого периода позволяет прийти к заключению, что и выделение доминанты в философских воззрениях, ставшей основой концептуальной составляющей малого жанра в данную эпоху, достаточно проблематично: невозможно говорить о приоритете какой-либо единого философского догмата, речь корректнее вести о синтезе.

Контакт текстов разной природы, позволил создать уникальные, оригинальные образцы прозы, основанной на соединении феноменов самого разного порядка. Всевозможные модификации заголовочно-финального комплекса стали естественным отражением этого процесса. Так, можно отметить синтез эпоса и лирики: М. Вольпин «Бой. (Рассказ в стихах)», С. Шаршун «н-е-б-о – к-о-л-о-к-о-л. Поэзия в прозе», рассказа и романа: М. Булгаков «Тайна несгораемого шкафа. (Маленький уголовный роман)», литературы и изобразительного искусства: А. Аверченко «Бочка красного вина. (Мозаика)», литературы и кино: Дон Аминадо «Фильм из русской жизни», реализма и импрессионизма: А. Костерин «Осколки дней», Н. Никитин «Лирическая земля», реализма и экспрессионизма: М. Булгаков «Китайская история. (6 картин вместо рассказа)», Н. Ляшко «Стоящим на мосту: крики и думы» и многие другие примеры синтетических форм.

Единство этой сложной полифонической системы во многом обусловлено тем фактом, что даже самая радикальная (авангардная) по своей сути парадигма почти всегда неизменно соприкасалась с реализмом как ведущим методом (и 20-е годы, при всём тяготении к экспериментаторству, не стали исключением), а потому, по большей части, возникали так называемые «промежуточные» явления – симбиозы,

³ Впервые эта теоретическая проблема была осмыслена в следующих работах: Келдыш В.П. К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века (о так называемых промежуточных явлениях) // РЛ. 1979. № 2. С. 3-28.; Лейдерман Н.Л. Доминанты художественного сознания XX века // V Ручьевские чтения. Русская литература XX века: типы художественного сознания: Материалы межвузовской научной конференции. – Магнитогорск, 1998. С. 5-11. Данная концепция заложена в основу коллективного труда «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)»: В 2 кн. / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2001.

конгломераты, синтетические новообразования, содержащие в себе генетические коды как классических, так и модернистских систем.

Подобный художественный универсум открывал возможность постижения хаотичности, иррациональности, бездуховности наступившей эпохи и в то же время эстетического овладения подступившим хаосом. Отметим, что речь в данном случае не ведётся о хаосе как абсолютной, абстрактной философской категории: в русской новеллистике двадцатых годов категория хаоса приобретает весьма определённые очертания и связывается, в первую очередь, с историческим хаосом, редко приобретающим характер кромешного, энтропийного и в то же время непосредственно спроецированным на внутреннее состояние субъекта. Используя принципы модернизма, художники не выхолащивают ту семантику, которая отложилась в образах, приёмах, разработанных в литературе, создаваемой в рамках нетрадиционных систем. Авторы вводят её в мир своих рассказов, но пытаются всё же дать происходящему реальные мотивировки: причинно-следственные связи, психологические, обстоятельственные и т. д. Писателям удаётся извлечь смысл даже из бреда, галлюцинации, снов, мистики: фантазмагория, онейросфера, игровой компонент служат способом запечатления хаотичности объективной исторической реальности.

Отношение писателей 20-х годов к модернистским приёмам избирательно – художники используют их познавательно-оценочный потенциал. Объединяющим началом с искусством модернизма становится как раз не стремление удалиться от постижения реальности в мистические сферы, в зону «рафинированного субъективизма», а, напротив, желание разомкнуть привычную оболочку видимого мира, раздвинуть его границы, отказаться от догматически-рационального объяснения (В. Иванов «Садовник эмира Бухарского», «На покой», «Жаровня архангела Гавриила» и др.; М. Булгаков «Записки на манжетах», «Морфий», «Китайская история», С. Семёнов «Тиф» и др.).

Отсюда – многочисленные попытки актуализации сознания в качестве объекта изображения, осмысления, что повлекло за собой использование различных способов фиксации непосредственного, чувственно-интуитивного восприятия мира (М. Булгаков «Китайская история», «Записки на манжетах»; В. Иванов «Долг», «Жиры», «Поединок», «Садовник эмира Бухарского», «Тайное тайных»; С. Семёнов «Тиф» и др.) Трансформация традиционно идеального в материальное привела к определённой перекодировке, модификации художественного мира новеллистики. Результатом этого процесса стал переход от изобразительного к преобразующему способу освоения реальности, основанному на модернистской метафоризации текста. По сравнению с классическими жанровыми канонами, в малом жанре, бесспорно,

наметился процесс деформации⁴, распространяющийся на все структурные уровни художественного дискурса, приближающий его к экспрессионистскому и сюрреалистическому (субъектную организацию, хронотоп, ассоциативный фон). Подобные эксперименты присутствуют в творчестве М. Булгакова («Красная корона»), С. Кржижановского («Сказки для вундеркиндов»), В. Катаева («Сэр Генри и чёрт»), И. Шмелёва («Это было (рассказ странного человека)») и др.

Внутренняя неоднородность, сложность рассказа 20-х годов стала «знаком» творчества целого ряда писателей. В современном литературоведении фактически решён вопрос о синтезе романтизма и натурализма в произведениях И. Бабеля, романтизма и импрессионизма в новеллистике Б. Лавренёва, натурализма и экспрессионизма в рассказах Е. Замятина. Даже в рамках реалистического образа мира единство носило достаточно условный характер: реалистическая модель мира допускала использование грубого, жёсткого натурализма (В. Иванов «Как создаются курганы», «Смерть Сапегги»); очень сложное, тонкое сплетение происходило между реалистической и экспрессионистской системой (М. Шолохов «Донские рассказы»). Писатели словно бы пытались «уговорить» себя принять этот мир, но интуиция, подсознание вынуждали проявить то эмоциональное состояние, которое выдаёт авторскую позицию.

Новеллисты 20-х годов, помещая в центр модели мира человека, не ограничивались лишь целью постижения его релятивистской сущности. Писатели делали попытки определения механизма «безболезненных» отношений Человека с Миром. Вступать в противоборство с хаосом можно, либо осознав силу собственной личности (занять свою нишу, разобраться в своём предназначении, и в первую очередь обрести гармонию с самим собой, найти собственное организующее начало, достичь разумного, естественного баланса между обстоятельствами внешними, объективными и составляющими субъективного мира, жить по человеческим, человеческим законам), либо заключив себя внутрь абсурда, пытаясь прозреть Хаос изнутри.

В этом случае в качестве наиболее адекватной формой преодоления алогизма, ужаса современности становится поэтика гротеска⁵.

Интонационной доминантой целого пласта рассказов этого периода стал карнавальная смех над несовершенством современности, позволяющий выстоять, не сломиться, «остранить» действительность и в то же время несколько отстраниться от неё с тем, чтобы оценить

⁴ Принцип деформации становится одним из конструктивных, основополагающих в поэтике направлений, составляющих неклассический тип культуры.

⁵ Манн Ю.В. О гротеске в литературе. – М., 1966.

повседневность с позиций Вечности, сохранить пусть и зыбкую перспективу преодоления Хаоса в будущем, так как карнавальная философия противится всему готовому и завершённом. Поэтому оказываются слитыми воедино горечь смеющегося и надежда на то, что со временем (хотя и необозримым в масштабе одной жизни или даже жизни нескольких поколений) Хаос будет преодолен и не провидением, не абстрактной идеей, а, скорее всего, самим человеком. Так уже в самом диалектическом противостоянии прекрасного и безобразного, хаотологического и гармонического заложены механизмы движения, развития, а это всегда соотносится с жизнью, способностью творить мир в себе и вокруг себя (А. Аверченко «Двенадцать портретов в формате «будуар», М. Булгаков «Похождения Чичикова», Е. Зозуля «Рассказ об Аке и человечестве», В. Иванов «Особняк», «Барабанщики и фокусник Матцуками», М. Козырев «Сатана»). Одной из базовых, опорных традиций для создания подобной модели мира стал русский лубок, техника которого, трансформировавшись, проецировалась на эстетику нового времени, позволяя авторам ярко, выразительно, с видимой «легкостью» говорить о сложных, досаждающих современнику несовершенствах окружающей действительности (М. Зощенко и Н. Радлов «Весёлые проекты»).

В границах новеллистического феномена в 1920-е годы рождался, пожалуй, самый сложный, синтетически организованный художественный «механизм»: не ограничиваясь возможностями одного литературного рода, жанра, стиля и метода, авторы создавали полифонические оригинальные модели, воспринимать и анализировать которые в соответствии с устоявшимися литературоведческими канонами фактически невозможно. В тексты писателей-новаторов заложены множественные варианты декодирования смысла: он «противится» традиционному чтению и требует неоднократного, многофазового возвращения к себе – вначале на уровне визуального знакомства-просмотра, затем первичного чтения, в рамках которого реципиент отвлекается от линейного смысла специфической интонационно-ритмической, стихоподобной организацией произведения. И лишь после этого произведение открывается во всём своём многообразии: все «партии» (и зрительная, и слуховая, и вербально-семантическая) складываются в симфоническое подобие, невозможное при утрате какой-то из этих составляющих. В подобных новообразованиях деформируется сюжетная организация, текст утрачивает характер однородной графической презентации, отсутствует классическая линейность набора строк, используется сложная, многоступенчатая система графического набора. Автор, не довольствуясь избирательными семантическими возможностями слова, активно задействует дополнительные, визуальные коды, заключен-

ные в графическом рисунке словом, прочном соединении рисунка, вербального текста и ритма, заданного приёмами формальной организации, присущими лирическому роду литературы. Охарактеризованный нами эстетический эксперимент в первой трети XX века отчётливо обнаруживает себя одновременно на каждом из уровней триады «метод – жанр – стиль». Подобные эстетические новации органично вписываются в художественную практику романтизма (Н. Гумилёв «Принцесса Зара»), символизма (А. Белый «Котик Летаев», «Симфонии»), импрессионизма (А. Весёлый «Сад»), футуризма (Н. Асеев «Завтра», «Война с крысами», В. Хлебников «Кол из будущего»), а также синтетических образований, основанных на соединении принципов художественных систем, восходящих к разным типам культуры (Е. Зозуля «Маленькие рассказы», «Недоношенные рассказы», А. Неверов «Радушка. Маленькие рассказы» и др.).

Векторы жанровой представленности данного явления соотносятся с такими феноменами, как:

- жанры, имитирующие дописьменные, долитературные, фольклорные формы: были, «говорной» скоморошичий стих, старины, сказания (В. Иванов «Алтайские сказки»; А. Ремизов «Звезда надзвёздная. *Stella maria maris*», «Московские любимые легенды»; «С. Семёнов «Лопарские легенды»; Б. Шергин «Архангельские новеллы», «Шиш московский»);
- жанровые феномены, стилизованные под гимнографические и молитвословные произведения (А. Ремизов «Николины притчи»);
- прозаическая лирическая миниатюра (И. Бунин, Е. Зозуля, А. Неверов)⁶;
- окказиональные жанры, близкие по своим качествам этюду, наброску, лирической зарисовке, отрывкам из дневника, записей⁷ (А. Весёлый «Сад», С. Гусев-Оренбургский «Не дошла. *Этюд*»; С. Шаршун «Н-е-б-о – к-о-л-о-к-о-л. *Поэзия в прозе*»);
- лирический рассказ (М. Барсуков «Жестокие рассказы»);
- сверхжанровое единство, основанное на «подражании» закономерностям поэтической циклизации – циклы прозаических миниатюр и рассказов (М. Барсуков «Жестокие рассказы», И. Бунин «Крат-

⁶ Мы сознательно не фиксируем внимания на произведениях, причисленных самими авторами к лирическому роду литературы, несмотря на присутствие в них прозаического дискурса (М. Марьянова «Сад осени. *Стихотворения в прозе*»).

⁷ «Лирическая проза – <...> импрессионистическая, разбросанная, субъективная, едва оторвавшаяся от дневника и почти не оторвавшаяся от стиха». – А. Павловский. О лирической прозе (О. Бергольц и Вл. Солоухин) // *Время. Пафос. Стиль. Художественные течения в современной советской литературе*. – М.-Л.: Наука, 1965. С. 255.

кие рассказы», Е. Зозуля «Маленькие рассказы», «Недоношенные рассказы», А. Неверов «Радушка. Маленькие рассказы»);

- полиструктурные формы – ансамблевые единства, совмещающие в рамках концептуального целого поэтические и прозаические сегменты текста (К. Бальмонт «Где мой дом»; В. Набоков «Возвращение Чорба»; А. Ремизов «Мара»; Б. Садовский «Морские узоры. Рассказы в стихах и в прозе»; М. Шагинян «Кик. Роман-комплекс» и др.).

По сути, данные жанровые образования представляют комплекс переходных диффузных форм, в рамках которого весьма затруднительно, а подчас и невозможно определить приоритет прозаической или поэтической дискурсивной практики. Малая проза 1920-х годов представлена достаточным количеством художественных образцов, ориентированных на стих: её темпоритмические характеристики существенно трансформируются – она воспринимается иначе, чем линейная проза, так как ритм её задан, он управляется, являясь произвольной авторского волеизъявления:

Темнело.

О треклятая роспись?

Впрочем разве можно понять афино-метрическое отвлечение?

Минута.

В щекочущем — поздние окна — в холоде, в паре — еще одна восьмерка копыт. Лошади, кто запрет вас?

— Безмозглый Кривелли?

— Припертый к стене комод?

Нет ответа.

Чорт возьми, я плачу, как старый мошенник.

Медленной.

НачальнЫй вечер входит в ведущее потягивание.

Темнело.

В слипшейся дрожи все быстрее и быстрее прямилосЬ долгое и томительное и тревожное.

— высоко.

распад

— холодно

конечно, распад⁸.

⁸ Габрилович Е. Ламентация // Лапин Б., Габрилович Е. Молниянин. – М.: Московский рабочий, 1922. С. 26-30.

Перезябшие часовые с черных ветровых гор упали

н
а
о
г
н
и,
на костры.

Не успел Илько согреться под шинелью.

Крик

Гам.

Бам.

Пыльно.

Вскочил Илько. Буза. Шухор. Тарарам. Гришка Тягтя перед землянкой
борзые конвойцы.

Не соберет Илько мыслей, как пьяные вожжи. Шатается Илько. Видит
вдруг: обняла Фенька стражника Сыромятникова за шею. Крепко -
на - крепко. А другой рукой за зеленый шнур, за кобуру, за наган,
— и

Ба-х!..

Первую пулю в него, в Илько.

.....
По гулкому коридору топот, шорох голосов.

Братва, выходи!»

Живо два.

Хвост в зубы, пятки за уши.

.....
Толпа арестантов бесшумно царапается на гору. Цепь зеленцов прикрывает отход. Радостный и размашистый Александр спрашивает
об Илько. Куда подевался? Не видно парня.

Фенька вскидывает сползавший с плеча карабин.

И:

Загнулся наш Илько. Сердце у него
подтаяло⁹.

В современных исследованиях отмечается, что графический облик визуального текста¹⁰ («фактура визуального текста»¹¹) складывается

⁹ А. Весёлый Ветрой // Красная новь. 1924. № 1. С. 41-61.

¹⁰ Одновременное наличие всех возможных составляющих графического текста является факультативным – у каждого художника остаётся правило на избирательное отношение к технике создания графической прозы.

¹¹ Терминология, используемая А.Ф. Бадаевым. (Бадаев А. Поэтическая графика как категория текста: постановка проблемы // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. – Екатеринбург, 1997. С. 21).

ся из «фактуры начертания» и «фактуры раскраски»¹². К фактуре начертания, прежде всего, относят¹³:

- имитацию почерка, связанную с воспроизведением вариантов рукописных жанров (фрагментов рукописей, писем, записок) (Р. Акульшин «Письма»; В. Зазубрин «Два мира»; С. Заяицкий «Письмо»; Е. Зозуля «Рассказ об Аке и человечестве»; Б. Лавренёв «Шалые повести»; М. Мирон «Рассказ о шести документах»; Н. Никитин «Вещи о войне»; Н. Огнев «Тайна двоичного счисления», «Тёмная вода»; А. Ремизов «Россия в письменах»; Д. Четвериков «Перевод»; М. Шагинян «Кик» и мн. др.)

- использование специфических возможностей шрифта (М. Колосов «Креп», «Стенгаз», «Тринадцать»; Б. Пильняк «Его величество Кнеб Питер Командор», «Иван-да-Марья», «Рассказ о том, как создаются рассказы», «Старый дом» и др.)

- специфику набора («композиционные средства или особенности набора»¹⁴, предполагающую особую технику фрагментации текста, специфических отступов и др. (Р. Акульшин «Безропотные пассажиры», «Заклятие Лениным и Троцким», «Испанская красота»; М. Булгаков «Записки юного врача»; А. Весёлый «Домысли»; Л. Добычин «Ерыгин»; Б. Пильняк «Штосс в жизнь»; Д. Четвериков «Бабушка Вера», «Денник Максима Петровича» и мн. др.)

- графический текстуральный рисунок, способный создавать не только визуальный, но и звуковой образ (А. Весёлый «Буй», «Дикое сердце», «Реки огненные»; Б. Губер «Мертвецы»; Б. Кушнер «Изоповесть»; Б. Пильняк «Колымен-город», «Просёлки», «Рассказ о Петре»; А. Ремизов «Николины притчи»; Д. Четвериков «Госпожа идеология» и др.)

- рисунок, способный выполнять как иллюстративную (Д. Вертов. «Киноки. Переворот»; А. Кручёных «Уголовный роман»,

¹² Одним из наиболее ярких теоретиков, осуществлявших свои оригинальные проекты (в результате чего почти все наиболее яркие образцы подобных произведений выходили в «авторском издательстве», в соавторстве с художниками-авангардистами) в литературной практике, – А. Кручёных – основные положения новой эстетики были изложены в работе: Кручёных А. Фактура слова: Декларация (книга 120-я). – М., 1922. Цит. по: Кручёных А. Кукиш пошлякам. – М.-Таллинн, 192. С. 13.

¹³ Дискурсные единицы поэтического текста (графика, дикция, ритм, внутренний жест) // Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов / Под общ. ред. Л.Г. Бабенко – М.: Академический Проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2004. С. 149-150.

¹⁴ Об этом: Валуенко Б.В. Выразительные средства набора в книге. – М.: Книга, 1976. – 123 с.; Бревнова С.В. Системно-функциональное описание орнаментального поля художественного текста (на материале произведений Е. Замятина и Б. Пильняка): Дисс. канд. филол. наук. – Краснодар, 2002. – 145 с.

О. Форш «Лебедь Неоптолем», «Пятый зверь», «Victoria Regia»), *так и смыслообразующую, концептуальную функцию*¹⁵ (М. Зошенко. – Н. Радлов «Весёлые проекты)

- *графический орнамент*¹⁶ (П. Незнамов «Золотошитьё и галуны») и др.)

- *графический эквивалент текста* (М. Булгаков «Записки на манжетах», «Необыкновенные приключения доктора») и др.)

В 20-е годы усиливается процесс размывания не только как родовых, так и жанровых границ: возросшее количество авторских жанровых номинаций, в том числе отражённых в подзаголовке, подсказывает специфический вектор восприятия оригинальной жанровой модели и отражает характер разнонаправленного процесса внутри новеллистического потока – тенденцию к распаду жанровой единицы на фрагментарные составляющие и противоположную ей тенденцию консолидации, проявившуюся в необычайной популярности циклических единств. Весьма характерным явлением для первого послеоктябрьского десятилетия становится циклизация и объединение новелл в книги и сборники. Об этом свидетельствует широкая представленность подобных «составных» образований в общем потоке литературы (всего за после октябрьское десятилетие было написано порядка 170 циклических прозаических единств): к созданию циклически объединённого материала обращаются авторы новеллистических *сборников*¹⁷; на протяжении 1920-х гг. одна за другой выходят *книги*¹⁸ новелл и рассказов.

¹⁵ В данном случае рисунок выступает доминантой в общей фактуре произведения.

¹⁶ К этой типологической разновидности относятся многочисленные имитации табличек, надписей, плакатов, вывесок и др. Рисунок в данном случае выполняет барочную декоративную функцию.

¹⁷ А. Аросев «Революционные наброски», «Белая лестница», «На земле под солнцем»; Л. Добычин «Встречи с Лиз»; «Весёлая жизнь»; В. Иванов «Седьмой берег», «Экзотические рассказы», «Гафир и Мариам», «Пустыня Тууб-Кая», «Дыхание пустыни», «Тайное тайных»; И. Ильф и Е. Петров «Как создавался Робинзон»; С. Кржижановский «Сборник рассказов 1920–1940-х гг.»; Н. Ляшко «Железная тишина», «Радуга»; А. Новиков-Прибой «Морские рассказы», «Две души»; Е. Петров «Радости Мегаса», «Без доклада», «Случай с обезьяной», «Всеобъемлющий зайчик»; П. Романов «Крепкий народ», «Заколдованные деревни», «Хорошие места», «Три кита»; С. Семёнов «Голый человек», «Да, виновен!», «Единица в миллионе», «Копейки»; А. Толстой «Голубые города»; К. Федин «Пустырь»; О. Форш «Летошний снег», «Обыватели», «Московские рассказы», «Под куполом»; М.А. Шолохов «Донские рассказы».

¹⁸ В. Иванов «Рогульки»; Л. Леонов «Петушихинский пролом», «Деревянная королева», «Бубновый валет», «Валина кукла»; С. Кржижановский «Сказки для вундеркиндов», «Чем люди мертвы», «Чужая тема», «Мал, мала меньше»; А. Неверов «Радушка». – М., 1924; Я. Окунев «Рабочие рассказы»; К. Паустовский «Морские наброски», «Минетоза»; И. Эренбург «Неправдоподобные истории», «Шесть повестей о лёгких концах», «Условные страдания завсегдага кафе», «Тринадцать трубок».

Помимо этого обильно представленными оказываются так называемые *авторские циклы*¹⁹, то есть произведения, изначально замышлявшиеся как аналог классического цикла.

Причиной для пристрастия к циклическим формам прежде всего, послужила сама природа данного жанрового образования, позволяющая средствами «малого жанра», «малой формы» замахнуться на мирообраз, традиционно считающийся прерогативой романа. Создавая целостную модель, выстраивая монолитный, объёмный образ мира, писатель в то же время не утрачивал возможности изображать и трактовать частности, в которых, в соответствии с конструктивным методическим принципом новеллистики, особенно остро, ярко, динамично и образно воссоздавались судьбоносные противоречия сложно-го времени.

Стратегия жанрового самоопределения в 1920-е годы складывалась под знаком отрицания классических канонических жанровых и дискурсивных практик, синтеза в рамках отдельного произведения структурных элементов, относящихся к различным жанровым парадигмам. Не отказываясь от использования открытий великих предшественников, художники 20-х годов стремились не просто воспроизводить, но и существенно расширить варианты усложнения родовой структуры малого жанра, добиваясь значительного эффекта различными способами. Один из вариантов расширения потенциала малого жанра связан, как мы отмечали, с созданием вариантов циклизированной прозы, другой, не менее продуктивный – с трансформацией качественного наполнения носителей жанра в рамках отдельного монолитного²⁰ произведения, концептуально «разраставшегося» до крупной эпической формы, либо, напротив, являющего её осколок, фрагмент, появившийся в печати в качестве самостоятельного произведения до вы-

¹⁹ А. Аросев «Страда. Записки Терентия Забытого», Н. Асеев «Расстрелянная земля: фантастические рассказы», М. Барсуков «Жестокие рассказы», И. Бабель «Одесские рассказы», «Жонармия»; А. Беляев «Изобретения профессора Вагнера»; М.А. Булгаков «Записки юного врача; А. Весёлый «Екатеринбургские рассказы»; Е. Замятин «Сказки»; В. Иванов «Путевые рассказы», «Яицкие притчи»; И. Ильф и Е. Петров «1001 день, или новая Шахерезада», «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска»; Л. Леонов «Необыкновенные рассказы о мужиках»; А. Неверов «Маленькие рассказы»; Н. Огнев «Жуткие рассказы»; М. Пришвин «Календарь природы», «Дедушкин валенок», «Соловей (рассказы о ленинградских детях)», «Лесной хозяин», «Лисичкин хлеб», «Родники Берендея», «Дедушкин валенок»; Б. Пильняк «Простые рассказы»; В. Сольский «Три рассказа о посторонних»; К. Федин «Абхазские рассказы» и др.

²⁰ Термин употреблен в значении антонима ансамблевого художественного единства.

хода в свет мозаичного крупного эпического полотна в полном, окончательном варианте²¹.

Приняв априори факт связи подобной тенденции с попытками художника вызвать опережающий интерес к только создающемуся произведению, «вбросив» его фрагмент и заполучив, таким образом, свою читательскую аудиторию, отметим, что, помимо столь весомого внешнего мотива, подобные явления были обусловлены причинами «внутрилитературного», сущностного характера: с одной стороны, процесс «распада» крупной формы связан с усталостью от неё, накопившейся в эпоху догматического главенствования романа во второй половине XIX века, с другой, – с желанием зафиксировать каждый фрагмент, «вспышку» жизни, придав ему статус особого, важного, парадоксального по своей типичности, циклической повторяемости и в то же время – ошеломляюще неповторимого, единично значимого.

В качестве еще одной причины мы называли и особый характер действительности, не позволяющей художнику «вынашивать» реакцию на окружающее, десятилетиями формулировать оценку происходящего, нельзя к тому же не учитывать и того весомого обстоятельства, что на новую, «становящуюся» действительность реагировали молодые художники, которые и сами находились в процессе становления, а потому, в поисках своего «пера», экспериментируя, стремились оттачивать его на малой форме, позволяя затем отдельным, особенно удавшимся фрагментам быть сцепленными в рамках единого повествования (бытуя в виде самостоятельного произведения, отдельного артефакта, произведения малого жанра впоследствии могли обретать статус составной части монолитного романа, срастаясь с другими сегментами концептуальными и формальными связями), либо «наращивали» малую форму, придавая ей масштабы крупного эпического полотна. В ряде случаев формальным свидетельством данного процесса являлся подзаголовок. Так, например, в журнале ЛЕФ (1925 № 3 (7)) А. Весёлый публикует фрагмент будущего произведения – романа «Страна родная», который, по замыслу автора, должен был влиться в эпопею «Россия, кровью умытая». Таким образом, опередившее появление крупной формы, вышедшее в периодической печати одноимённое произведение, сопровождаемое говорящим метафорическим авторским окказиональным подзаголовком «*крыло романа*», которому фактически изначально был задан формат фрагмента, отрывка, воспринимается всё же, как информативно полная, целостная единица.

²¹ Если можно о таком говорить, например, в связи с «матрёшечными», мозаикоподобными текстами А. Весёлого или Б. Пильняка.

Это типичный случай в практике писателя, распространённый среди его современников²².

Одним из показателей промежуточного характера «итоговых» жанровых образований, размытости и нечёткой обозначенности границ между смежными жанрами является тот факт, что жанровая номинация, особенно когда речь идёт об экспериментаторах, подобных затеянным А. Весёлым, имеет характер авторской и достаточно произвольной, то есть, по сути, мы в очередной раз сталкиваемся с феноменом новеллистических инвариантов, часть которых носит характер окказиональных (крыло романа, материалы к роману, отрывок, фрагмент, текст-«матрёшка», комбинаторный жанр и др.). Так, например, «Дикое сердце», «Реки огненные» и «Страна родная» выходят в 1926 году под одной обложкой в сборнике «Горькая кровь. Рассказы»²³, в других источниках в фиксации жанровой парадигмы начинается размежевание: за «Реками огненными» (1923) и «Диким сердцем» (1924) закрепляется статус повести, а «Страна родная» (1924-25) и вовсе обозначается как роман (согласно авторской воле!). В результате самим автором задаётся определённая призма восприятия, иная концептуальная масштабность по сравнению с рассказом. И это является важным аргументом, отрицающим возможность прямого «вычисления» жанровой единицы через объём: количество страниц в каждом из произведений Весёлого приблизительно одинаковое, не говоря о количестве слов (тексты выстроены с использованием техники графического рисунка, а потому им свойственна определённая «разреженность») – объём «Дикого сердца» – 29 страниц, «Страны родной» – 28 страниц, «Рек огненных» – 45 страниц.

Такая стратегия приводит в формальном плане к абсолютной условности жанрового определения: то, что принято считать романом, не является им в полном смысле слова, в силу фрагментарности, мозаичности, «раскадровки». Отказ от фабулы, отсутствие единого сюжета, стилистическая разнородность, «смещение планов», точек зрения, почти плакатная монтажная эклектика, – лишь такая повествовательная техника, по мнению писателя, способна была максимально точно выразить дух эпохи. Если позволить себе отыскать условные аналогии с другим видом искусства – музыкой, то можно говорить, что подобные мозаичные тексты создают в результате эффект «стакато» – связной,

²² Н. Никитин «Юбилей (из «Обояньских повестей»)»; Я. Окунев «Женское (из книги «Рабочие рассказы»)»; Б. Рингов «Норвежец Стуке (из «Беломорских рассказов»)»; И. Соколов-Микитов «Матросы» (из «Морских рассказов»); Д. Фурманов «Инвалид» (отрывок из книги «Эпопея гражданской войны»).

²³ Весёлый А. Горькая кровь. Рассказы. – Краснодар–Ростов-на-Дону: Северокавказское краевое изд-во «Севкавказкнига», 1926. – 185 с.

не утрачивающей гармонического звучания мелодии, но всё-таки пунктирной, отрывистой, пульсирующей, в силу осколочности составляющей её звуков²⁴, в то время как рассказ, повесть, а тем более, роман в классическом понимании – ассоциируются с «легато» – плавным, постепенно складывающимся, неразрывным и развивающимся движением мелодического сюжета, характеризующегося абсолютной степенью связности. Ремизов, как и Пильняк, неоднократно прибегал к «совставному» принципу организации материала: так, например, почти все новеллы, входящие в повесть «По карнизам», печатались в периодике в качестве самостоятельных произведений.

Характеризуя в целом специфику жанровых трансформаций в малой прозе 20-х гг., отметим, что поведение жанров в историческом эволюционном масштабе можно рассматривать как параболический, волнообразный процесс, связанный с постоянным, повторяющимся через определённые временные промежутки, преодолением устоявшихся иерархических отношений внутри жанровой системы, сменой достаточно условной в масштабах эволюции, но в то же время явно выраженной в рамках координат отдельной социокультурной эпохи оппозиции «центральных» и «периферийных» жанров. Любая, самая скрупулёзно выстроенная жанровая модель, не носит характер абсолютной и статичной, в том числе невозможно дать единую всеохватывающую новеллистическую формулу, учитывая антидогматический характер жанра как эстетической интенции – его подвижность, открытость, способность к самоопределению, «бунту», вплоть до самоотрицания, другими словами, – открытость для художественных экспериментов любого рода.

Экспериментаторство в области поэтики естественно повлекло за собой определённые структурные сдвиги, происходящие под влиянием эстетики модернизма и захватившего умы и сердца киноискусства. Комбинированная графика позволяла маркировать уникальное межжанровое и межвидовое синтетическое образование, которое невозможно причислить без каких-либо оговорок к классическим жанровым (рассказ, притча, молитва и др.), родовым (эпос, лирика) или видовым дефинициям. Усечение, фрагментарность композиции, дискретность хронотопа, лейтмотивная структура дискурса, использование подобия автоматического письма, разработка онейросферы, введение «монтажа» и др. не разрушали новеллистику как жанр, а напротив, обогащали её, сообщая дополнительную семантику и существенно увеличивая потенциал жанровых возможностей освоения мира.

²⁴ Подобный эффект заложен и в циклических художественных единствах.