

**Е. В. Пономарева**

## **МАЛАЯ ПРОЗА 1920-х ГОДОВ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ ПОНИМАНИЯ СОБЫТИЙ ПОСТРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ**

**E. V. Ponomareva**

## **SMALL PROSE OF THE 1920-s AS A HISTORICAL SOURCE FOR UNDERSTANDING THE EVENTS OF POST-REVOLUTIONARY ERA**

**В статье изложены проблемы осмысления исторической действительности сквозь призму малой прозы 1920–х годов. Предприняты попытки осмысления концепции человека и мира. Художественная проза представлена в качестве источника реконструкции постреволюционной эпохи.**

**Ключевые слова:** историческая действительность, художественный мир, жанр, стиль, книга.

**In the article state the problems of interpretation of the historical reality through the prism of small prose of the 1920-s. Attempts to understand the concept of human rights and peace. Fiction is represented as a source reconstruction of post-revolutionary era.**

**Keywords:** historical reality, the art world, genre, style, book.

Литература 1920-х годов полной мере может интерпретироваться как исторический источник для понимания характера событий, наступивших после революции. Малая проза выступила экспериментальной площадкой, позволившей точно и ярко воплотить концепцию человека и истории в момент социального напряжения. Характер исторического времени обусловил то обстоятельство, что именно экспрессионистская модель мира в 20-е годы XX века расценивалась художниками в качестве более предпочтительной в осмыслении исторических событий, эпохи в целом: она заключала в своей основе те механизмы, которые были призваны адекватно выразить специфическое содержание времени и вместе с тем — сложную гамму чувств, ощущений, привнесённых исторической эпохой в жизнь человека, общей доминантой которых являлось чувство тотальной разобщённости, одиночества, безумия и страха.

Осознание исчерпанности прежних ценностей, самоуничтожения, приближающегося тупика, предчувствие неизбежной назревающей катастрофы, ощущение безотчётного страха — становятся концептуальными доминантами, определившими жанровую организацию и эмоциональный подтекст рассказа Ольги Форш «Климов кулак» (1923)<sup>1</sup>. Фабула произведения подчёркнуто незамысловата, схематично обобщена, трагически предсказуема в силу типичности событий и судеб, ставших концептуальным центром произведения.

Перед читателем разворачивается история жизни 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, нелёгкую, но вместе с тем сложившуюся и упорядоченную

жизнь, нанося смертельный удар по самым близким и дорогим людям: мужу и дочери. Оставшись одна, героиня «перестает жить»: спасённая физически (доброй и сердобольной тётей Таней), Васса Петровна «закрывается» от жизни внешней и целиком уходит в себя, заново проживая, просматривая и прочитывая своё прошлое, реальное и знакомое. Героиня, подобно героям М. Булгакова, И. Эренбурга, напрочь не принимает, «наблюдает со стороны» кошмары, творящиеся вокруг. Происходящее репродуцирует болезненные для неё ощущения:

Предельно-натуралистическими, пугающе пророческими эмоциональными камертонами, одновременно воссоздающими реальную картину действительности, становятся фразы, открывающие рассказ. Читателя шокирует нагнетание пугающе-натуралистических, почти апокалиптических описаний (с сопутствующими им экспрессивными осязательными, звуковыми, обонятельными, цветовыми характеристиками), оксюморонно переданных посредством размеренно-спокойных, инверсированно-ритмизованных фраз, стилизованных под библейский слог, со свойственной ему графикой:

Тяжкий дух стоял над городом. Густой, клейкий, ни с чем не сравнимый дух — трупный.

Трупом несло с гористых и низких мест города, из особняков и садов.

Разрыта земля, обнажено разложение, настезь ворота анатомического театра. Там навалены трупы, как туши предпасхальные, — ищи своего кто ищет.

Влечёт тлетворный дух — и тянутся. Как за дудкой сказочного крысолова.

Идёт тот, кому нужен один лишь на свете, свой, родной, «пропавший без вести», идут и другие, так себе люди, идут на зрелище. <...>

Было жарко. Был безоблачный синий день, и сверкала река. Но всё это было будто не вправду, не живое; про это было известно, и словами надо было так называть. А на самом-то деле, по чувству людей, над городом висело

багрово-оранжевое, как облако над вулканом, и было душно и красно в глазах.

От опознанных лиц на раздутых пятнистых трупах и боль, и злоба, и мука нечеловечья. У иных же лиц не было... безголовые, с одной нижней челюстью... (С. 215).

Писателем создаётся резкий экспрессионистский образ, построенный на концентрации натуралистических деталей. О. Форш, констатируя власть хаоса, пытается постичь его причины в прошлом, открыть его истоки в настоящем, в человеческих характерах, его скрытое воплощение в человеческой сути. Инстинктивная агрессия, поглощающая человеческое естество, навязывается обстоятельствами, приучающими к крови, смерти, расправе:

Но все: одними входят — выходят иными. На весь остаток жизни, навсегда, до смерти выходят иными. И не лучше, чем были. Кровь родит кровь. <...>

Густо, душным клубком, с той силой, как пар гонит машину, гнало людей по улицам. И не могли удержать волю, чего-то не сделать... Без порядка, сквозные стали души, им не сдержат себя. <...>

Часта сейчас кровь на улице. (С. 215—219)

Воссоздаваемая картина предельно узнаваема, типична, она не может носить характер исключения в условиях не поддающегося логике ожесточённого времени. Для передачи ощущения болезненного разлада с действительностью Ольга Форш использует резкую смену планов, каждый из которых предполагает значительный допуск деформации классической образцовой парадигмы. Автор старается перешагнуть рамки предельной конкретики, избежать хроникальной описательности и выйти на уровень обобщённо-философского осмысления не только лишь частной ситуации, но и жизненной логики в целом.

Историческая драма колоссального масштаба раскрывается в субъективно-лирическом ключе, определяющем специфическую субъектную организацию, проецирующуюся на «разбалансированный», эмоционально-неоднородный повествовательный тон, подчёркнуто-экспрессивный характер ассоциативного фона, деформацию традиционной сюжетной организации, столкновение временных и пространственных планов.

«Пульсирующая» интонация формирует экспрессионистский эмоциональный подтекст, сопутствующий реалистическому сюжету. Специфика интонации и ритмические характеристики фрагментов текста зависят от иллюстрируемого ими эмоционального поля — от того, в чью зону сознания помещается читатель. Контраст ощущается на стыке безнадежно-трагедийного и бездумно-инфантильного (постшокового) состояний, мироощущений, поочередно овладевающих героями. Так, например, мир затевает с Вассой Петровной свою сложную, безжалостную игру, никогда не зависевшую от её собственной воли, и каждое событие становится неожиданным поворотом, предотвратить или предвосхитить который героине трагически не удаётся. Драмы, составляющие первую половину её жизни (голод, потеря и возвращение возлюбленного, мучительное для нее «хождение в народ» по настоянию человека, поглотившего её волю и сознание), оборачиваются страшной трагедией (гибелью семьи, утратой смысла жизни, страшным

одиночеством, ощущением того, что будущего нет), венчающей судьбу этой женщины.

Требую от этой измученной жизнью, но не озлобившейся, не растерявшей чувства женщины, действительность выхолощивает её душевные и физические силы, превращает привычную жизнь в кошмарный, дикий, непостижимый человеческому разуму сон. Васса Петровна случайно становится свидетелем мгновенной ужасной расправы озверевших от бессилия, потоков крови и горя людей, произведенных над ее семьей. О. Форш не скупится на краски, экспрессионистски-взвинчено нагнетая вначале подробности дикого убийства, а затем — чувств, эмоций, переживаемых героиней. Создается ощущение «пограничного» состояния между затянувшимся мгновением и бездноподобной вечностью, действительными событиями и кошмарным спектаклем, реальностью и ирреальностью, сном и явью, криком и тишиной, необходимым действием и невозможностью его совершить в реальности. В этом психологическом пространстве все «нереально», мотивировано состоянием героини:

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

Стоит Васса Петровна, каменная, у окна, не оторвется. (С. 217—218)

Подобный эмоциональный фон сопровождает вставную новеллу (гл. IV), в которой рассказывается ещё одна «частная» история — история смерти человека, не выдержавшего страшных испытаний, выпавших на его судьбу. Измученная разлукой со своей внучкой, арестованной белыми, изможденная опасениями за её жизнь, мрачными предчувствиями обмана, старушка умирает, не дождавшись счастливого освобождения девочки из тюрьмы. Трагический парадокс заключается в том, что на этот раз «случай» не обманул: арестантов, по чьему-то глупому произволу, не выпускали, потому что было отдано распоряжение о массовом фотографировании. Люди, переставшие воспринимать реальность в нормальном ключе, привыкшие во всём видеть подвох и опасность (не случайно фотоаппарат воспринимают как задекорированный пулемёт), просто не поверили такой развязке: думая, что впереди — расстрел, кто-то страдал, кто-то мысленно прощался с жизнью, кто-то пытался в последний раз хотя бы краешком глаза выхватить близких, кто-то утратил возможность чувствовать и молча дождался своей участи.

Эта микроновелла, концептуально сопряжённая с общим смыслом повествования, наряду с первой частью рассказа, является эмоциональным контрапунктом произведения. Смыслообразующим в этом фрагменте снова становится мотив страшной, нелепой игры, реализующийся посредством открытой авторской характеристики происходящего («Со стороны — игра как игра. Да у многих она последняя...»), посредством исполнения каждым из участников страшного действия своих ролей: арестанты страдают, близкие выстаивают по три дня в очереди, чтобы хотя бы на миг увидеть их лица, «молодцы»-охранники не позволяют прорваться к узникам, «хозяева» ситуации устраивают показательное фотографирование и т. д. Сцена напоминает страшный спектакль, маскарад, масочное действие.

В такой системе координат особенную функциональную нагрузку приобретает ассоциативный фон. «Двухслойные» диссонирующие образы как бы вступают в самостоятельные отношения, оформляя лейтмотивную структуру произведения, помогая автору выстроить систему концептуальных оппозиций, воплощённых 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 звёзд, успокоения, тишины, поселяющейся в душу героини); образ тюремной клетки, железных прутьев, страшных брёвен, фотоаппарата и ярко-зелёной шляпки-капора с «яркоогневым цветком настурции», который «издалека видать, как рябину в зелёной листве», который надела бабушка для того, чтобы внучке было проще отыскать её взглядом в толпе. Каждый из этих образов обрастает не только шлейфом значений, но и, прежде всего, становится транслятором настроения, репродуцируемого ощущения. Так, например, фотоаппарат, сопрягаемый с возможной угрозой жизни, смертью, обрастает зловещими характеристиками, обусловленными состоянием участников событий. В этом контексте доминирующей цветовой деталью становится чёрный цвет:

Устанавливает фотограф треногий аппарат. С него чёрным шлейфом свисает до самой земли покрывало. И что-то зловеще-хищное, марсианское в этих отчётливых тонких ногах, в большом ящике вместо головы с ниспадающим чёрным шлейфом на пустом тюремном дворе, перед пустыми стульями и серым натянутым фоном. (С. 226—227)

Оппозиционная деталь — яркая, кричаще-цветистая шляпка-капор, напротив, ассоциируется с жизнью: тонкой, хрупкой, незащищённой в своих страхах, опасностях и тревогах, но всё-таки с жизнью. Она поэтизируется, оживает, ритмически организует повествование, «проживает» последние часы вместе с героиней и исчезает, разрушается в момент её смерти:

На ней ярко-зелёная шляпка-капор, ярко-огневого цветка настурции. Издалека видать, как рябину в зелёной листве <...>

...цветок настурции закивал вдруг кому-то, так вот и бьётся на своём стебельке, огненный на ярко-зелёном капоре <...>

...бьёт о железо оранжево-красным цветком на резинном тонком стебле <...>

На половине тюремного двора старуха крылато взмахнула чёрными рукавами и легла на бревно. Проалел яркий цветок и потух; сорвался со стебелька. Бабушку подняли, окружили. Обняла её свободная, только что сфотографировавшаяся с тюремным начальством Шурочка. Не двигалась бабушка. Померла. (С. 226—227)

Дихотомия «жизнь / смерть» 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. «Климов кулак» — кулак человека, искавшего помощи, сочувствия, сострадания героини, а затем вставшего на сторону тех, кто безжалостно, одним махом, разрушил весь её мир. Не случайно кулак прочно вре-

зается в подсознание героини, всё чаще возникая в её воображении (как правило, в тот момент, когда в сознании рождаются вопросы).

Понятие мира (общества) в контексте рассказа выглядит достаточно условным: он распадается на две кричаще диссонирующие половины. Мир людей «с кулаками» представлен в произведении очень объёмно, изображён посредством портретов, в том числе речевых; поступков людей «толпы». Вся эта пёстрая разноголосица алчных, озлобленных, ослеплённых тупой яростью, одержимых поисками виновного в своих страданиях и бедности, беспомощных людей, прочно врезается в память героини и подробно «прочитывается» в воспоминаниях несчастной женщины, растратившей 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). Что это? Трагический случай, власть рока или закономерность исторической эпохи?

Центральная в новеллистике категория «случая» в контексте рассказа обретает целую палитру смыслов: случай как формальная сюжетная основа произведения (а), случай как категория, сопровождающая эстетику парадокса (людей случайно, неожиданно убивают, когда этого никто не ожидает, и наоборот, когда это мучительно ожидается всеми, опять-таки случайно, неожиданно оставляют жить (гл. IV) (б); случай как частная микроистория, вплетённая в цепь общих событий (в); случай, определивший дальнейшую судьбу героини («псевдоэпилог») (г).

События, помещённые 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. Однако переданная в них «событийность» носит весьма размытый, неясный, иллюзорный характер и нисколько не проясняет будущего героини, а скорее, наоборот, подчёркивает его неопределённость, неясность, фактическое отсутствие возможной «новой» жизни. По существу, в эпилоге представлена «недоинформация». Одиночество, отторженность при жизни (Васса Петровна на какое-то время на нескольких этапах своей жизни оказывалась одна, не случайно одним из доминантных становится лейтмотивный образ «чужого дома», «чужих вещей»), псевдоощущение необходимости людям оборачивается 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:

Ну а тот, во френче, в кожаной куртке, разве фотографией хотел убить бабушку? Своя у него линия: по его линии на этот раз фотографировать надо. А про то, каков человек, что он знает-думает, кому дело? И нет встреч у людей.

Своя у Вассы Петровны была линия, а против неё своя у мужика была правда, как же им было встретиться? (С. 234)

Героиня испытывает ощущение душевной растерянности и страха перед грядущим (в рассказе принципиально отсутствует категория будущего времени). Эмоциональный подтекст произведения, доминирующий над фабульной составляющей, характеризуется осознанием душевной истощенности, самоуничтожения, тупика, предчувствием социальной катастрофы, чувством безотчётного страха.

Концептуальная основа произведения «балансирует» на грани классического и неклассического типов культуры: «множащийся», расползающийся, агрессивно-наступательный хаос, растворённый в повседневности, проистекающий из исторического, социального противостояния, не принимает в рамках концепции произведения О. Форш характер сообщённого извне, неизбежного, поглощающего мир своей тёмной силой. Подчеркнём, писатель не сводит разговор, как это было популярно в 20-е, к изображению противостояния «красных и белых». Это оппозиция совершенно иного рода, её, скорее, можно охарактеризовать как «люди» и «нелюди» — живущие для других (Васса Петровна, её семья, тётя Таня, бабушка) и убивающие из тупой ярости, «во имя», «для порядка» (мужик, застреливший мужа Вассы Петровны, нажимал на курок не только когда там уже не было патронов, но и после того, как у него отняли сам пистолет; жандарм или кто-то другой из толпы на всякий случай, чтобы не нарушать порядка, убил Ирочку — дочь Вассы Петровны, сестру милосердия, случайно ставшую свидетельницей смерти отца). Автор пытается разорвать границы безысходности, постичь характер сил, позволяющих человеку противостоять самым страшным разрушениям, диким потерям, ощущению подступающей внутренней пустоты, выхолащенности. Гармонизирующим началом в художественном мире рассказа становятся сила собственного характера, умение мечтать, надеяться, помнить, прощать, подпитывать душевные силы, обращаясь к знакам вечности (небу, звёздам, земле), совершенствоваться, очищаться через страдание, испытывая материнское чувство к людям, сыновнее — к земле:

Не на жёлтой могиле заплакала Васса Петровна, нет, а когда плакать совсем было нечего. Шурочка новое платье надела: «Это первое, говорит, не из старых чехлов; мечта была у бабушки платье на мне такое увидеть». А сама Шурочка уж весёлая — своё юность берёт. Васса Петровна тут в первый раз горько-горько... И не то что старушку так жаль, а всех как есть на свете. За жизнь эту жалко, за то, что всё шатко-валко, сейчас есть — завтра нет, и не понять никому, ничего не понять...

И вот никакая злоба, никакая боль, один такой простор в душе! Любовь покрывающая, как у матери разве. Только бы выпрямить, поддержать, растворить собой эту глупость и горе, только бы исправить: не тяжёлой, а лёгкой пусть станет земля. (С. 228)

Сюжет рассказа «Как создаются курганы»<sup>2</sup>, принадлежащего перу знакового писателя 1920-х гг. В. Иванова, также воссоздает характер исторической действительности. Он принципиально прост и нарочито «документален». Оказавшись на раскопках, рассказчик слушает размышления своего друга Петра Жаткина, археолога и поэта, о курганах и скифах. В результате в памяти героя всплывают события 1919 года, когда он, переболевший тифом заведующий

Отделом Внешкольного образования, аполитичный человек, который любит ставить Шекспира и не понимает, зачем ему нужна партия (РКП), когда у него много приятелей, направляется Губисполкомом в качестве уполномоченного для захоронения трупов в Татарском уезде. Произведение как раз и становится запоминаемым по причине нагнетания, нанизывания В. Ивановым однородных, монотонно повторяющихся страшных эпизодов, основанных на концентрации экспрессивно-натуралистической поэтики. И каждый из этих фрагментов призван, с одной стороны, выразить главную авторскую мысль о бренности человеческой жизни, особенно в условиях, когда она ничего не стоит, а с другой — разомкнуть временные границы, измерив современность масштабами Вечности. История не знает правды: чтобы её понять, прежде всего, человеку необходимо её пережить и прочувствовать:

Я вернулся в Орск, буржуазия — в тюрьму, и в степи осталось вкопанное чёрное бревно. Бревно это скоро упадёт, сгниёт, — будет сначала сидеть на нём коршун, а затем на гнилушке — оранжевая бабочка, называемая у нас могильницей. Курган зарастёт ковылём, а облака по вечерам — и тогда, и сейчас — будут мелкие, сухие и оранжевые, как пыль с крыльев бабочки... И какой-то молодой археолог и поэт через тысячу зим раскопает курган — и ничего не поймёт. (С. 5)

Характер лейтмотивных образов-символов в рассказах подобного типа обретают образы смерти, могилы, ямы. И их нельзя рассматривать в качестве эпизодических явленных, случайных. Это своего рода образы-концепты, заключающие в себе метафорический смысл самой реальности, наполненной эсхатологическими предчувствиями приближающегося конца, тотального конца, смерти:

А трупы лежали штабелями. Через две сажени в землю были вбиты высокие колья и, — между ними трупы. Свозили их сюда на платформах, было много заледеневших, покрытых седоватой плёнкой, точно жидким блинным тестом. Часто пишут о мёртвых глазах, а, по-моему, тяжелее всего смотреть на руки, а возможно, это оттого, что мы видим мёртвых одетыми, а там они были голые, с пепельным налётом на остро выпиравших костях. У меня теперь умиротворённая радость, когда я вижу кости, освобождённые от мяса. Там тела лежали неровно, скрюченно, и к колыям — спиной. Когда я шёл к своему вагону, мимо в снега бежала собака, похожая на лисицу. В зубах у неё — голень с выеденной до кости промёрзшей икрой. (С. 5);

А были ещё холода, трупы звенели как металл или сухое дерево. Земля была точно металл, и от этого взаимного звона, сталкивания, — отскакивали у трупов пальцы, ноги, лёгкие младенческие головы. Тогда я познал хрупкость и весь восторг человеческого тела... Засыпали мы тогда могилу пополам — снег с песком, трупы от весны осели, потом взбухли, земля лопнула, и смрадное гниение облепило город. Сажень на сто нельзя было подъехать к могиле. Крест скатился, серая гнойная жижа текла из жёлто-чёрной щели. (С. 8)

Представленные нами фрагменты текста В. Иванова, бесспорно, перенасыщены подробным, неторопливым «смакованием», сверхконцентрацией деталей, которые отвергаются нормальным человеческим сознанием. Но в исторических условиях, когда

человек не волен распоряжаться собой, а лишь испытывает на себе «влияние истории», выйти из этого страшного, порочного круга единолично представляется абсолютно невозможным. Единственный способ спастись для всех — вернуться к человеческим, христианским нормам жизни, которые отвергнуты современностью и переиначены с точностью до наоборот. Авторская позиция в рассказе выражается в словах подрядчика Глушкина:

...при старом режиме школы строили, а теперь к трудовой повинности приставлен... Кто же в реку людей хоронит? — поди, так все крещёные. Хоронить надо в могилу, а если не умеешь, то и убивать не берись. (С. 6)

Увлечшись радикальными преобразованиями, предав забвению прежние ценности, человек утрачивает реальное ощущение жизни и фактически обрекает себя на тотальную смерть. Именно поэтому образы реки и земли, традиционно воспринимаемые как символы жизни, в данном контексте приобретают противоположную семантику. И это является своего рода приговором страшному историческому времени, грозящему обернуться в крах самой жизни. Автор не случайно усиливает ряд метафорически-экспрессивных деталей с семантикой «края», «конца», «смерти», «ямы» — бездны, сопрягаемых с экспрессионистски-контрастным цветовым решением апокалиптической картины:

Обнажились жёлтые края, бока ямы, и чем глубже, тем темнели гуще глины, и чёрный могильный зев открыла, наконец, земля. (С. 7)

На подобных принципах выстраивается рассказ С. Семёнова «Тиф»<sup>3</sup>, сюжет которого основан на изображении критического, предсмертного состояния комиссара Наумчика. Две трети произведения посвящены передаче субъективных, болевых ощущений героя, находящегося в бреду. Но это лишь внешний сюжет. Стремительно и органично он переходит во внутренний, 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. (С. 50)

Автор не скупится в своём повествовании на монотонное, точное, казалось бы, самодостаточное и неторопливое изложение событий, связанное с динамикой протекания болезни героя, всё 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 внутренний спор (спонтанный, лишённый табуирования, привнесённого «здравой» логикой, а потому искренний и открытый) героя о том, что есть жизнь и нужно ли бояться смерти. Героя не устраивают размышления предшественников (толстовского Ивана Ильича, Каина, Сократа, Платона, Марка Аврелия «с лицом как у Христа»), а затем и самого Христа) о смерти, а потому он мучительно пытается определить своё отношение к ней и на этой основе выстраивает выстраданную им самим, а не привнесённую извне, «чужими» мыслителями, концепцию жизни. Автор принадлежит к плеяде молодых художников, романтически-вдохновенно пропагандирующих жизнеутверждающий пафос, а потому в итоге читатель, приученный к экзистенциально-эсхатологическим мотивам, может испытать естественное разочарование: С. Семёнов весь смысл повествования сводит к мысли о том, что жизнь требует жизни, независимо от условий, в которые попадает человек. «Раздробленные», «разорванные», «прерывисто-пульсирующие» обрывки действительности, трансформирующиеся через состояние слома, сомнения героя, отстоявшись и оформившись в выходящем из болезни сознании, постепенно складываются в одну идею — идею апологии жизни.

Экспрессивные приёмы, 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, помещённого в обстоятельства исторической катастрофы.

#### Примечания

1. Здесь и далее цит. по изд.: Форш О. Климов кулак // О. Форш. Обыватели. — М. ; Пб. : Круг, 1923. — С. 215—234.
2. Иванов Вс. Как создаются курганы // Красная новь. — 1924. — № 4. — С. 5—8. Далее цитируется по этому изданию.
3. Семёнов С. Тиф // Красная новь. — 1922. — № 5. — С. 50—52.

Поступила в редакцию 08 февраля 2012 г.

**ПОНОМАРЁВА Елена Владимировна** в 1991 г. с отличием окончила Челябинский государственный педагогический институт. Доктор филологических наук, профессор, Южно-Уральский государственный университет. Научные интересы: история литературы, проблемы искусствоведения, источниковедение в частности, по проблемам малой прозы 1920-х годов в контексте историко-культурных тенденций XX века.

**PONOMAREVA Elena Vladimirovna**, she graduated from the Chelyabinsk State Pedagogical Institute in 1991. PhD, professor, Southern Ural State University. Her research interests include the history of literature, the problems of art criticism, studies of small prose of the 1920s in the context of historical and cultural trends of the XX century.