

Елена Пономарева
(Россия)

Инакомыслие в малой прозе 1920-х годов как форма разрушения политических иллюзий

Советская литература 1920-х годов, как и другие виды искусства, призвана была стать проводником официальной политической доктрины молодого государства. Становление новой страны проходило в непростых условиях гражданского противостояния, противоборства идей и политических позиций. Глобальная политическая иллюзия построения Единого государства, основанного на идеях коллективизма, рационализма и технократизации, обезличивания, утраты возможности самостоятельности принятия решений, которая с позиций сегодняшнего дня может быть осмыслена как политическая утопия, породила целый ряд явлений, противостоящих этой тенденции. Объективно оценивая характер литературного процесса этого периода, нельзя говорить о том, что это противостояние носило массовый характер. Однако целый пласт литературы, представленный очень непохожими в жанрово-стилевом решении, но сходными в концептуальном плане произведениями, породил «культурную реальность», альтернативную и литературному мейнстриму, и официальной идеологии.

Амплитуда «оппозиционности» колебалась от откровенного неприятия, отрицания провозглашаемой модели нового общества (роман-антиутопия Е. Замятина «Мы») до сомнения в возможности насильно сделать людей счастливыми, поиска «универсальной этики» (одна из центральных категорий, по М. Ротбарду), позволяющей сохранить суверенитет личности, объясняющей ее драматическую, а иногда и трагическую неопределённость. Писатели в России (Н. Асеев «Завтра», И. Бабель «Конармия», М. Булгаков (ранняя проза), Е. Габрилович «Ламентация», И. Эренбург «В розовом домике» и др.), и за ее пределами (И. Бунин «Несрочная весна», И. Шмелев «Сидя на берегу», «Это было: рассказ странного человека», А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции», «12 портретов в формате будуар») выражали свое сомнение в справедливости происходящего, ставили вопросы о внутренней свободе человека, праве на самоопределение как единственной форме сопротивления политическим реалиям, вызвавшим страшные формы исторического противостояния, столкновения «своего» и «чужого». Эстетика модернизма, использование синтетических художественных моделей позволили художникам очень точно и объемно передать характер исторического конфликта, спроецированного на человеческое сознание и подсознание.

Устрашающая масштабами «преобразования» действительность не всегда позволяла смеяться над собой. Человек чувствовал себя дезориентированным,

уязвимым, подвластным силам извне и насильно вписанным в какой-то непостижимый исторический круг, вырваться из которого, не изменив чего-либо в себе и не сломавшись внутренне, фактически невозможно. Ломка идеалов, прежних представлений о жизни, отсутствие возможности уберечь своих близких и открыть безболезненные механизмы взаимоотношения с новой реальностью приводило, как правило, к трагическому крушению личности. Демонстрируя бессмыслицу реальности, писатели, ориентируясь на принципы синтеза классического и неклассического типов культуры, старались выделить самые вопиющие изломы действительности, обнажая бесчеловечность творимого современниками в конкретных исторических обстоятельствах кошмара. Единицей изображения и одновременно масштабом изображаемого в эти годы, по традиции русской литературы, всегда оставался Человек. А сами события, их целесообразность и важность, их значимость и ценность определялись, исходя из того, насколько они сохраняли мир отдельной Личности, способствовали ее внутренней суверенности.

Именно в разрезе этой оптики становится очевидным открытое неприятие Исааком Бабелем метаморфоз истории, которые приводят к страшным метаморфозам в сознании и судьбах ее участников. Расчеловечивание, обесценивание жизни, готовность оправдать любые зверства особой революционной логикой, противоречащей логике жизни, нечеловеческая коллективная мораль, позволяющая даже под откровенное убийство подвести безапелляционную идеологию, – черты активных апологетов нового порядка, без раздумий вершащих свою кровавую правду. Писатель «устраняется» из текста, опираясь на сказовую манеру, позволяющую читателю погрузиться внутрь ситуации, не только увидеть, но и услышать оценку происходящего, позволяя проанализировать и то, что происходит, и тех, кто творит страшный суд – «солдат революции», выразителем морали которых становится выстреливший в спину безоружной женщине, выброшенной из поезда, боец конармии Никита Балмашев: «И я действительно признаю, что выбросил эту гражданку на ходу под откос, но она, как очень грубая, посидела, махнула юбками и пошла своей подлой дорожкой. И, увидев эту невредимую женщину, и несказанную Расею вокруг нее, и крестьянские поля без колоса, и поруганных девиц, и товарищей, которые много ездят на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себе кончить или ее кончить. Но казаки имели ко мне сожаление и сказали:

– Ударь ее из винта.

И сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики.

И мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор, и перед вами, дорогие товарищи из редакции, беспощадно поступать со всеми изменниками, которые тащат нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выстелить Расею трупами и мертвой травой...

За всех бойцов второго взвода – Никита Балмашев, солдат революции» (Бабель 1990: 75).

Трагически разная правда, разные жизненные ценности у героев рассказа Ольги Форш «Климов кулак». Изображая страшное противостояние, не оставляющее шансов тем, кто привык жить в границах веками проверенного жизненного уклада на то, чтобы сохранить свой мир, своих близких, свои моральные представления, О. Форш рассматривает поражение беззащитного старого мира, персонифицированного в образе старой дворянки Вассы Петровны, переживающей и за свою внучку, оказавшуюся в тюремных стенах, и за весь город, а практически – весь мир, погрязший в крови революционных событий: «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 машины, гнало людей по улицам. И не могли удержать волю, чего-то не сделать... Без порядка, сквозные стали души, им не сдержать себя...

Часта сейчас кровь на улице... <...>

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 нее, своя у мужика была правда, как же им было встретиться?» (Форш 1923: 234)

Мотив кровавого, звериного, разрушающего и посягающего не только на суверенитет личности, но и на саму жизнь принимает характер устойчивого в произведении И. С. Шмелева «Это было. Рассказ странного человека»: «Это уже не марево... Это подлинный пенный вал кровавого прибоя, и мы – на нем. Вон он, щепки! <...> Через марево во мне блеснуло. Нюхом животного важное я постиг, близкое смерти. Острием долгим-долгим, вытянувшимся оттуда, где плясали в крови, пронзило сердце... <...> В крови зачатое будет звериным крепко, не будет лопаться и дрожать, не будет мучить себя “во имя”» (Шмелев 1923: 103).

Русский модернизм, не уступая в эпатажности западной версии, в то же время имел принципиальные отличия не в формальной, а в концептуальной составляющей. Если итальянские футуристы во главе со своим идеологом Филиппо Томазо Маринетти, признававшие войну как «гигиену мира», ратовали за механического сверхчеловека, способного своей физической мощью если не завоевать новый механистический мир, то легко вписаться в него, то русский футуризм, испытывавший интерес к урбанистическим железобетонным экспериментам, скорее с осторожностью, граничащей со скепсисом представлял возможные трансформации. Именно такая версия событий представлена в варианте саморазрушающейся утопии, явленной в рассказе Николая Асеева с символическим названием «Завтра». Упоение перспективами и одновременное сомнение в их целесообразности диктовалось как раз пониманием уязвимости человека, привычного для него

мира. Суверенность человека как уникального явления, неподвластного массовым экспериментам, – единственная непреложная истина для молодого писателя, вокруг которой выстраивается смысловой вектор в созданной им новеллистической модели мира.

Система смысловых оппозиций в рассказе Михаила Слонимского «Дикий» (вечность / современность, законы мироздания / социальные нормы, религия / язычество, мир / человек, человек / война, человек / общество, человек / служащий, человек / человек, жизнь / смерть, Бог / человек), разворачивающаяся на фоне библейского контекста, становится смысловым пространством, на пересечении полюсов которого изображается драматический эпизод истории семьи, глава которой тщетно пытается удержать зыбкое счастье в совершенно неподходящий для этого момент истории. И это ощущение уязвимости, незащищенности определяет не только жизнь Авраама и Ревекки, но и героев, находящихся «по другую сторону» противостояния. Бессмысленная гражданская война выматывает героев физически и выхолащивает душевные силы, опустошает мир, теряющий человека за человеком и дезориентирует любого. И единственными смыслами, по мнению молодого представителя «Серапионовых братьев», которые оказываются непоколебимыми и спасительными, становятся те, что давно зафиксированы в Библии (формальным маркером ориентации на библейский контекст является в произведении ритмическая имитация библейского стиля). Открытый финал в произведении, где изображен плач испуганного ребенка, свидетельствует о неразрешенности поставленных вопросов в границах одной философской новеллы, но важным смысловым акцентом становится само отстаивание права на суверенность, независимую от идеологем и исторических горизонтов, а скорее единственно позволяющего человеку жить и выжить: «И вот однажды, к ночи, выпив чаю с патокой, черной, как тьма Египетская, Авраам засветил керосиновую лампу и вычеркнул из книги всех должников и заказчиков. Закрыл книгу и долго молча сидел перед керосиновой лампой. А керосиновая лампа мигнула и темная тьма вошла в комнату.

Авраам думал:

– Нет мне утешения во тьме, нависшей надо мной...<...>

...Ребенок кричал, отворачиваясь от моря. Ребенок кричал, потому что море было слишком большое. Ребенок кричал, потому что знал, что...» (Слонимский 1922: 59).

Желание защитить привычный мир, отца – отставного царского генерала, не имеющего представления о том, что в действительности творится за окном, – определяет поступки героини рассказа Ильи Эренбурга с говорящим названием «В розовом домике». Генеральская дочь Евлалия, щадя отцовские чувства, пытаясь сохранить незыблемым мир доживающего в неведении и уверенности в силе монархии, старика, читает ему старые газеты, из последних сил изолирует его от вторжения в дом посторонних, мучается от отцовских претензий по поводу невкусной однообразной еды (раздобыть которую – уже невероятная удача), но не разубеждает

в том, что мир изменился до катастрофической неузнаваемости. Уберечь отца – становится единственным смыслом жизни Евлалии, которая готова взять всю боль на себя. И все-таки трагический исход неизбежен. И его нельзя считать трагической случайностью, это скорее закономерность: новое время настолько активно вторгается в пространство человека, предельно усекая его, в человеческие судьбы, что дом, даже самый прочный, не может стать убежищем, а обман становится не спасительным, а губительным. Обманываемый во имя спасения дочерью, не понимающий того, что действительно творится за окнами, генерал выдает противнику внука, пытающегося найти защиту в доме деда, и, так ничего и не поняв, продолжает жить в счастливом неведении. Трагизм истории, созданной И. Эренбургом в ее парадоксальности: если в начале рассказа у читателя есть хотя бы зыбкая надежда на то, что розовый домик спасением для героев, возможностью сохранить суверенное право на суверенное счастье, то в финале, усиливаемый мотивами трагического движения по кругу, дом приобретает характер не крепости, а скорее тюрьмы: «Расстреляли Петю. Больше ни на что не надеется Евлалия, спасения не ждет, и ночь о муках своих не пытается. Даже молиться и плакать перестала. Ходит на рынок, читает газету, пишет письма Обер-Гоф-Шнейдеру. Тихо, очень тихо в розовом домике» (Эренбург 1922: 19).

Суверенное право человека на счастье, право на иную позицию, которые сложно вписываются в сложившуюся ситуацию бессмысленного исторического противостояния (братоубийственная гражданская война) отстаивается и в «Донских рассказах» Михаила Шолохова. Автор, следуя объективной повествовательной манере, нигде не высказывает свою позицию открыто. Однако, на уровне сюжетов, благодаря концептуальной композиции каждой из трех редакций сборника, Шолохов от рассказа к рассказу, и, конечно, в раме пытается высечь спасительные смыслы. Ими традиционно оказываются традиционные ценности: Дом, Земля, Семья, забота о ближних, которая определена человеку самой его природой. Именно поэтому трагической истории в открывающем сборник рассказе «Родинка» об атамане, убившем своего сына, ради которого он столько лет пробивался на родину, и не пережившем этой трагедии, противопоставлена явленная в финальном рассказе «Чужая кровь» история стариков, спасших ровесника своего погибшего сына, заменивших ему родителей, несмотря на то, что спасенный воевал на стороне противника. История может навязывать человеку собственные смыслы, но, по Шолохову, внутренний выбор, личная позиция всегда оказываются суверенными и позволяют противопоставлять абсурду истинные ценности.

Писатели русской эмиграции, физически находясь за пределами России, не могли и не желали отделить себя от нее внутренне. Пространство души определяло неизбывную ценность того, что неразделимо никакими границами. Однако именно эта разница духовных начал, составляющая пропасть между стремительно разрушаемым, безнадежно ускользающим прошлым и новым, чужим и чуждым настоящим, делает невозможным для героев произведений И. Шмелева, М. Осоргина и И. Бунина возвращением в прежний мир. Дело не только в утраченных

ритуалах и ценностях: изменился сам человек, изменился тип отношений между людьми, изменились сами люди. Видимо, в эмиграции эта ситуация ощущалась более остро. Но объективность этих наблюдений подчеркивается еще и тем обстоятельством, что мотив неудавшегося возвращения, буквально с параллельным воспроизведением психологически значимых деталей дублируется в малой прозе писателей, находящихся как за пределами России (И. А. Бунин «Несрочная весна»), так и в гуще исторических событий (М. Булгаков «Несрочная весна»). Не принимая вторжения в частный мир человека, активного любопытства к деталям чужой жизни, сочетающегося с ненавистью к прежним хозяевам, пренебрежением законами обычной человеческой морали, писатели рассказывают истории неудачного возвращения своих героев в мир своего прошлого, в который невозможно, да и вряд ли стоит возвращаться. Ситуация взаимного неприятия старого и нового миров, взаимной ненависти и неуважения, трагического непонимания формально завершается по-разному: герой Бунина понимает, что это его последняя встреча с прежним миром, что ни у этого мира, ни у него самого нет будущего. Герой Булгакова своими руками уничтожает свое имя – Ханскую ставку, – на которой уже изначально присутствуют знаки обреченности (обилие белого цвета, белые римские статуи и другие контекстуально значимые в творчестве М. Булгакова детали). Даже не страх перед будущим, а горькое понимание отсутствия такового – концептуально совпадающие выводы писателей. «Да, я чудом уцелел, не погиб, как тысячи прочих, убиенных, замученных, пропавших без вести, застрелившихся, повесившихся, я опять живу и даже вот путешествую. Но что может быть у меня общего с этой новой жизнью, опустошившей для меня всю Вселенную! Я живу, – и порою, как вот сейчас, даже в какой-то восторженной радости, – но с кем и где?» (Бунин 1924: 43). Удивительно совпадает мировоззренческая позиция двух авторов, являющихся хранителями и защитниками традиционных человеческих ценностей, все более связываемых по мере наступления на личность новых реалий – с прошлым. В литературоведении много написано об отсутствии в произведениях И. А. Бунина категории будущего времени. Но при том, что даже в полных драматизма рассказах М. Булгакова о гражданской войне («Необыкновенные приключения доктора», «Записки на манжетах», «Я убил», «Налет» хотя бы мерцает категория надежды на избавление, на возможность отдельной личности вырваться из порочного круга страшной истории, пусть и не без потерь, но при этом сохранить саму жизнь), в рассказах «Ханский огонь», «Китайская история» и «Красная корона» будущее невозможно. Оно отсутствует: оно сгорело в огне, уничтожено вместе с героями физически. Эта опустошенность, связанная с невозможностью принять идеологием и норм нового времени, сомнение в самом времени, значимость которого закавычена, открыто выражается Михаилом Афанасьевичем Булгаковым в «Грядущих перспективах»: «...Теперь, когда наша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала «великая социальная революция», у многих и нас все чаще и чаще начинает являться одна и та же мысль.

Эта мысль настойчивая. Она – темная, мрачная, встает в сознании и властно требует ответа. Она проста: а что же будет с нами дальше. Появление ее естественно. Мы проанализировали свое недавнее прошлое. О, мы очень хорошо изучили почти каждый момент за последние два года. Многие же не только изучили, но и прокляли. Настоящее перед нашими глазами. Оно таково, что глаза эти хочется закрыть. Не видеть! Остается будущее. Загадочное, неизвестное будущее...»

Сомнения в настоящем и в будущем, к которому оно закономерно приведет, многим писателям, ярко заявившим о себе в 1920-е годы, стоили самого будущего (А.Веселый, И. Бабель, Б. Пильняк, П. Романов). И тем не менее острое желание высказаться определяло главную суть художника, идущего вразрез с официальным мнением, но по-своему отстаивающего своим несогласием право на счастливое, достойное будущее для обычного человека, ради которого официально и затевалась эта новая история. Одним из таких откровенно инакомыслящих являлся Ефим Зозуля. В своем произведении, которое представляет собой метонимическую модель антиутопии «Рассказ об Аке и человечестве» писатель воссоздает гротескно абсурдизированную, но именно в силу своей абсурдности предельно напоминающую психологическим рисунком картину постреволюционной истории. Не принимая доктрины построения нового общества только для достойных, Зозуля рассказывает историю о том, как в обычном городе, опасаясь перенаселенности, власти решили сохранить жизнь только достойным гражданам. А остальных на основе доносов (в том числе и самодоносов), тщательного наблюдения – подвергнуть уничтожению. Власти создали комитет, куда включили уважаемых людей, в том числе Ака – главного вершителя судеб. Серые шкафы в серой комнате (знак обезличенности, обреченности, присутствия inferнального в повседневности) очень быстро заполнились документами на неугодных граждан. Регулярно исполнявшиеся приговоры постепенно привели к тому, что стала ощущаться нехватка горожан. И тогда власти с той же легкостью приняли противоположное решение – заполнять розовые шкафы документами на достойных людей. Правда, этот процесс оказался менее удачным. И не потому лишь только, что из города исчез главный арбитр – Ак, сознание которого не выдержало такой амплитуды, а потому что новым людям писать доносы и «резать людей» оказалось значительно проще, чем видеть друг в друге хорошее: «Иногда он забирался в Розовый Шкаф и подолгу сидел в нем, как раньше сиживал в Сером Шкафу. А однажды Ак выскочил из Розового Шкафа с криком:

– Резать надо! Резать! Резать! Резать!

Но, увидев белые, быстро бегущие по бумаге руки своих служащих, которые теперь столь же ревностно описывали живых обывателей, как раньше мертвых, махнул рукой, выбежал из канцелярии – и исчез.

Исчез навсегда.

Было много легенд об исчезновении Ака, всякие передавались слухи, но Ак так и не нашелся».

Произведение Е. Зозули значимо и страшно своим психологическим обобщением. Одним из первых в эту страшную эпоху, которая еще только начинала заявлять о своей кровавой поступи, художник предупреждал: «И люди, которых так много в том городе, которых сначала резал Ак, а потом пожалел, а потом опять хотел резать, люди, среди которых есть и настоящие, и прекрасные, и много хлама людского – до сих пор продолжают жить так, точно никакого Ака никогда не было и никто никогда не поднимал великого вопроса о праве на жизнь» (Зозуля 1927: 15).

Способом отстоять внутренний суверенитет и выразить неприятие происходящего является гротескно-сатирическая модель, которая представлена в двух циклах малой прозы А. Аверченко с символическими названиями «Дюжина ножей в спину революции» и «Двенадцать портретов в формате будуар». Автор создает хлесткие произведения, используя выразительный заголовочно-финальный комплекс, открыто выражающий авторскую оценку. И если в случае с первым циклом название выполняет функцию откровенного вызова, то в «Двенадцати портретах...» автор работает еще более филигранно. Так, произведение, посвященное жене и соратнику вождя мировой революции – Надежде Константиновне Крупской – носит непривычно-будуарное название «Мадам Ленина», гротескность которого подчеркивается непривычно оксюморонным по отношению к этой мифической фигуре подзаголовком «Лошадь в сенате». Галерею женских образов дополняет «Мадам Троцкая». Портрет Ф.Дзержинского выразительно называется «Кобра в траве». Таким названиям соответствуют и сами портреты разоблачаемых героев, представляющих, по мнению автора, не гордость, а скорее – опасность для новой страны, для самого будущего. Не случайно действие в произведениях разворачивается вокруг судеб обездоленных детей, обманываемых мифологизированными апологетами и идеологами новой власти. Такое инакомыслие вряд ли было возможно в пределах самой России, но значимость этой позиции не снимается данным обстоятельством. Напротив, принципиальное желание автора высказаться, не прятаться за ширму спокойной далекой Европы вызывают особенное уважение к художнику, который видел жизнь иначе, не в соответствии с общепринятыми догмами и официальной моралью постреволюционной эпохи.

Подводя итог наблюдением за способами и спецификой проявления инакомыслия в постреволюционную эпоху, отметим, что несмотря на разницу обстоятельств, в которых создавали свои произведения художники, а также не принимая во внимание разницу присущей им художественной манеры, можно отчетливо наблюдать концептуальную общность, стремление придать частным историям характер обобщений, соединить бытийный и социально-исторический контексты, конкретно-историческую и этико-философскую проблематику, совместить два масштаба – глобальный мир, вечность и частный мир отдельного человека в пределах отведенной ему жизни. Объединяющим началом выступает и непризнание хаоса в качестве онтологической энтропийной модели и как следствие – попытки противопоставить историческому хаосу традиционные гармонизирующие констан-

ты (в очень широком диапазоне, границы которого определяются индивидуальным авторским сознанием). Право на суверенность личности как единственную возможность противостоять обстоятельствам исторического кошмара, в первую очередь, связывающимся художниками с гражданской войной, неприятие любых политических реалий, разрушающих привычный мир человека и традиционные ценности, стали условием порождения в художественном сознании 1920-х годов инакомыслия как способа отстаивания традиционных гуманистических ценностей – единственно бесспорных и безусловных в границах любой Истории.

Литература:

- Babel', Isaak. *Konarmiya*. Moskva: izd. "pravda", 1990 (Бабель, Исаак. *Конармия*. Москва: Правда, 1990).
- Bunin, Ivan. *Nesrochnaya vesna*. Zhurnal Sovremennye Zapiski, kn. XVIII 1924 (Бунин, Иван. *Несрочная весна*. Журнал Современные записки, кн. XVIII 1924).
- Bul'gakov, Mikhail. *Gryadushchie Perspektivy*. Gazeta «Groznyj». 13 (26) sentyabrya 1919: 47 (Булгаков, Михаил. *Грядущие перспективы*. Газета «Грозный». 13 (26) сентября 1919: 47).
- Erenburg, Il'ya. *V rozovom Domike*. Berlin: S. Efron, 1922 (Эренбург, Илья. *В розовом домике*. Берлин: С. Ефрон, 1922).
- Forsh, Ol'ga. *Klimov Kulak*. Moskva: Peterburg: Krug, 1923 (Форш, Ольга. *Климов кулак*. Москва: Петербург: Круг, 1923).
- Slonimskij, Mikhail. *Dikij*. Serapionovy Brat'ya. Al'manakh № 1. Peterburg: Alkonost, 1922 (Слонимский, Михаил. *Дикий*. Серапионовы братья. Альманах № 1. Петербург: Алконост, 1922).
- Shmelyov, Ivan. *Eto Bylo (rasskaz strannogo cheloveka)*. Berlin: Gamayun, 1923 (Шмелёв, Иван. *Это было (рассказ странного человека)*. Берлин: Гамаюн, 1923).
- Zozulya, Efim. *Rasskaz ob Ake i Chelovechestve*. Sobr. soch. T.1. Moskva – Leningrad: ZIF, 1927 (Зозуля, Ефим. *Рассказ об Аке и человечестве*. Собр. соч. Т.1. Москва – Ленинград: ЗиФ, 1927).

Elena Ponomareva
(Russia)

Inaccuracy in the Small Prose of the 1920s as a Form of Destruction of Political Illusions

Summary

Key words: inaccuracy, small prose, artistic model, confrontation of ideas, cultural reality.

Soviet literature of the 1920s, like other forms of art, was intended to become a conductor of the official political doctrine of the young state. The formation of a new country took place in the difficult conditions of civil confrontation of ideas and political

positions. The global political illusion of building a single state based on the ideas of collectivism, rationalism and technocracy, depersonalization, loss of independence of decision-making, which from the perspective of today can be conceived as a political utopia, has generated a whole series of phenomena opposing this trend. Analyzing the character of the literary process of this period, it cannot be asserted that this confrontation was massive. However, a whole layer of literature, which is very unlike the genre-style decision, but similar in conceptual terms, produced “cultural reality”, alternative to both the literary mainstream and official ideology.

The amplitude of “oppositionism” varies from frank rejection, denial of the proclaimed model of the new society (the novel anti-utopia of Evgeny Zamyatin “We”) to the doubts about the ability to forcibly make people happy, to search for “universal ethics” (one of the central categories, according to M. Rothbard), allowing to preserve the sovereignty of the individual, explaining its dramatic, and sometimes tragic uncertainty. Writers in Russia (Nikolay Aseev “Tomorrow”, Mikhail Bulgakov (early prose), Evgeny Gabilovich “Lamentation”, Ilya Erenburg “In the Pink House”, etc.), and beyond (Ivan Bunin “Nerichnaya spring “, Ivan Shmelev “Sitting on the shore”, “It was: the story of a strange man”, etc.), Arkady Averchenko “A Dozen Knives in the Back of the Revolution”, “12 Boudoir Portraits”), expressing their doubt in the justice of what was happening, raised questions about the internal freedom of man, the right to self-determination as the only form of resistance to political realities that caused terrible forms of historical confrontation, clashes between “one’s own” and “another’s”. Aesthetics of modernism, the use of synthetic art models allowed artists to accurately and voluminously convey the nature of the historical conflict projected on the human consciousness and subconscious.

Despite the difference in the circumstances in which the works were created, and without taking into account the difference in the artistic style of the writers of the 1920s, one can clearly observe the conceptual community, the desire to give private stories the character of generalizations, to connect the existential and socio-historical contexts, specifically historical and ethical and philosophical issues, to combine two scales – the global world, eternity and the private world of the individual within the limits of his life.

A unifying start is also the non-recognition of chaos as an ontological entropy model. Therefore, in the short prose of the 1920s, there are attempts to counter traditional chaos with historical chaos (in a very wide range, the boundaries of which are determined by the individual author’s consciousness). The right to the sovereignty of the individual as the only opportunity to resist the circumstances of the historical nightmare, primarily related to the civil war, the rejection of any political realities that destroy the familiar world of man and traditional values, became a condition for the generation of dissent in the artistic consciousness of the 1920s as a way of upholding traditional humanistic values – the only indisputable and unconditional within the boundaries of any History.

ელენა პონომარევა
(რუსეთის ფედერაცია)

განსხვავებული აზრი 1920-ინი წლების მცირე პროზაში და პოლიტიკური ილუზიების მსხვერვა

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: სხვაგვარი აზროვნება, მცირე პროზა, მხატვრული მოდელი, იდეების დაპირისპირება, კულტურული რეალობა.

1920-იანი წლების საბჭოთა ლიტერატურა, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები, მონოდებული იყო, ყოფილიყო ახალგაზრდა სახელმწიფოს ოფიციალური იდეოლოგიის გამტარებელი. ახალგაზრდა სახელმწიფოს ჩამოყალიბება სამოქალაქო დაპირისპირების, იდეებისა და პოლიტიკური პოზიციების ურთიერთ ბრძოლის რთულ პირობებში მიმდინარეობდა. კოლექტივიზმის, რაციონალიზმისა და ტექნოკრატიზმის იდეებზე დაფუძნებული, ინდივიდუალიზმსა და დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებების მიღების შესაძლებლობას მოკლებული ერთიანი სახელმწიფოს შექმნის გლობალურმა პოლიტიკურმა ილუზიამ, რომელიც დღევანდელი გადასახედიდან პოლიტიკურ უტოპიადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ, ამ ტენდენციის სანინააღმდეგო მთელი რიგი მოვლენები წარმოშვა. ამ პერიოდის ლიტერატურული პროცესის ობიექტური შეფასებისას, შეუძლებელია იმის თქმა, რომ წინააღმდეგობას მასობრივი ხასიათი ჰქონდა. თუმცა, ჟანრობრივ-სტილურად სრულიად განსხვავებული, მაგრამ კონცეპტუალურად მსგავსი ნაწარმოებებით წარმოდგენილი ლიტერატურის მთელმა პლასტმა გააჩინა ლიტერატურული მენისტრიმისა და ოფიციალური იდეოლოგიის ალტერნატიული „კულტურული რეალობა.“

„ოპოზიციონერობის“ ამპლიტუდა ახალი საზოგადოების აღიარებული მოდელის აშკარა მიუღებლობისა და ურყოფისგან (ე. ზამიატინის რომანი – ანტიუტოპია „ჩვენ“) ადამიანების ძალდატანებით გაბედნიერების შესაძლებლობაში დაექვებამდე ირხეოდა; „უნივერსალური ეთიკის“ (მ. როტბარდუს მიხედვით, ერთ-ერთი ცენტრალური კატეგორია) ძიებით, რომელიც პიროვნების სუვერენიტეტის შენარჩუნების, მისი დრამატული და ზოგჯერ ტრაგიკული გაურკვევლობის ახსნის საშუალებას იძლეოდა. მწერლები რუსეთში (ნ. ასევის „ხვალ“, მ. ბულგაკოვის ადრეული პროზა, ე. გაბრილოვიჩის „ლამენტაცია“, ი. ერენბურგის „ვარდისფერ სახლში“ და სხვ.) და მის საზღვრებს გარეთ (ი. ბუნინი „დაგვიანებული გაზაფხული“, ი. შმელევის „ნაპირზე ჩამომჯდარი“, „ეს იყო: უცნაური კაცის ნაამბობი“ და სხვ., ა. ავერჩენკოს „ერთი დუჟინი დანა რევოლუციის ზურგში“, „12 პორტრეტი ბუდუარის ფორმატში“), გამოსხატავდნენ რა დაექვებას მათ ირგვლივ მიმდინარე მოვ-

ლენების სამართლიანობაში, სვამდნენ ადამიანის შინაგანი თავისუფლების, თვითგამორკვევის, როგორც პოლიტიკური რეალობისადმი დაპირისპირების საშუალების, „თავისა“ და „სხვისას“ შორის წინააღმდეგობის საკითხებს. მოდერნიზმის ესთეტიკამ, სინთეტიკური მხატვრული მოდელების გამოყენებამ, მწერლებს შესაძლებლობა მისცათ ძალიან ზუსტად და დიდი მოცულობით გადმოეცათ ადამიანის ცნობიერსა და ქვეცნობიერზე პროექტირებული ისტორიული კონფლიქტის ხასიათი.

იმ გარემოებათა განსხვავებულობის მიუხედავად, რომლებშიც ეს ნაწარმოებები შეიქმნა, ასევე, 1920-იანი წლების მწერალთა მხატვრული მანერის განსხვავებულობის გაუთვალისწინებლად, შეგვიძლია მკაფიოდ დავინახოთ კონცეპტუალური ერთობა, რაც გამოიხატება კერძო ისტორიებისათვის განზოგადებული ხასიათის მინიჭების, ყოფითი და სოციალურ-ისტორიული კონტექსტების, კონკრეტულ-ისტორიული და ეთიკურ-ფილოსოფიური პრობლემატიკის გაერთიანების, ორი მასშტაბის – გლობალური სამყაროს, მარადისობისა და კერძო არეალის, ადამიანისათვის გამოყოფილი ამქვეყნიური დროის შეთავსებისკენ სწრაფვაში.

გამაერთიანებელ საწყისად ასევე გამოდის ქაოსის არ აღიარება ონტოლოგიურ, ენტროპიულ მოდელად. ამიტომ, 1920-იანი წლების მცირე პროზაში ჩნდება ისტორიული ქაოსისთვის ტრადიციული ჰარმონიზაციის კონსტანტების დაპირისპირების მცდელობები (ძალიან ვრცელ დიაპაზონში, რომლის ფარგლებიც ავტორის ინდივიდუალური ცნობიერებით განისაზღვრება). სუვერენული პიროვნების უფლება, როგორც ერთადერთი შესაძლებლობა, წინ აღუდგეს ისტორიული კოშმარის მოვლენებს, რომლებიც, პირველ რიგში, სამოქალაქო ომს უკავშირდებოდა, ადამიანის ჩვეული სამყაროსა და ტრადიციული ღირებულებების დამანგრეველი ნებისმიერი პოლიტიკური რეალობის მიუღებლობა იქცა მეოცე საუკუნის ოციანი წლების მხატვრულ ცნობიერებაში სხვაგვარად აზროვნების, როგორც ტრადიციული, ნებისმიერი ისტორიული ეპოქის ფარგლებში უეჭველი და უპირობო ჰუმანისტური ღირებულებების, დაცვის მთავარ პირობად.