

Н.В. АЛЕКСЕЕВА

Ульяновский государственный педагогический университет

«ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА» (вопросы генезиса и поэтики)

В статье русская «орнаментальная проза» рассматривается как целостное историко-литературное и художественное явление, исследуются вопросы ее генезиса, предпринимается попытка выявить глубинные свойства поэтики «орнаментальной прозы» как уникального и одновременно продуктивного эстетического феномена.

«Орнаментальная проза» — одно из наименее изученных явлений русской литературы XX века. Ее литературная судьба, как и судьба самих творцов, сложилась драматически. Произошло это, видимо, оттого, что «орнаментальная проза» отражала в значительной степени практику модернистских направлений, которые возникли как закономерное явление эстетики XX века, но которые не укладывались в идеологические постулаты послереволюционного десятилетия и уже в 20-х годах оказались не ко двору. В 30-е годы, с победой концепции «монолитературы» они, по словам М. Голубкова, «объявляются вне закона... и либо гибнут, либо переходят в непечатное бытование»¹.

Отказ русскому модернизму в праве на существование привел к фактическому изгнанию из отечественной литературы на разные сроки и с различными последствиями А. Белого, А. Ремизова, Б. Пильняка, Е. Замятина, А. Веселого, С. Кржижановского и многих других. Первые попытки возвращения изгнанников в лоно историко-литературного процесса произошли в начале 60-х годов, в пору «оттепели».

Перечитываешь сегодня монографии Ю. Андреева, В. Бузник, М. Кузнецова, А. Метченко, главы из академической четырехтомной истории русской советской литературы со сложным чувством: благодарности за введение в литературный обиход имен и произведений, дотоле не упоминаемых, запретных, и — горечи за повторное их убийство. Безошибочно улавливая в произведениях «орнаментальной прозы» «меты» модернистской эстетики, их назовут «тупиком», «опустошительными ветрами беспочвенного новаторства»²; «прозой с бубенчиками», где «бубенчики формалистических хитросплетений» якобы «должны были возместить отсутствие глубокого смысла»³.

Не удивительно, что исследований по «орнаментальной прозе» как целостному историко-литературному и стилевому явлению рус-

¹ Голубков М.М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. М., «Наука», 1992. С. 77.

² Бузник В. Русская советская проза двадцатых годов. Л., 1975. С. 60.

³ Кузнецов М. Советский роман. М., «Наука», 1963, С. 120.

ской литературы XX в. не имеется. Сам термин «орнаментальная проза» (= рубленая проза, орнаментализм) встречается практически во всех отечественных исследованиях 60-70-х годов о русской прозе 20-х годов⁴, но употребляется он в качестве оценочного, как синоним формализма. В западно-европейской и американской славистике интерес к «орнаментальной прозе» возникает в 70-е годы⁵, а в 80-е появляется ряд публикаций, содержащих анализ отдельных элементов поэтики орнаментализма в произведениях И. Бабеля, Е. Замятина, Б. Пильняка и др.⁶ В довоенные годы в работах отечественных исследователей возросло внимание к «орнаментальной прозе». И хотя она, как и прежде, все еще не стала предметом специальных научных изысканий, тем не менее уже высказаны чрезвычайно ценные наблюдения, суждения, особенно в плане анализа неклассических форм повествования.⁷

На наших глазах меняется ситуация в отечественном литературоведении. Отказ от традиционного линейного противоположения модернизма реализму, понимание развития литературы двадцатого века как результата взаимодействия и взаимопроникновения двух равно значимых и равно ценных эстетических систем позволяют по-новому осмыслить историко-литературный и эстетический феномен русской «орнаментальной прозы».

Прежде всего представляется необходимым хотя бы предварительно, не выясняя всей полноты вопроса об объеме и содержании понятий, разграничить понятия орнаментализм и орнаментальная проза. При безусловной этимологической общности (оба восходят к латинскому *ornamentum* = украшение) вряд ли правомерно говорить об их синонимичности и взаимозаменяемости. Орнаментализм как понятие отражает стилистические новации и, по справедливому замечанию Браунинг, не может быть ограничен первыми тремя десятилетиями XX в., а сопровождает стилистическое экспериментаторство от Гоголя до Саши Соколова⁸. Не адекватен он и модернизму, для которого фор-

⁴ Андреев Ю. Революция и литература. М., 1969; Бузник В. Русская советская проза двадцатых годов. Л., 1975; Кузнецов М. Советский роман. М., 1963; Метченко А. Кровное, завоеванное. М., 1975.

⁵ Carden P. Ornamentalism and Modernism, Ed by G. Gibian and H. W. Tialma. Jthaca, 1976. P. 49-64; Browning G.P. Russian Ornamental Prose. Slavic and East European Journal. Vol. 23. 1979. P. 346-352.

⁶ Новиков А.А. Стилистика орнаментальной прозы А. Белого. М., 1990; Кожевникова Н.А. Язык А. Белого. М., 1992; Колобаева Л. Право на субъективность. А. Ремизов. Л. Шестов // Вопросы литературы. 1994. № 5. Голубков М.М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е гг. М., 1992.

⁷ Van Baak J. Jamiatin's Cave On troglodyte versus. Urban Culture, Myth and Semiotics of Literary Space. Russian Literature. Vol 10. 1981. P. 381-422; Jensen P. A. The Thing as Such: Boris Pilnjak's «Ornamentalism». Russian Literature, Vol. 16. 1984. P. 8-100; Sillard L. Орнаментальность (орнаментализм). Russian Literature. Vol. 19. 1986. P. 65-78.

⁸ Browning G. P. Указ. статья. С. 351.

мальные новации характерны, но не обязательны. «Томас Манн и Федор Сологуб, — пишет Браунинг, — не были озабочены формальными экспериментами, хотя оба были проникнуты духом модернизма...»⁹.

Орнаментальная проза — понятие иного уровня. За ним — явление не столько стилистическое, сколько стилевое прежде всего. Генезис орнаментальной прозы сложен и неоднозначен. Еще в двадцатых годах известный критик и литературовед А. Лежнев¹⁰, говоря о «молодой советской прозе, письмо которой показалось читателю таким непривычно-своеобразным» (Б. Пильняк, А. Веселый, А. Малышкин, Н. Никитин, Вс. Иванов, В. Лидин, Н. Огнев, И. Бабель, Л. Леонов и др.), видел ее истоки в Андрее Белом и Ремизове, то есть в русском модернизме и авангарде. Этому взгляда по сути придерживаются и современные отечественные исследователи (В. Бузник, М. Голубков, Л. Долгополов, Л. Колобаева), и зарубежные (Ван Баак, Браунинг, П. Карден, Лена Силард, Вольф Шмид). Белый — Ремизов — Хлебников; Белый — Розанов — Ремизов, — вот имена называемые, как правило, в качестве прямых предшественников и предвестников «орнаментальной прозы».

Особая, первостепенная роль в этих «триадах» имен принадлежит Андрею Белому, оказавшему и продолжающему оказывать влияние на отечественную литературу XX в. в силу целого ряда обстоятельств. Ученый и художник, теоретик и практик, «самый головной» (А. Воронский) и самый экстатичный из русских писателей, Андрей Белый был, по справедливой оценке Е. Замятина, «писателем для писателей прежде всего, мэтр, изобретатель, изобретениями которого пользовались многие из русских романистов более молодых поколений», «русский Джойс»¹¹. «Мне тесно в книге, — говорил А. Белый, — и заключенный в нее, невольнo **ш а т а ю** (выделено мной - Н.А.) я ее устою».

«Расшатывание» было столь очевидное и напористое, концентрация новизны — столь велика, несходство — столь разительно, что он и впрямь воспринимался, если воспользоваться определением М. Горького, «как планета, на которой свой — своеобразный — растительный, животный и духовный миры»¹². «Планета»... вращающаяся по своей собственной орбите», — подытожит Л. Долгополов приводимые им горьковское и другие определения уникальности художественного мира Андрея Белого. Все так. Но не упустим и еще одного аспекта

⁹ *Browning G. P.* Указ. статья. С. 351.

¹⁰ *Лежнев А.* Художественная литература. В сб.: Начало пути. Из советской литературной критики 20-х годов. М., «Советская Россия», 1987. С. 271, 290.

¹¹ *Замятин Е.* Андрей Белый. Сочинения. М., «Книга», 1988. С. 344, 347.

¹² Цит. по: *Долгополов Л.К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 10.

взгляда на А. Белого. Евгений Замятин, столь емко охарактеризовавший неутомимость формальных исканий Белого словами «русский Джойс», назовет этого самого символистского символиста еще и «типичнейшим русским писателем, прямым потомком Гоголя и Достоевского»¹³, что дает возможность включить орбиту беловской планеты в законы движения традиционно русской классической литературы. Это принципиально важно, ибо позволяет вывести родословную орнаментальной прозы еще на один генетический код — реализм. Впрочем, не только А. Белый, чье творчество, по утверждению С. Аскольдова, «в одно и то же время... и реалистично, и романтично»¹⁴, но и русский модернизм в целом не был чисто формотворческим явлением. Его едва ли не в первую очередь заботили вопросы жизнестроительства, а новые формы — язык, манера повествования, стиль — лишь по началу демонстративно противопоставались старым. В глубинных, корневых связях продолжался бесконечный, органически присущий русской литературе поиск оптимальных форм своего диалога с миром.

«Рождение новых форм, — пишет Захарова В.Т., — далеко не всегда означало разрыв с традициями русского реализма в его классических образцах, рожденных в пору расцвета. Считаем особенно актуальным сегодня ставить вопрос не о «метаниях» литературы, не о крайностях исканий, а о выявлении новаторской сути русской прозы, рожденной на новом витке эстетико-философского осмысления жизни...»¹⁵. Это в полной мере относится к «орнаментальной прозе» как историко-литературному и стилевому явлению. «Внешне хаотическая и разорванная, лишенная стройности последовательного развития действия, «многопланная», переходящая то и дело из одной сюжетной или «временной» плоскости в другую, построенная не на архитектурном, а на музыкальном принципе повторяющихся лейтмотивов, жадная к цветному народному слову, к заговору и частушке, к газетной вырезке, к архивной пометке, ко всякому красочному «чужеродному» материалу, вставляемому яркими кусочками в ткань произведения, как куски дерева или жести в картины кубистов, судорожная и торжественная»¹⁶, орнаментальная проза отражала бурлящую, взвихренную революционными событиями «стихию» народной жизни, голос массы, ее «метельный» лик и характер. Время, эпоха являются в ней едва ли

¹³ Замятин Е. Цит. статья. С. 344.

¹⁴ Цит. по: Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 101.

¹⁵ Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1995. С. 6.

¹⁶ Лежнев А. Указ. статья. Начало пути. С. 290.

не центральным героем. И это не только в произведениях трагического эпоса типа «Россия, кровью умытая» Артема Веселого, «Голый год» Б. Пильняка или «Падение Даира» А. Малышкина, но и в такой субъективно-личностной, эссеистской прозе, как «Египетская марка» О. Мандельштама, «Охранная грамота» Б. Пастернака, и в стилистически изощренной и одновременно «доподлинной вещи», как «Конармия» И. Бабеля, и в фантазмагориях С. Кржижановского¹⁷. В творчестве писателей-орнаменталистов в значительной мере закладывалась та новая художественная система, которая формировала новый лик русской прозы, новый художественный язык XX века¹⁸.

Важнейшим аргументом, работающим на понимание орнаментальной прозы как эстетически самобытного феномена, является ее поэтика. Опираясь на свидетельства из первых рук — статьи А. Белого, Е. Замятина, Ю. Тынянова, В. Шкловского, обозначивших общие подходы к эстетике орнаментальной прозы (теоретически они не были осмыслены: не успелось), на суждения, анализы, раздумья в исследованиях современных литературоведов, лингвистов, критиков (М. Голубков, Л. Колобаева, Н. Кожевникова, Л. Новиков, Вольф Шмид и др.), на свои собственные наблюдения над художественной практикой писателей-орнаменталистов, представляется возможным обозначить следующие глубинные свойства поэтики орнаментальной прозы, придающие этому типу мышления художественную целостность и завершенность.

- Органическое сочетание приемов эпического изображения как результат отказа от традиционного противоположения прозы поэзии. А. Белый, Е. Замятин настойчиво подчеркивали, что деление на прозу и поэзию устарело, утратило свой смысл¹⁹. Еще Гоголь, по Белому, «сломав в прозе прозу», превратил прозу в «поэзию-прозу». «Проза — тончайшая, полно-звучнейшая из поэзий», «труднейшая форма поэзии». Художественная практика не только А. Белого или Е. Замятина,

¹⁷ Список имен, составленный по принципу «частотности» их упоминания исследователями в контексте терминологии орнаментализма не просто большой, а весьма репрезентативный: А. Белый, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Пильняк, И. Бабель, А. Веселый, А. Никитин, В. Лидин, Н. Огнев, ранее Л. Леонов, Вс. Иванов, А. Малышкин, Б. Лавренев, М. Булгаков, А. Платонов, О. Мандельштам, Б. Пастернак, Ю. Тынянов, В. Шкловский и др.

¹⁸ В исследованиях последних лет это новое качество художественной прозы XX в. гипотетически предлагают именовать: «постмодернистским реализмом» (Ги де Маллак), - *Вестник МГУ*, 1993, № 6, с. 23; «новым реализмом» (К. Степанян), - *Знамя*, 1992, № 2, с. 235; «постреализмом» (Н. Лейдерман и М. Липовецкий), - *Новый мир*, 1993, № 7, с. 236.

¹⁹ См.: *Замятин Е.* Техника художественной прозы // *Литературная учеба*. 1988. № 6; *Белый А.* О художественной прозе // *Горно-Московский пролеткульт*. 1918. Кн. II-III. С. 49-55.

но и И. Бабеля, М. Пришвина, Б. Пастернака, О. Мандельштама, А. Платонова тому доказательство.

- Решающая роль в организации образно-стилевого, ритмического и языкового пространства произведения принадлежит Автору. Отказываясь от всеведения (он — не «присяжный поверенный», скажет Е. Замятин), от «авторитарного слова», писатель не отказывается от своего безграничного всевластия в произведении. Это связано с принципиально иным, чем прежде, мироощущением человека XX века, ощутившим «смещение планов в пространстве и времени»²⁰. Не в силах охватить «весь мир» в его целостности и причинно-следственных связях, он уже не претендует на Истину, на объективное воспроизведение картин жизни, предлагая свой, субъективный взгляд, основанный на личном опыте.

- Сознательная, намеренная деструктивность формы на всех ее уровнях, решительное неприятие «корсетной» (Е. Замятин) структуры повествования.

Как оппозиция «гладкописи» целенаправленно утверждается фрагментарность, разорванность, мозаичность композиции (долгое время у нас это называлось «бесформенностью» новой прозы): «кусовая» конструкция произведений Б. Пильняка и близких его эстетике А. Малышкина («Падение Даира»), В. Лидина («Морской сквозняк»), «фрагмент» и «залпы» А. Веселого («Россия, кровью умытая») ²¹; деструктивность речи, синтаксиса, лексики, звукообразов; деструктивность текста: фигурный текст, графическая игра шрифтами, введение текстов газет, протоколов, исторических документов и мн. др.

- Новое художественное слово, рожденное в результате взаимодействия двух стилистических доминант: «сказа» и «орнаментальности». В чистом виде эти явления враждебны, противоположны друг другу²². В орнаментальной прозе, где речь идет не о сказе как таковом, а скорее о «сказовой окраске» (В. Виноградов) повествования, они не просто уживаются, а создают новое качество, обнаруживают скрытые возможности художественного текста. Конкретное бытование этого стилевого «двоемирия» предельно индивидуально, и, возможно, по-

²⁰ «И в сюжетах словесных картин — рядом, в одной плоскости: мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот и профессор Летаев». *Замятин Е.* О синтетизме. Сочинения. С. 416-417.

²¹ Отсюда, как нам представляется, «тянется ниточка» к «узлам» и некоторым другим стилистическим приемам «Красного колеса» А. Солженицына, «фантичному жанру» М. Харитонова, «тетрадам» и «записям» Л. Петрушевской.

²² См.: *Кожевникова Н.А.* Язык Белого. М., 1992. С. 47-48.

этому «новое слово» орнаментальной прозы оказалось чрезвычайно продуктивным, «работающим» в разные эпохи²³.

• Наконец, особый тип художественного мышления: «синтез фантастики с бытом», по Е. Замятину²⁴, «мышление, которое можно назвать мифическим», по Вольфу Шмиду²⁵. При этом мифическое мышление обнаруживает себя и на уровне мироощущения главного персонажа (Дарьяльский и Аблеухов А. Белого, Софья Е. Замятина, Воцев А. Платонова), и через «интегральный образ» (нередко совпадающий с заглавным), который, по Е. Замятину, «неминуемо родит целую систему производных образов... прорастает через абзацы, страницы», «распространится на всю вещь от начала до конца»²⁶. (Пещера и Наводнение Е. Замятина, Голый год Б. Пильняка, Россия, кровью умытая А. Веселого, Котлован А. Платонова, Фантом С. Кржижановского и др.). Возврат к мифическому мышлению происходит всякий раз, когда человеческая мысль на очередном витке ее развития заходит в тупик, обнаруживая «все-еще-невыделенность» (Е. Мелетинский) человека из природно-космической стихии, ибо, хотя и на ином историко-временном этапе, но, как и прежде, заново встают все те же вечные вопросы: жизнь — смерть, человек — стихия, долг — совесть, свобода выбора — рок — ответственность и т.п.

Итак, слагаемые поэтики орнаментальной прозы в их подвижности и сложном сцеплении, бытующие в художественной прозе 20-30-х годов в неповторимо индивидуальной форме, позволяют рассматривать «орнаментальную прозу» как завершенную историко-литературную и эстетическую целостность. Тот же факт, что элементы ее поэтики будут функционировать, «работать» в отечественной литературе на протяжении всего XX века, — убедительно свидетельствует о жизнениности и плодотворности орнаментальной школы.

© Алексеева Н.В., 2002.

²³ См.: Тынянов Ю. О «говорном» стихе А. Ахматовой, о «кривом стихе» В. Маяковского // Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965; Гусев В. С. О близости к народному сказу в повествовательной манере А. Платонова, М. Зощенко, А. Белого, В. Маканина, В. Шукшина, Б. Окуджавы // В мире Лескова. Сб. статей. М., Сов. писатель, 1983. С. 191-192.

²⁴ Замятин Е. О синтетизме. Сочинения. С. 416.

²⁵ Вольф Шмид. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Русская литература. 1992. № 2. С. 56.

²⁶ Замятин Е. Закулисы. Сочинения. С. 470.