

Словоупотребление в орнаментальной прозе

НАТАЛЬЯ А. КОЖЕВНИКОВА
(Москва)

В литературе начала XX в. происходят существенные изменения, затрагивающие собственно повествование. Эти изменения связаны с увеличением роли тропов. Этот процесс, нашедший выражение в творчестве М. Горького, Л. Андреева, А. Ремизова, А. Белого и в меньшей мере затронувший творчество А. Куприна, И. Бунина, А. Толстого, во многом определил характер прозы 20-х гг., выразившись в ее орнаментальности.

Взаимоотношения орнаментальной прозы с классическим повествованием во многом определены идеей затрудненной формы (Шкловский 1919: 113). Орнаментальную прозу характеризует, во-первых, смещение ракурсов и масштабов изображения, во-вторых, ассоциативный и синкретический характер изображения, в-третьих, установление соответствий между разными планами и предметами изображения. Это и обусловило специфичность словоупотребления в орнаментальной прозе, выразившись в разветвленной системе тропов, концентрация которых превышает их концентрацию в классическом повествовании. Неслучайно Ю. Н. Тынянов писал в 1924 г. о том, что современная проза „сдвигает русскую речь в экзотику, делая ее персидским ковром” (Тынянов 1924: 301).

В орнаментальной прозе можно выделить разные индивидуальные варианты, связанные в первую очередь с различным решением вопроса о соотношении внутри авторского повествования голосов автора и персонажей, с ролью точки зрения конкретного наблюдателя в изображении. От этого, в частности, зависит и степень последовательности орнаментального начала в произведении.

Если в *Смерти Вазир-Мухтара* Тьнянова, *Белой гвардии* Булгакова, *Городах и годах* Федина точки зрения конкретных наблюдателей играют очень существенную роль, то у других писателей, например, у Пильняка, отчасти Вс. Иванова (в первую очередь в *Цветных ветрах*) она не существенна. В этом отношении представляются полярными такие произведения, как *Белая гвардия*, вся пронизанная точками зрения и голосами разных персонажей, и *Голый год* Пильняка, где даже главы, предполагающие специфичность точки зрения героев и соответствующие им формы выражения (*Глазами Ирины*, *Глазами Андрея*) находятся в плоскости авторской речи. Особое место занимает *Конармия* Бабеля, где хотя и есть конкретный повествователь, точка зрения его и способы ее выражения столь специфичны, столь далеки от способов ее передачи в классической литературе и в только что упоминавшихся произведениях, что и ее можно рассматривать в русле „чистой“ орнаментальной прозы, не осложненной вкраплениями речи персонажей (это, естественно, не относится к новеллам *Конармии*, основанным на сказе).

Так у Бабеля описание разворачивается непоследовательно, прерывисто, скачками, одновременно охватывая разноплоскостные и разномасштабные явления. Описание при этом теряет перспективу, которая соблюдается, когда оно ориентировано на точку зрения конкретного повествователя. Фраза и абзац Бабеля строятся так, что в них объединяются далекое и близкое, земное, бытовое и космическое:

„Ночь летела ко мне на резвых лошадях. Вопль обозов оглашал вселенную. На земле, опоясанной визгом, потухали дороги. Звезды выползли из прохладного брюха ночи, и брошенные села воспламенялись над горизонтом” (*Иваны*).

„Квартирьер нес на плечах мой сундучок, деревенская улица лежала перед нами, круглая и желтая, как тыква, умирающее солнце испускало на небо свой розовый дух” (*Мой первый гусь*).

Наличие или отсутствие наблюдения, степень воздействия его непосредственного восприятия на структуру повествования не только накладывает отпечаток на всю конструкцию вещи, но и заставляет похожие явления истолковывать по-разному.

Разные виды смещения перспективы, к которым так часто прибегает орнаментальная проза, в одних случаях непосредственно продиктованы точкой зрения конкретного наблюдателя, в других появляются безотносительно к ней, как проявление специфичности авторского зрения. Это

можно показать на нескольких примерах: „Утиный нос побледнел, и Турбин сразу понял, что он ошибся, схватил не того, кого нужно. Под утиным барашковым носом торчала исключительной благонамеренности физиономия” (Булгаков).

„Гонит домой баранов или вращает привычным движением прялку, висящую на бесконечной нитке верблюжьей шерсти” (Рейснер).

И в том, и в другом отрывке второстепенное, деталь показаны крупным планом, причем второстепенное показано как главное, а главное как второстепенное. В первом примере смещение перспективы совершенно явно и открыто связано с точкой зрения конкретного наблюдателя, во втором – перестановка акцентов идет от специфичности авторского восприятия.

Одно из частных проявлений смещенного видения мира – не прямое изображение предмета в его непосредственной данности, а изображение предмета через отражение его в другом. Смещения такого рода могут быть связаны с точкой зрения наблюдателя. В отрывке из романа Федина *Города и годы*: „по чернолаковым квадратам, завершавшим каски, бегали неуверенные тени утреннего неба” – искажение перспективы обусловлено точкой зрения Андрея Старцова, который смотрит из окна, сверху. В таких отрывках из *Цветных ветров* Вс. Иванова, как „низко трепыхалось в горных речушках блекло-синее небо, как огромная синяя рыба”, „лошадь веселым глазом поводит, а в глазу – березняк, мокрый, потный, культяпый Павел и синебородый Калистрат Ефимыч” – смещение ракурса отражает особенности авторского зрения.

То же самое происходит, когда неподвижное изображается как движущееся: „Часы ползли со стены и опять на нее садились. Букетами плясали цветики на чашках” (Булгаков). Эти метаморфозы, совершающиеся с неподвижными вещами, связаны с внутренним состоянием героя. В других случаях смещение ракурсов продиктовано самим изображением движения: „И снова в туманы, теплые и влажные, кричали сирены, летели, валясь назад, загородные кварталы, трущобы бедноты и керосиновых фонарей” (Мальшкин, *Падение Дaura*), „Гудит несущаяся навстречу буря. Косо падают по сторонам, мгновенно улетаая, хаты, придорожные тополи, плетни, дальние церкви” (Серафимович): „Подходили лога за логами, Травы в логах мягкие, как соболиный мех. Дорогу под колеса подбрасывает, как шкуры,, (Вс. Иванов), ср. „сама большая дорога тронулась с места и понеслась под велосипед, как будто она была большой лентой, быстро разматываемой на одной стороне горизонта и сматываемой на другой” (А. Белый).

И, наконец, смещение может появляться безотносительно и к точке зрения конкретного наблюдателя, и к изображению движения: „Гора, увязанная – как голова платком – липовой, березовой, кленовой чащей, кружилась в живой воронке звуков” (Федин); „Вечер был тих, и, подрумяненное, падало за монастырь небо” (Федин); „Блестящие, желто-синие падали на землю с золотистолазурных облаков Тарбагатайские горы” (Вс. Иванов).

Введение точки зрения конкретного наблюдателя не влияет на орнаментальность повествования, не препятствует ей. Более того, многие проявления смещенного видения мира идут именно от специфичности точки зрения наблюдателя и находят параллели в аналогичных смещениях, выражающих специфичность авторской точки зрения (существенно в связи с этим и то, что точка зрения конкретного наблюдателя выражается в формах авторской речи). Размывает орнаментальность, делает ее непоследовательной включение чужой речи.

Для характеристики орнаментальной прозы существенно также и то, что чужая речь принимает в ней, хотя и редко, необычные формы. Между человеком и миром устанавливаются своеобразные отношения. Это не просто традиционное одушевление природы или персонификация абстрактных понятий, примеров чего много в орнаментальной прозе. Природа становится носителем определенной точки зрения – не только человек так или иначе воспринимает природу, но и природа наделяется ролью наблюдателя. Эта особенность, выраженная, например, в поэзии Пастернака, встречается и в орнаментальной прозе: „Удивленно плавают в сверкающем зное, прислушиваясь, рыжие степные разбойники-коршуны, поворачивая кривые носы, и ничего не могут понять – не было еще такого. Не то это ярмарка. Но отчего же нигде ни палаток, ни торговцев, ни наваленных товаров. Не то табор переселенцев. Но откуда же орудия, зарядные ящики, двуколки, составленные винтовки. Не то армия... потемневшие от старости ветряки с удивлением смотрят – никогда не было такого” (Серафимович).

Субъектом, воспринимающим мир, становится вещь: „Капор с интересом слушал, и щеки его осветились жирным красным светом. Спрашивал: – А что за человек твой муж. Я” (Булгаков), *явление природы*: „Потом опустила шторы, и темнота видела, как на постели дергалось что-то закутанное в одеяло” (Федин). И, наконец, *внутреннее состояние человека* отделяется от человека и наделяется самостоятельностью и способностью

думать, чувствовать за него: „Скука подумала за него...; Одеяло сползает с ног, ноги стынут, и дремоте кажется, что человек переходит через холодный ручей. Снова натягивается одеяло, и ручей высыхает” (Тынянов). Таким образом, „чужая” точка зрения и „чужая” речь в таком их проявлении становятся одной из форм смещения ракурсов изображения, столь характерных для орнаментальной прозы.

Пристрастие к необычным ракурсам, к сдвинутой привычных отношений между реалиями выражается в широком использовании предметных метонимий. Как и в классической литературе, в орнаментальной прозе отражены метонимические обозначения человека через деталь одежды и внешности: „провалившийся нос” (Булгаков), „румяное личико” (Иванов), „галифе, пальтецо” (Малышкин). Круг привычных метонимий расширяется благодаря переносам по иным признакам: какая-то принадлежность человека – человек: „Поспорив с «Портфелем», который несся очертя голову...; Наш «ответственный», или, как мы его звали, Портфель...решил сгустить свое инкогнито; Портфель сразу стал похож на каторжника; А тот все бегаёт любопытными глазками от Портфеля к его портфелю” (Л. Рейснер). Некоторые особенности человека также превращаются в его метонимическое обозначение: „Я понял бы, если бы пафос, – раздалось прерывисто, с одышкой; Одышка добавила: Главное защищаем чтоЯ” (Федин).

Метонимичность изображения имеет в литературе этого времени разнообразные осмысления. Используются и метонимии типа помещение – помещающиеся: „Улица бушевала за окнами, в дверях, за делегатскими стульями. Целые судовые палубы прорвались в зал, уськали на своих, издевались над колеблющимися” (Малышкин), „На дворе тишина, покой, а избагудит, поет, пляшет навсе лады и переборы” (Пильняк). „Весь город, бросив свои обычные дела, сидел на пристани, бросал в воду апельсиновые корки и наблюдал, как вчерашние господа сегодня... смиренно грузились на катер” (Рейснер).

Кроме этих метонимий, в орнаментальной прозе используются и менее обычные: „Видчиняй, – хрипнула скважина” (Булгаков), „Пахло из огорода теплым назьмом... За плетнем стремительно разговаривали. – Низко отвечали назьмы; И легонько отозвались кусты: – Зря, Ефимыч; Ревели кусты: – Э-эй, ты...” (Вс. Иванов).

Метонимичность изображения имеет в литературе этого времени разнообразные осмысления. Человек обезличен, вытеснен деталью одежды или

внешности, по отношению к которой он занимает подчиненное положение: „Вылощенные темнозеленые униформы, набитые хорошими широкогрудыми телами, чопорились и подпрыгивали в седлах” (Федин), „... за гетманскими столами усаживалось до двух сот масляных проборов людей, сверкающих гнилыми желтыми зубами с золотыми пломбами” (Булгаков).

В этих отрывках человек еще присутствует, но только как некое второстепенное дополнение к одежде, к детали внешности, которые показаны крупным планом. Аналогичную роль играет и выделение отдельных деталей, показанных крупным планом: „объемистые животы, потные лысины, белые ноги, крепкие оголенные локти, большие круглые груди под кружевцами и прошивками плавно раскачиваются на сиденьях” (Федин), „Рты, раскрываясь, давили горячим небом нежную сочащуюся плоть плодов; распаленные рты втягивали тонкое, жгучее, не свету драгоценно мерцающее вино; челюсти, сведенные судорогой похоти, всасывали, причмокивая, податливое, жирное, пряное” (А. Малышкин).

Люди безличны, безымянны и главное в них – принадлежность к тому или иному социальному миру. Метонимические обозначения в этом случае – своего рода социальный ярлык: „еще и еще, обегая полукруги, стекались авто; убегали; спархивали, стопывали на асфальт засидевшиеся телеса, ловко оталиенные, цилиндры, плюмажи миссий, драгоценные манто, аксельбанты сиятельных” (Малышкин), „На крыше поплавка, на перилах, на дороге – красноармейцы, чуйки, платочки и бороды, и все это радостно изумленное, свое, дружеское” (Рейснер).

Метонимическое обозначение намеренно низводит человека до детали одежды или какой-то внешней черты, отождествляет с ней, приравнивает к чему-то внешнему: „Фрак докладывает”; „Фрак откланивается” и т.п. (Вс. Иванов), „Поддевка всполошился”; „Поддевка хихикает” (Рейснер), „Шаровары при немцах были очень тихие”; „Шли боты, шлемы”; „Брели серые отдельные папахи” (Булгаков).

Метонимия может играть и другую роль – она используется для того, чтобы выделить из общего плана что-то одно и показать его крупным планом: „Платочек мечется от одного моряка к другому, слепнет от слез, гладит шершавые рукава бушлатов, это последнее свое воспоминание” (Рейснер).

Человек появляется на секунду для того, чтобы высказать свое мнение по тому или иному поводу и затем исчезнуть, сам он не существен – важен его „голос”, определенная точка зрения, одна из многих возможных

(излюбленный прием литературы этих лет – безличный полилог) – поэтому для того чтобы выделить носителя определенной точки зрения из общей массы или из потока голосов достаточно указания на какую-то внешнюю его приметку, которая во многих случаях становится его социальной характеристикой. Человек выделяется из толпы по разным внешним признакам: „В передних рядах стояла благообразная борода. Без особенных усилий густым слегка хриповатым голосом он покрыл всех” (Серафимович). „Однако раньше Лебякина с парнем сцепился прохожий почтовый чиновник с кокардой – Кокарда льстиво ехидничала” (Малышкин).

Метонимии сталкиваются с прямыми обозначениями так, что смещаются обычные отношения между частью и целым: „(...) сказал провалившийся нос гнилым голосом; Уп! – крикнул тонкий голос и стал бледный как смерть и почувствовал, что голова его голая, что на ней нет шапки; – Так им и треба... – вдруг свистнул в толпе за спиной Турбина черный голосок, и перед глазами у него позеленело. В мгновение мелькнули лица, шапки. Словно клещами, ухватил Турбин, просунув руку между двумя шеями, голос за рукав черного пальто” (Булгаков).

В ряде случаев в тексте присутствует одновременно и реальный субъект действия и его метонимический эквивалент. Реальный субъект действия, выраженный творительным падежом, отходит на второй план, изображается как орудие действия, на его место выдвигается предмет или явление, его метонимически замещающие: „- Брось, Сенька. Ну, хочешь, я картофелиной в него запущу, – сказала темнота простуженным Пашкиным голосом” (Леонов), „Тотчас же замочная скважина отозвалась в живот Василисы сиповатым голосом” (Булгаков), „Ахнула, общей грудью облепленная людьми решетка: – А-аах!” (Лавренев). „Это говорила спина пошире и пониже, голосом откупщика Иванова. Невозможным голосом отвечала другая, гибкая, голосом узким, свистящим и ложным” (Тынянов).

Смещение привычных ракурсов привносят в орнаментальную прозу и другие ненормативные конструкции с творительным падежом, в которых слово в творительном падеже указывает на реальный субъект действия, слово же в именительном падеже имеет разные значения, зависящие от семантики имени.

Наиболее своеобразны и наименее распространены конструкции, в которых в форме творительного падежа употребляется одушевленное существительное, обозначающее живое существо – животное, птицу, насекомое, а существительное в именительном падеже указывает на место дейст-

вия: „Колокольня от нее прошла вправо, тонко пискнув проснувшимся на мгновенье стрижом; в небо вороной стреляющий сад” (А. Белый), „эскадрон хрипел лошадьми” (Малышкин).

Более распространены конструкции, в которых существительное в именительном падеже также имеет пространственное значение, а в творительном падеже, выражающем субъект действия, стоит неодушевленное существительное: „Бары и автоматы не очень громко стучали ножами и стаканами” (Федин), „Пол зазвенел осколками” (Лавренев), „через миг загрохотала вся дорога бешеными колесами” (Леонов); „(...) в нижнем этаже(...) засветился слабенькими желтыми огнями инженер и трус, буржуй и несимпатичный, Василий Иванович Лисович” (Булгаков).

Некоторым конструкциям с творительным падежом соответствуют более обычные конструкции с родительным, выражающие отношения принадлежности или частицелого. Как субъект действия представлено целое, часть или принадлежность чего-то представлена как своего рода орудие: „Высокие и простые избы запели воротами” (Вс. Иванов), „солнце розовым лучом ложилось на отблеск их крыльев” (Бабель), „Над головой жарким дыханьем метнулась злая кобыля морда” (Лавренев), „Зелеными, красными, тисненными золотом и желтыми обложками и черными папками со всех четырех сторон на Лариосика глядели книги” (Булгаков).

Благодаря рассмотренным приемам в орнаментальной прозе нарушено „объективное” видение мира: часть вытесняет целое, неподвижное изображается как движущееся, меняются местами субъект и объект действия и т.д. Орнаментальная проза ассоциативна и синтетична. В ней все стремится отразиться в другом, слиться с ним, перевоплотиться в него, все связано, переплетено, объединено по ассоциации, иногда лежащей на поверхности, иногда очень далекой.

Ассоциативное и синтетическое восприятие явлений лежит в основе сближения цвета и звука, запаха и звука, запаха и цвета. Получившие распространение в поэзии и прозе начала XX в. (у А. Белого, Л. Андреева, А. Ремизова), такие сочетания носят разный характер. Одни из них вполне самостоятельны: „красный от натуги голос, красный грохот” (Рейснер), „черный голос, малиновый тихонький звук шпор” (Булгаков), „пестрый смех, голос черный далекий” (Вс. Иванов), „темный женский голос, темный вскрик” (Серафимович). Цветовой эпитет может быть результатом метонимического переноса, распространения по аналогии свойств целого на часть: „слышен крик птиц, пестрый и яркий; розовый говор фламинго”

(Рейснер). Сочетания обоих типов включают в единый ряд с обычными сочетаниями и ими поддерживаются. Фраза – „Хромой мужик бегаёт по двору, кричит багровым криком” – включена в контекст, где речь идет и пожаре, и воспринимается на фоне сочетаний *алый огонь*, *алое сено*, *багровые рубахи*, сочетание *румяный голос* – на фоне сочетания *румяный офицер*, эпитет *желтый*, употребленный применительно к голосу, подкрепляется целой серией слов, сочетающихся с ним и развивающих единую тему осени (все примеры взяты из *Цветных ветров* Вс. Иванова). Во фразе „колокола, надрываясь, мечут веселый *синий* звон”, *необычное сочетание синий звон* переключается с предшествующим обычным *синее небо* (Серафимович).

Используется и обозначение света через звук: „звенело темное солнце” (Леонов), „желтая звенела под ногой земля, еще сильнее звенело солнце” (Вс. Иванов), ср.: „тусклое тускнело солнце и гремело светом” (А. Белый). Отрывок: „в двух верстах от стоянки, за рекой появился оборванный, кричащий цветом и сверкающий гортанью цыганский табор” (Тынянов) содержит своеобразное преломление цветного слуха „сверкающий гортанью”, где гортань метонимическое обозначение голоса, и необычное сочетание, подобное только что указанным: *кричащий цветом* (ср.: *кричащий цвет*).

Способностью звучать обладают не только цвет и свет, звучать может и запах: „Луга кричали запахами” (Леонов), и, напротив, звук может пахнуть: „голос, пахнувший одеколоном и табаком” (Булгаков), „голос, пахнувший зеленью болот” (Вс. Иванов). Запах может иметь и цвет: „Шел с ними кислый и зеленый запах овчин и болот” (Вс. Иванов).

Также двойственны и синкретические сочетания, основанные на объединении цветového прилагательного и отвлеченного существительного, которое часто имеет метафорический характер. Особенно разнообразны сочетания метонимического происхождения: „черная страсть неба” (Бабель), „лиловое бремя (сирени), белое остолбенение вернувшейся зимы, серебристая порывистость (проспекта)” (Пастернак), „белесый холодок штыка, пепельное разрушение камней, ярко-красная усмешка” (Рейснер). Орнаментальная проза насыщена тропами, в которых конкретное выражается через конкретное: „разорванные четки брызг” (Рейснер), „бороны дождя” (Леонов), „половичок пыли” (Федин), „летучие плюмажи пены” (Лавренев), „обручи запекшейся крови” (Бабель). Невещественное – *тьма*, *шум*, *ночь*, *тень* и т.п. приобретают объем, форму, плотность, вес:

„венец тьмы, глыба тьмы” (Вс. Иванов), „кресло из синей тьмы” (Бабель); „тишина, до краев, наполненная тьмой” (Серафимович), „углы ночи – темнота, улегшаяся по углам ночи (Федин), ночь, как черная колонна” (Бабель).

Для орнаментальной прозы характерна гиперболичность образов: „ямы глаз, чаши глаз” (Леонов); „ямы ртов, чурбаки пальцев, виселица костей” (Бабель), „клещи пальцев” (Лавренев); „решетки мохнатых бровей” (Федин), „арки бровей” (Рейснер). Аналогичная картина в сравнениях, основанных на сближении конкретного с конкретным: „длинный зуб, качавшийся в черном рту, как береза на голом большаке; малиновые бородавки, как редиска в мае” (Бабель); „Был Ермоген из строевой колоды вытесан, был оглобельного роста, а лик у него был черный и плоский, и были ручищи в грабли и ладонь в поднос” (Леонов); „(...) с кирпичным румянцем поверх тяжелых серых рытвин, пересекающих ее раскрашенное лицо, как оросительные каналы высохший пустырь” (Рейснер).

Неодушевленное и неведущее представлено в орнаментальной прозе как живое существо. На первом месте стоят антропоморфные метафоры – глагольные и именные: „Косыми плечами мял ветер каменный город” (Федин); „голубое тело ручья” (Вс. Иванов), „Волны... хватали за борты шипящими челюстями” (Лавренев), „И реки, зажмурив глаза, несутся с гор, рвут зубами пенными землю” (Вс. Иванов).

Помимо антропоморфных метафор в орнаментальной прозе распространены сопоставления с разными другими живыми существами: „земля мычит” (Вс. Иванов); „реки хрюкают по ночам: хр-хр-хр” (Тынянов).

Живому существу уподобляются и отвлеченные понятия: „красная птица дурьей радости” (Леонов), „пчела скорби, кляча судьбы” (Бабель). Таких сочетаний в орнаментальной прозе немного, значительно шире распространено в литературе 20-х гг. овеществление отвлеченных понятий, во многом определившее характер метафор. Отвлеченные понятия уподобляются предметам быта: „кони метели несли синие санки сна” (Леонов), „чемодан воспоминаний” (Малышкин); „Сидоров, тоскующий убийца, изорвал в клочья розовую ватумоего воображения и потащил меня в коридоры здравомыслящего своего безумия” (Бабель).

На сопряжении „далековатых понятий” основаны и многочисленные сравнения. Если исходить из того, как соотносятся между собой субъект и объект сравнения, можно выделить несколько групп сравнений, в которых осуществляется этот принцип: 1. признак сравнения тесно связан

с объектом сравнения: „И секретарь растаял неслышно, как небольшой клубочек пару на морозе” (Федин), 2. признак сравнения связан с субъектом сравнения: „Распорядок жизни пансиона был установлен мисс Рони раз навсегда, и был он также прямолинейен, тверд и точен, как чугунная решетка, как замки на окнах, как дорожки, и глазированные шары в саду” (Федин), (о женщинах в черном): „Они чернелись, как слово «затворница» в песне (Пастернак), 3. признак сравнения органически не свойственен ни объекту, ни субъекту сравнения: „Мертвая зеленая ветка была в уровень с его головой. Сквозь нее был виден кусок неба и звезды, странные, как нравственный закон” (Тынянов); 4. признак сравнения характеризует и субъект и объект сравнения, но в одном случае он имеет прямое значение, в другом переносное: „Вдруг, подобно сухому селу, разом зажглась заря и вся вдруг, как сено, сгорела” (Пастернак), „голос густой, как сливки” (Тынянов). И объект, и субъект сравнения столь далеко отстоят друг от друга, лежат в столь различных смысловых плоскостях, что их объединение создает эффект остранения.

В некоторых случаях признак сравнения соотносится с объектом сравнения, образуя с ним обычное сочетание, с субъектом сравнения обычное сочетание образует либо однокоренное слово, либо синоним. В отрывке „как он любил ростовские и суздальские лица. Как ненавидел петербургские, выглаженные и мятые, как воротники” (Тынянов) за необычным сочетанием „выглаженные лица” встает обычное „гладкие”, а за сравнением „звонкие, как скрипка коридоры” (Вс. Иванов) легко угадывается обычное языковое сочетание „гулкие коридоры”.

Если в качестве основания для сравнения выделено несколько признаков, то отношения между субъектом и объектом сравнения усложняются из-за неоднородности этих признаков. Признаки внутренне объединены, но непосредственная связь с объектом сравнения существует только у одного из них: „Парни с зыбкими и неясными, как студень, лицами” (Вс. Иванов). Оба признака присущи только объекту сравнения: „деревенская улица лежала перед нами, круглая и желтая, как тыква” (Бабель), „Дни были тугие и смолистые, как шишки” (Вс. Иванов). Один признак присущ объекту сравнения, другой его субъекту: „И декабрьское небо над ними было не серым и туманным, а пламенным и острым, как меч” (Лавренев), ср.: „пламенное небо, острый меч”. Часть признаков относится к субъекту, а часть к объекту сравнения и в следующем примере: „и тогда не станет голубой реки Гери, которая между ними лежит, как свистящий, стреми-

тельный, пенистый меч” (Рейснер), ср.: „Улица блистала, устланная снежным, санным ковром. Он был бел, сиятелен и сладостен, как пряники в сказках” (Пастернак). Бывают и такие случаи, когда признаки сравнения не образуют обычных сочетаний ни с субъектом, ни с объектом сравнения.

Наиболее распространены в орнаментальной прозе сравнения, в которых признак, выделенный в качестве основания для сравнения тесно связан с объектом сравнения и нетипичен, нехарактерен для его субъекта. Основание для сравнения совмещает в себе прямое и переносное употребление слова. Метафора соотнесена с субъектом сравнения, а в состав сравнительного оборота входит существительное, обычно сочетающееся с прилагательным или глаголом в прямом значении. Таким образом, внутри сравнения сосуществуют обычное и необычное сочетание, которые накладываются друг на друга. Сравнительный оборот как бы мотивирует сочетание, сближения, отсылая к обычному соединению слов. Сравнимые предметы необычайно разнообразны – общее, объединяющее их качество – принадлежность к разным, далеко отстоящим друг от друга смысловым плоскостям. Невещественное сравнивается с невещественными: „воздух громкий, как музыка” (Бабель), „как зарево огромного пожара, стоял стон, польхали надсадные, рвущие душу крики отчаяния” (Веселый), „предмет сравнивается с предметом: его лицо коробится, как пергамент от воды” (Федин), „детское сердце раскачивалось в эти вечера, как кораблик на заколдованных волнах” (Бабаль), „ели глаза, как раствор мыла, пятна домов, полуразрушенных во время восстания” (Вс. Иванов), „все лето из круглого железного неба гвоздем в темя торчало испепеляющее солнце” (Леонов), „он облит луной, торчащей там, наверху, как дерзкая заноза” (Бабель). Невещественное – явление природы, внутреннее состояние человека – сравнивается с существом: „желтой лисицей шмыгнул, шевельнув кусты ветер” (Вс. Иванов); „Ветер прыгал между ветвями, как обезумевший заяц” (Бабель); „кralись ночи, как куницы к курятникам, к человеческим сердцам, последнюю оттуда выпивали надежду” (Леонов); „безобразное одиночество тогда самым жалостным и проклятым образом, как живое существо, влезло в него” (Тынянов), „сны прыгали вокруг меням, как котятa” (Бабель).

Последовательно употребляются сравнения невещественного с вещественным. Круг невещественного так же обширен, незамкнут и неопределен, как круг вещественного, предметного: „гнев выстает, как вино, и, как вино, крепнет и хмелеет в тишине и прохладе” (Рейснер), „Преле-

стная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино” (Бабель); „диким взглядом, как оглоблей, размахнувшийся игумен; выкинул Арсен Петров голубую улыбку, как мяч, в посеревшее лицо Савостьяна” (Леонов); „Вечное забвение окончательно и бесповоротно, как тонкий мундир, облекло тегеранское происшествие”; „Знания тасовались на Исакиевской площади, как карты” (Тынянов); „ярость пролетела мимо Николкиных глаз совершенно красным одеялом”; „В наглых глазах маленького Шервинского мячиками запрыгала радость” (Булгаков); „Чуть заметно, как ветерок стога сена, ворошила его лицо тоска”; „он, словно киркой породу, долбил судьбу ругательствами” (Иванов); „Как отвалить ей эту со вчерашнего дня балкой залегшую тоску”; „Слово, сказанное в камне архитекторами (...) как ракушками, обросло вековыми восторгами путешественников” (Пастернак).

Орнаментальная проза отражает мир подобий, соответствий, взаимных переходов одного в другое. Писатели-орнаменталисты постоянно „удваивали” мир в поисках соответствия между предметами внешнего мира, между внутренним состоянием человека и предметом, между миром природы и человека и т. д., изображая разное в едином ключе. Несоотнесенные слова объединяются для того, чтобы передать единство, нерасчлененность впечатления. Эта общая закономерность выражается разными способами, осуществляясь в пределах одного предложения или распространяясь на сравнительно большие фрагменты текста. При этом сочетание разноплоскостных слов не имеет комического эффекта, который возникает при столкновении аналогичных слов в других ситуациях.

Простейший способ достижения художественного эффекта – объединение конкретного и отвлеченного в рамках однородных членов: „На нем были следы слез, размазанная грязь и наше поражение”; „слева быстрые глаза, бас и жестокая воля Азина” (Л. Рейснер); „Это был вокзал провинциальный, без столичной сутолоки и зарев, с заблаговременно стягивавшимися из ночного города уезжающими, с долгим ожиданием”; „с тишиной и переселенцами, спавшими на полу...” (Пастернак).

Одно и то же качество или действие выделяется у слов разных смысловых рядов, связывая их по ассоциации. В одном случае слово употребляется в прямом значении, в другом – в переносном: „Шуршали камыши. Шуршали голосами робкими бабы” (Вс. Иванов).

Однородные члены, принадлежащие к разным логическим плоскостям, объединяются общим словом, в котором одновременно существуют и пря-

мое и переносное значение. Как однородное объединяется конкретное и отвлеченное: „Пахло мышами, плесенью, ворчливой сонной скукой” (Булгаков); „Ослеп капитан... И глазами и душой ослеп” (Вс. Иванов); „готический Сокаль, лежавший в синей пыли и галицийском уньнии”; „Старуха, блестя слепотой и очками, подняла птицу... ”(Бабель); „Уезд засыпали снега и декреты” (А. Веселый).

Разновидность этого приема – употребление конструкции *вместе с*, которая объединяет слова разных логических плоскостей: „Скука пришла вместе с теплым ветром” (Федин), „в жилище вместе с сумерками надвигалась все более и более печаль” (Булгаков).

Точки соприкосновения между разными плоскостями изображения устанавливаются и другими способами. Тропы во многих случаях обращены к непосредственно изображаемому реалиям. Слово, обозначающее реалию, затем используется как образ сравнения. Сравнения такого типа могут быть основаны и на сходстве предметов: „Пылали на подоконнике пушистые ярко красные герани и жирные бальзамины. Широкое и красное, как цветок разбухшей герани, опускалось солнце” (Леонов); и на „сопряжении далековатых понятий”: „на лампочку, стоящую на тумбе у кровати, надела она темнокрасный театральный капор (...) Недолговечный хмель ушел совсем, и черная громадная печаль одевала Еленину голову, как капор” (Булгаков).

В ряде случаев указывается не общий признак, реально присущий предметам, а та индивидуальная ассоциация, которая заставляет сблизить разноплановые предметы: „Белое вареное сало шмыгало по пальцам в рот. Глаз был как кусок сала – пьяный, сытый” (Вс. Иванов); „по стенам сети переливаются. Скула у Степана сизая, литая, а глаза с рябью, зыбкие глаза, как сети” (А. Веселый); „Грибоедов знал место, откуда Эльбрус и Казбек были видны прекрасно... Толстые ноги солдаты были прохладны, как Эльбрус” (Тынянов).

В орнаментальной прозе используются и обоюдные тропы, основанные на том, что предмет сравнения становится при определенных условиях образом сравнения и наоборот: „Бревна были как трупы, и трупы как бревна – хрустели ветки и руки, и молодое и здоровое тело было у деревьев и людей” (Вс. Иванов). В романе Ю. Тынянова *Смерть Вазир-Мухтара* здание сравнивается с человеком: „Как розовая облупившаяся старуха – виден был заброшенный дворец графа Павла Потемкина”, человек – со

зданием: „Он ходил глазами по Грибоедову, как по крепости, неожиданно оказавшейся пустой”.

Предметы, принадлежащие к разным логическим плоскостям, характеризуют повторяющиеся или однотипные тропы: „Шелестели руками, сухими, как осенние травы – Краснобородый высохший точно осенняя трава, голосом заговорил” (Вс. Иванов).

Тропы, имеющие опору в реалии, – одно из проявлений более общей закономерности – зависимости средств изображения от предмета изображения. Эта закономерность выражается в обилии тропов, имеющих опору в визуализируемых реалиях, в теме отрывка, в общей ситуации, но не имеющих в нем непосредственного словесного соответствия: „Никита Вершинин был рыбак больших поколений. Тосковал он без моря, и жизнь для него была вода, а пять пальцев – мелкие ячейки сети: все что-нибудь да попадает. Баба попала жирная и мягкая, как налим. Детей она принесла пятерых – из года в год, пять осеней, когда шла сельдь, и не потому ли ребятишки росли светловолосые среброчешуйники” (Вс. Иванов).

Таким образом, затрудненность формы создает в орнаментальной прозе не только перенасыщенность тропами разных типов, но и самим характером этих тропов, устанавливающих во множестве случаев далеко не очевидные связи между словами. В то же время подавляющее большинство приемов словоупотребления, придающих своеобразие орнаментальной прозе, в иных системах и в иной концентрации можно найти и в русской классической литературе XIX в.

Литература

Тынянов Ю., 1924, *Литературное сегодня*, „Русский современник”, №1.
Шкловский В., 1919, *Искусство как прием*, Поэтика, Петербург, с. 113.

Usage of Words in Ornamental prose

The author describes word usage in Russian prose of the 1920's. Different means creating the effect of “complicated form” are observed: metonymies, metaphors of various types etc.