

О.А. КОРНИЕНКО
(Киев)

**РИТМИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ
БОРИСА ПИЛЬНЯКА («ГОЛЫЙ ГОД»)**

Статья первая

Творчество Бориса Пильняка – яркий пример развития неклассического типа романа, неклассической повествовательной прозы.

Еще в 1920-е годы, анализируя «Голый год», критика отмечала: «В сущности, это не роман. В нем и в помине нет единства построения, фабулы и прочего [...] Лица связаны не фабулой, а общим стилем, духом пережитых дней. Получается впечатление, что автор не может сосредоточиться на одном, выбрать отдельную сторону взбаламученной действительности. Его приковывает к себе она вся, вся ее новая сложность [...] художник стремится захватить как можно шире, дать цельную, полную картину сдвига и катастрофы» [8, с.242]. «Занимательной, интересной фабулы у Пильняка нет, да и вообще фабулы нет. Не рассказы, не повести, не романы, а поэмы в прозе. Мозаика, механическое сцепление глав. Из самостоятельных этюдов составлен роман «Голый год». Такому же легкому расцеплению поддаются и некоторые другие вещи: «Метель», «Рязань-Яблоко» и пр.» [там же, с.249].

Современные исследователи творчества Бориса Пильняка обращают внимание на такие особенности художественного мира писателя, как условность, многоплановость и «неоконченность» [34, с.34], импрессионистическую технику письма [12, с.4], обусловленную «импрессионистическим восприятием жизни» [там же, с.3], метафорическую сгущенность [37; 38], фабульно-сюжетную «разорванность», «свободное включение в ткань повествования «чужого» слова, обильную цитацию и самоцитацию» [13, с.71], «монтажный» принцип построения материала (авторы двухтомной «Теории литературы» Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман определяют жанровую форму «Голого года» как «роман-монтаж» [31, с.272]). В «Голом годе» усматривают яркий пример модернизма [34, с.34], орнаментализма, неотделимого от авангардистского эксперимента [29, с.80].

Напомним, что орнаментализм предполагает комплекс составляющих элементов, каждый из которых, по замечанию Е.Б.Скороспеловой, при анализе может выдвигаться на первый план [29, с.81]. Как правило, ученые акцентируют следующие характерные черты орнаментализма: особый поэтический язык, дополнительную нагрузку на речь; стирание привычных границ между родами литературы, влияние поэзии, стихотворной речи на прозу; усиление многозначности слова в результате использования большинства приемов, разработанных поэзией; создание сложных, необычных синтаксических конструкций; фонетическую инструментацию, ритмическое построение текста, намеренную повторяемость семантико-структурных элементов и т.д. Безусловно, выступая знаковым феноменом «неклассической» прозы, орнаментализм выступает продуктивным способом изображения глубинных смысловых уровней.

Целью данной серии статей является осмысление характерных для орнаментальной прозы Пильняка основных звеньев ритмообразующей системы (на примере романа «Голый год»).

Определяя ритм как «периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки», М.Л.Гаспаров указывает, что «чередование такого рода может проследиваться на любом уровне художественной структуры: так чередуются трагические и комические сцены (в шекспировской драме), диалогические и монологические сцены (в расиновской драме), сюжетно-повествовательные и описательные части (в поэме, романе), напряжения и ослабления действия (в рассказе), наглядно-образные и отвлеченно-понятийные отрывки (в лирическом стихотворении)» [9, с.875].

Современные исследователи признают, что проблема ритма прозы изучена недостаточно, «хотя уже определилось несколько соперничающих концепций: 1) стопослагательная (А.Белый), 2) тактовиковая (А.Пешковский), 3) силлабическая (Б. Томашевский, М. Гиршман) и 4) синтаксическая (В.Жирмунский)» [35, с.327].

В большинстве теорий ритм прозы определялся по соотносительности с ритмом стиха. Так, например, А.Белый утверждал, что «размерность» слова приближается... к определенному размеру, назы-

ваемому метром; размеренность внутренняя (ритм, или лад) характеризует... прозу», «поэзия с прозой сливается в ритме, присущем обеим» [3, с.49,50; см. также: 2]. А.М.Пешковский связывал ритм прозаического текста с «урегулированием числа тактов в фонетических предложениях» [35, с.328]. Б.В.Томашевский видел наиболее приемлемой аналогию между прозой и силлабическим стихом и утверждал, что ритм прозы регулируется относительным выравниваем слогового объема интонационно и синтаксически объединенных фразовых групп – синтагм или колонов [32] (дальнейшая разработка в этом направлении была предпринята в работах М.М.Гиршмана «Проблема специфики ритма художественной прозы» [11, с.242–268], «Ритм стиха и ритм прозы: два целых, единая целостность» [там же, с.396–431], «Ритмическая композиция и стилевое своеобразие прозаических произведений» [там же, с.306–320], «Становление ритмического единства прозаического художественного произведения» [там же, с.269–305] и др.).

Т.н. «синтаксическая» концепция, предложенная еще в 20-е годы В.М.Жирмунским, «выводящая изучение ритма прозы за пределы собственно стиховедения..., за пределы метрики» [35, с.329], в основе ритмической организации прозы усматривает художественное упорядочение синтаксических групп, различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, словесные повторения. По мысли Жирмунского, именно они образуют композиционный остов ритмической прозы, который заменяет метрически регулярные композиционные формы стиха [17].

Высказывая сомнения по поводу стихотворной интерпретации прозаического ритма, Вяч.Иванов настаивал: «[...] ритм стиха и ритм прозы суть два существенно различающиеся вида. Первый зиждется на явных константах (ictus'а и цезуры) и сопровождающих константу переменных; второй вычерчивается в более крупных линиях и пропорциях и являет в области констант величайшую сложность...» [19, с.640]. Подобную мысль находим и у В.В.Виноградова, отмечавшего: если ритм стихотворной речи основан на урегулированном чередовании ударных и безударных слогов, то в основе ритма прозы лежит логическая, смысловая упорядоченность и иные конструктивные признаки [7, с.135].

В современных исследованиях, посвященных изучению ритма прозы, как правило, выделяется ритм прозаического текста в узком (наличие определенных стопных закономерностей – метризованная проза) и широком значении (своеобразный характер структурно-семантического, фонетического и т.д. строя художественного текста, являющего принцип определенной динамики, иными словами – все то, что принято называть ритмической прозой).

Нельзя не согласиться с утверждением М.М.Гиршмана, что ритм «по-разному проступает на самых различных (в принципе, на всех) уровнях литературного произведения, он может быть обнаружен и в чередовании более или менее образно насыщенных отрывков текста, в повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций и т.п.» [11, с.247]. Попытку значительно расширить понятие ритма прозы являют работы А.В.Чичерина «Ритм образа в повествовательной прозе» [36, с.205–209], «Ритм и стиль пушкинской прозы» [там же, с.210–223]. Исследователь говорит о «сумме ритмов», где «исходные позиции ритма – в поэтическом строе речи, в интонационной и синтаксической форме, дальнейшее развитие – во внутренней и внешней структуре образов, итоговый ритм – в движении сюжета, в самом общем характере творчества каждого писателя» [36, с.208].

Очевидно, проблема ритма прозы требует дальнейшего теоретического осмысления. И то, что в системе стиха нередко играет роль вторичных ритмоопределителей (либо при анализе не учитывается в качестве ритмообразующей функции), в прозе становится значимым ритмообразующим фактором. Это и попытаемся показать на основе анализа романа Б.Пильняка, где звенья сложной ритмической организации, в частности в «Голом годе», формируют:

1. **Композиционный ритм**, базирующийся на фрагментарности, монтажности структуры, чередовании сцен, микросюжетов, описаний, монологов, сменяющих друг друга лирических отступлений и т.д. Заметим, что исследователь Л.А.Новиков в работе «Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого» выделяет в качестве одной из основных составляющих орнаментального текста именно «подчеркнутую фактуру композиции» [25, с.5]. С момента публикации «Голого года» (1922 г.) его композиционная структура вызывает множество дискуссий.

В 1920-е годы «напостовская» критика усматривала в «Голом годе» «путаный бред», «индивидуалистически-анархическую манеру», «характеризуемую беспорядочностью, растрепанностью, бессюжетностью» [20, с.110]. И позже исследователи нередко обозначают специфичную структуру «Голого года» как «хаотичную», «бессвязную», «рваную», в которой проявились «неприкаянность, растерянность, беспомощность писателя, потерявшего ориентировку в сложном мире» [1, с.133], «смятенность миропредставления писателя» – свидетельство «противоречивых поисков Пильняка в искусстве» [24, с.192–193].

Интересно, что Ю.Н.Тынянов в статье «Литературное сегодня» (1924 г.), назвав Пильняка «рассыпанным на глыбы прозаиком» [33, с.162, 165], пишет о «Голом годе»: «[...] название этой конструкции – «кусовая». От куска к куску. Все в кусках. Самые фразы тоже брошены на куски – одна рядом с другой, – и между ними устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне. В этих глыбах, брошенных одна на другую, тонет действие, захлебываются ... герои. [...] Конца вещи совсем нет» [там же, с.162]. Однако необходимо подчеркнуть, что, безусловно, специфичная полифоническая структура «Голого года» при всей ее фрагментарности подчинена авторскому замыслу создания панорамной картины России «на переломе» истории, объединена историософской концепцией писателя (ср.: Андрей Белый еще в 1917 г. в статье «Революция и культура» писал: «Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее...» [4, с.475]). В чередовании микроструктур усматривается выверенная Пильняком соотношенность компонентов, передающих ритмику «смутного времени» (не случайно Тынянов все же признает наличие связи фрагментов). С.Ю.Горина настаивает даже на «математической соотношенности всех компонентов» романа [13, с.71]. Не усматривая в произведениях писателя математической «выкладки» материала, мы все же, со всей очевидностью, признаем определенную логику конструктивного типа в построении материала «Голого года» и шире – создании метаобраза России в творчестве Пильняка, задекларированную им в статьях 20-х годов: «Революция заставила разорвать... фабулу, заставила писать по принципу «смещения планов» [...] я чувствую, что какой-то новый аршин верстает заню-

во Россию. Я хочу создать образ России» [15, с.81–82]. Нельзя не согласиться с Н.Ю.Грякаловой, отмечавшей, что «монтажное письмо» Пильняка «было не просто отражением распавшегося на «куски» мира, но выступало как про–явление самой жизни» [там же, с.81]. Со всей долей условности, можно сказать, что в творчестве Пильняка сама жизнь диктует логику «сдвига», фрагмента, повтора и т.п., общий (надындивидуальный) характер восприятия жизни – принцип текстопостроения, развертывания Текста–Жизни.

Интересен отзыв Е.И.Замятина, который в критическом обзоре «Новая русская проза», опубликованном в «Русском искусстве» (1923 г., №1), замечает: «В композиционной технике Пильняка есть *очень свое и новое* – это постоянное пользование приемом «смещения плоскостей». Одна сюжетная плоскость – внезапно, разорванно – сменяется у него другой иногда о несколько раз на одной странице. Прием этот применялся и раньше – в виде постоянного чередования двух или нескольких сюжетных нитей (Анна плюс Вронский; Кити плюс Левин и т.д.), но *ни у кого – с такой частотой колебаний, как у Пильняка*: с «постоянного» тока – Пильняк перешел на «переменный», с двух-трехфазного – на многофазный» (*курсив наш. – О.К.*) [18, с.359]. Отмеченная особенность композиционной организации выступает в романе Пильняка в качестве специфического ритмообразующего фактора.

2. Ритм топосов. Рассмотренная композиционная специфика романа обуславливает и особенности функционирования пространства, в котором мозаично совмещены топос и локус, центр и захолустье, Москва, Канавино, Ордынин, Поречье, Разъезд Мар, Старый Курдюм и др. Специфичное структурное соположение отдаленных топосов, с одной стороны, заряжает художественное пространство романа суггестивной динамикой, с другой стороны, создается впечатление относительности пространства, где города, села, завод, шахта и т.д. за тысячу верст и одновременно рядом, т.е. пространство обретает значительную долю условности и универсализуется, имплицитно расширяясь и знаменуя собой пространство *всей России* «переломной» эпохи, вызывая впечатление «единства места действия».

3. **Пульсация временных** (допетровской, петровской и современной автору эпохи), **стилевых** (древнего летописного стиля, стиля официальных документов, протоколов, отчетов, записок и т.д.), **стилистических пластов** (чередование и контаминация разговорного, просторечного и художественного и официального стилей).

В историософской концепции Пильняка революция осмыслена как мощный взрыв извечно томящейся в русской почве стихии, азиатски-хаотичного, язычески-сектантского народного бунта, которые со времени Петра I были придавлены наносной искусственной, мертвой, бездуховной европейской цивилизацией, давшей миру скользящую государственность и хрупкую интеллигентскую культуру, обреченных теперь на гибель благодаря освобождению темных вековых инстинктов мужицкой массы, ее очищающего и губительного разгула. «Механическая культура забыла о культуре духа, духовной... Европейская культура – путь в тупик. Русская государственность два последних века, от Петра, хотела принять эту культуру. Россия томилась в удушьи... И революция противопоставила Россию Европе... Сейчас же после первых дней революции Россия бытом, нравом, городами – пошла в семнадцатый век» (с.62)¹. Выражением авторской историософской концепции подчинено ритмическое чередование разновременных и разностилевых фрагментов.

Известно, что Ю.Н.Тынянов, образно характеризуя многообразие стилиевых пластов «Голого года» как «стилевую метель» [33, с.162,165], писал: «И хотя в гудении этой метели мы ясно различаем голос Андрея Белого и иногда Ремизова, но она все-таки гудит – пока ее слушают. Конструкция предана на волю счастливого случая, метель метет, – но кусковая конструкция обязывает по крайней мере к одному: чтобы были куски. И здесь у Пильняка два выхода: в цитату и в документ. Цитатор Пильняк беспримерный. Бывали в литературе случаи цитат, но страницами пока не было [...] куски Пильняка уже сами по себе кажутся цитатами» [там же, с.162–163].

¹ Здесь и ниже ссылки на роман Пильняка «Голой год» даны в круглых скобках с указанием страниц издания, подготовленного сыном писателя, которое максимально передает оригинальность авторского графического оформления [26, с.22-138].

Современники Пильняка подчеркивали связь прозы писателя с «симфониями» Андрея Белого, прозой И.А.Бунина, А.М.Ремизова, Б.К.Зайцева и др. (Например, Е.И.Замятин о Пильняке: «Он явно посеян А.Белым...» [18, с.358]; Н.Берковский: «В Пильняке колыбался усадебный Зайцев с Буниным, подмешанный Ремизовым...» [5, с.124]; общеизвестен и каламбур Льва Троцкого, охарактеризовавшего прозу Пильняка «черным... по Белому» [37, с.47], а П.П.Муратов резюмировал: «Послевоенная русская литература развивалась под наибольшим влиянием Андрея Белого и Ремизова, и, следовательно, нет ничего удивительного...» [23, с.189]. А.К.Воронский, отмечая влияние на прозу Пильняка Н.С.Лескова, А.П.Чехова, М.Горького, А.Белого и др., утверждал: «Все это, однако, несущественно: слишком своеобразен и индивидуален автор» [8, с.248], «Талант у Бор. Пильняка – самобытен, свеж и по сути самостоятелен» [там же, с.254]).

Заметим, что опора на «чужое слово» неоднократно манифестировалась самим Пильняком: «Правее всех, нужнее всех – Андрей Белый. Но надо оставить его формальности, его математичность» [21, с.106], а в посвящении одной из своих повестей пишет: «Ремизову – мастеру, у которого я был подмастерьем» [18, с.358]. В предисловии к «Материалам к роману», опубликованном в «Красной нови» (1924, №1) и предвосхищавшем «Машины и волки», находим авторское объяснение характерного для прозы Пильняка активного обращения к «голосам» чужих текстов и принципа самоцитации (в «Голом годе» использованы фрагменты предшествующих рассказов «Колымен-город», «У Николы, что на Белых Колодезях», «Арина», «Полынь», «Имение Белоконское», «Смерть старика Архипова»; см. об этом подробнее в работе Р.А.Jensen [40, с.171–172]). Пильняк утверждает идею «сборности» новой русской литературы: «Мои вещи живут со мной так [...], что когда я начинаю писать новую вещь, старую я беру материалом, гублю их, чтоб сделать новое лучше [...] Не важно, что я / и мы / сделал, – важно, что я / и мы / сделаем [...] какая-то сборность нашего труда необходима (и была, и есть, и будет), я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня, и я считаю вправе брать это лучшее или такое, что я могу сделать лучше [...] Мне не важно, что останется вместо меня, но нам выпало делать

русскую литературу соборно...» [15, с.82]. Обращение к предшествующим текстам культуры (цитаты, реминисценции, аллюзии, стилизация) создает у Пильняка своего рода синхронный суггестивный ритм культурных эпох, и одновременно переводит литературу в сферу «надысторического» и вечного.

Язык современной исторической эпохи передан Пильняком звучанием разговорной речи, просторечия, диалектов, иностранных слов, нередко орнаментированных «неправильностью» произношения: картавостью, заиканием, акцентировкой («Архип Архипов днем сидел в исполкоме, бумаги писал, потом мотался по городу и заводу – по конференциям, по собраниям, по митингам [...] На собраниях говорил слова иностранные, выговаривал так: – константировать, энегрично, литефонограмма, фукцировать, буждет, – русское слово могут – выговаривал: – магуть» (с.121); «Кожаные куртки. «Энегрично фукцировать». Вот что такое большевики» (с.122), и, на следующих страницах романа – ритмический повтор: «...»энегрично фукцировать»? Кожаные куртки. Большевики» (с.123), «Магуть «энегрично фукцировать!»» (с.125)). Язык исторической эпохи создается и «письменной речью»: панорамой вывески, объявления, протокола, мандата, записок официального и частного характера, документа. Ю.Н.Тынянов замечал, что цитата у автора «Голого года» «бежит на более живой материал – документ [...] и документ в куске у него выглядит как-то по-новому [...] Документ и история, – на которые падают пильняковские куски, – куда-то ведет Пильняка [...] за рассыпанные глыбы» [33, с.162–163]. Можно без преувеличения сказать, что документы в «Голом годе» выступают «живыми голосами» эпох.

Интересные наблюдения над проблемой времени в произведениях Пильняка сделаны Е.Б.Дьячковой: «Пильняк любит метафору археологических раскопок – погружение в другое время» [16, с.66], исследовательница говорит о временном синтезе и его «уплотнении», благодаря чему «создается впечатление неохватного хода событий человеческой истории» [там же, с.67].

Обратим внимание на то, что осталось за пределами внимания исследователей. В романе время историческое сохраняет четкие датировки – 1919 год, «голые годы» – 1914, 1917 и др. Динамика исторического времени подчеркивается периодически возникаю-

щей оппозицией «было» – «теперь» («На кремлевских воротах надписано было (теперь уничтожено)...», «в соляных рядах (теперь уничтожены), на торговой площади (теперь Красная)...» (с.25), однако наряду с историческим, в романе разворачивается природное время, подчеркивающее неизменную повторяемость («А над городом подымалось солнце, всегда прекрасное, всегда необыкновенное. Над землей, над городом проходили весны, осени и зимы, всегда прекрасные, всегда необыкновенные» (с.26–27)). Время в романе космизировано, циклические ритмы задает смена времен года, дня – ночи, солнца – луны, зноя – холода, света – тьмы. Обращает на себя внимание в «Голом годе» постоянная «пульсация» света–тьмы, повторяемая акцентация серых, желтых, болотно-зеленых, холодных, мутных *сумерек* и серого, синего, туманного, мутного *рассвета* (в романе сумерки упоминаются свыше 30 раз, рассвет – около 50 раз): «И приходят желтые сумерки [...] Дом притих в сумерках [...]» (с.64), «желтые сумерки [...] желтые сумерки» (с.67), «день отцвел желтыми сумерками» (с.80), «Сумерки. Серыми сумерками [...] В сумерках кричит что-то истошное [...]» (с.118), «Россия. Революция. Совы кричат: по-человечьи жутко, по-звериному радостно. Сумерки. Осень. В Кремле, в башнях, много сов. Сумерки в осень закрывают золотую землю [...] мутны сумерки...» (с.126), «в серой рассветной нечистой мути, плакала обиженно Оленька Кунц [...] И в серой рассветной нечистой мути понесся по дому богатырский хохот...» (с.41), «серую нечистую мутью начинался рассвет, и ползли по улице сырые туманы. На рассвете в тумане заиграл на рожке пастух, скорбно и тихо, как пермский северный рассвет» (с.42, 44), «смерть старика Архипова [...] этим же рассветом. [...] Мутью зачинался рассвет» (с.44), «рассвет пришел серою мутью, заиграл на рожке пастух скорбно и тихо [...] был туман [...]» (с.48), «в муке рассвета мутные блики...» (с.55), «серая рассветная муть» (с.114), «новый рассвет» (с.115) и т.д.). На имплицитном уровне «пульсация» света–тьмы, сумерек и рассвета знаменует время мучительного рождения Нового мира, переводя временные пласты исторического и природного в мифологическое, в романе миф о конце мира сливается с мифом о его рождении, выступая ярким примером неомифологических, мифотворческих тенденций литературы 1920-х годов.

Характерен и устойчивый эпитет «мутный» /»смутный», обозначение «мут» по отношению к различным природным явлениям («смутный шум» (с.70), «вода...мутная» (с.71) и т.д.), и человеческим состояниям («помутился... разум» (с.68)), которые в художественном мире романа в целом поэтически ритмизируют ситуацию «смутного времени» (ср.: «Революция [...] И вот она, Россия, взбаломученная, мутная, ползучая, скачущая, нищая!» (с.101)). В размышлениях Андрея Волковича, возможно, находит свое отражение и сколок авторского сознания: «Надо жить [...] есть Россия с ее Смутным временем, разиновщиной и пугачевщиной, с Семнадцатым годом, со старыми церквями, иконами, былинами, обрядицами, с Иулианией Лазаревской и Андреем Рублевым, с ее лесами и степями, болотами и реками, водяными и лешими» (с.73).

Временные границы в романе расширяются благодаря сближению прошлого и настоящего, параллелям современного, допетровского и петровского времени, в значительной мере время мифологизируется благодаря разработке писателем условного образно-метафорического пласта: Революция – метель, сближениям Россия – Небесная империя и т.д., периодически повторяемых, разворачиваемых, варьируемых в тексте, создающих специфичный ритм, который рассмотрим ниже.

4. Ритм образов и мотивов. По определению Л.А.Новикова, «*орнаментальная проза – разновидность прозы с системой насыщенной образности, реализующей особый тип художественного мышления*» (выделено автором. – О.К.) [25, с.31]. Рассмотрим систему образов в романе Пильняка.

а) **специфика персонажей.** Критика 20-х гг. обращала внимание на то, что «подлинными героями являются «идеи» прозаика, а традиционные герои – люди – «тезы» автора... приноровлены обслуживать тему, как диапозитивы научно-популярную лекцию» (В.Гофман) [Горинова 1995: 72–73]. Несмотря на оценочную резкость последнего сравнения, признаем: критика справедливо отметила появление в прозе Пильняка персонажей, не похожих на героев классического романа. Отличие базируется на введении писателем массы «равноправных» персонажей, точнее – фрагментов их «голосов»-мировосприятий – своеобразных сколков сознаний различных социокультурных слоев России (купцы, дворяне, служащие, больше-

вики, анархисты, представители духовенства, сектанты, знахари и т.д.). Как сказано в романе: «Белые ушли в марте – и заводу март. Городу же (городу Ордынину) – июль, и селам и весям – весь год. Впрочем, – каждому – его глазами, его инструментовка и его месяц» (с.35). Своеобразие Пильняка проявляется и в способе изображения характеров, данных нередко по внешнему признаку: большевики – «кожаные куртки», Архип Архипов – «борода, как у Пугачева» и т.д. Благодаря неоднократному повтору внешний признак становится эмблемой идеи образа. Линии персонажей у Пильняка могут быть внезапно завершены авторской констатацией («Донат Ратчин – убит белыми: о нем – все» (с.35)), могут быть вообще не завершены и оборваны, кроме того, может даже быть подвержена авторскому сомнению «идентичность» персонажа («– Ну, так вот. Вопрос один, – по-достоевски, – в о п р о с и к: – тот дежурный с «Разъезда Мара» – не был ли Андреем Волковичем или Глебом Ордыниным? – и иначе: – Глеб Ордынин и Андрей Волкович – не были ли тем человеком, что сгорал последним румянцем чахотки? – такими русскими нашими Иванушками-дурачками, Иванами-царевичами?» (разрядка Пильняка. – *О.К.*) (с.121).

Персонажи романа – различные «точки зрения» на мир. И благодаря постоянной смене персонажей – «фрагментов сознаний», смене «точек зрения» (нередко подчеркиваемой авторским указанием: «Глазами Андрея» (с.69), «Глазами Натальи» (с.76), «Глазами Ирины» (с.86) и т.д.) роман заряжается напряженным ритмом, усиленным диффузностью разнообразных повествовательных типов (акториальных, аукториальных и т.д.), нарративной многоплановостью;

б) сквозные образы и мотивы, повторы и нагнетание метафорической образности.

В.Б.Шкловский о Пильняке писал: «В каждой вещи у него метель и Россия» [39, с.259]. Проза писателя являет собой единый метатекст, где ключевым предстает создаваемый Пильняком образ России и Времени, сквозным – метафорический образ-лейтмотив метели (в частности, в «Метели», «Третьей столице», «При дверях» и др. В романе «Голый год» данный образ встречается, по нашим подсчетам, не менее 28 раз).

Нельзя не согласиться с И.О.Шайтановым, отметившим насыщенную функциональность метафор в прозе Пильняка: «Все в ме-

тафоре. Метафора – ощущение, метафора – мысль, метафора – прием композиционного единства, сшивающий разрозненные фрагменты» [37 с.50].

В статье «Шахматы без короля (О Пильняке)» В.П.Полонский, проанализировав мотивы метели, волка и др., характерные для творчества Пильняка, отметил: «Метель делается излюбленным его мотивом... Метель занеистовала на его страницах... – она ворвалась в творчество Пильняка, морозная, вихревая, гибельная метель революции, Октябрьская метель» [28, с.127]. В развитии данного мотива Полонский усматривал продление поэтической традиции русского «скифства»: «Скифская романтика нашла в Пильняке своего великолепного выразителя» [там же]. О лейтмотиве метели см. также работы И.О.Шайтанова [37; 38] и др.). Не повторяя общеизвестное, обратим внимание, что образ метели у Пильняка, на наш взгляд, многозначен и воплощает *стихию* революционных изменений (вслед за Белым и Блоком), сопряжен также с семантикой мятежа, что подчеркнуто эпиграфом к написанной в 1922 г. повести «Метель» («Никто не знает, как правильно: *мятель* или *метель*» (выделено писателем. – *О.К.*) [27, с.164]), выступает в качестве образного воплощения круговерти исторического времени и шире – динамики Времени вообще. (Ср.в романе: «Ах, какая метель! Как метельно!.. Как – хо-ро-шо!..» (с. 126)).

Для творчества Пильняка, и, в частности романа «Голой год», характерна разветвленная сложная система мотивов – образно-метафорических и символических, музыкальных, охватывающих различные сферы изображения, проводимых на уровне ощущений, звуков, запахов, вкуса. Так, например, в «Голом годе» контрапунктно развиваются мотивы страха, ужаса – пьянящей радости, веселья, полынной горечи и сладости, огня и мрака, зноя и холода, рождения – смерти, упоминавшихся выше света и тьмы и т.д. Для всего романа характерен лейтмотивный принцип организации (свойственный прежде всего модернистской эстетике), реализующий своеобразный тип нелинейной «динамической» композиции. Сквозная образность («полынь» – не менее 19 раз в романе, «солдатские пуговицы вместо глаз» – 12 раз, «без котелка» – 6 раз и т.д.) поддерживает и усиливает ритмический рисунок.

Немаловажную роль в ритмообразовании играет устойчивое варьирование и «мерцание» разрабатываемых автором в тексте романа смысловых оттенков метафорических значений и возникающих ассоциативных рядов. В качестве примера возьмем вынесенный в название и затем неоднократно встречающийся в тексте метафорический образ «голового года».

Одно из эксплицитных значений голый – *обнаженный*. Именно разработку данного значения усматривает в «Голом годе» А.С.Солженицын, записывая в «Дневнике писателя» по поводу романа Пильняка: «голый – как обнажение человеческих инстинктов (а затем – и тел)» [30, с.195]. Есть все основания говорить о большем расширении условно-метафорического смысла, который может быть подсказан устойчивым выражением «голая правда», где семантика «голая» обозначает явленную в своем настоящем виде, ничем не смягченную, не прикрытую, не прикрашенную. Один из персонажей романа Алексей Волкович мечтает «о правде нищенства, о справедливости... ничего не иметь, от всего отказаться, не иметь своего белья. Пусть в России перестанут ходить поезда, – разве нет красоты в лучине, голоде, болячках?» (с.73). В словах Волковича просматривается и сколок авторского сознания: «Надо научиться смотреть на все и на себя – извне, только смотреть, никому не принадлежать. Идти, идти, изжить радость, страданья» (с.73). Использованный в романе принцип остранения и «фактографичность» подачи материала продиктованы, как представляется, концептуальной позицией самого Бориса Пильняка, задекларированной в «Расплеснутом времени» (1924г.): «...горькая слава мне выпала – долг мой – быть русским писателем и быть честным с собой и с Россией» [27, с.282]. Художественному изображению правды истории и времени подчинен «Голой год». Т.о., семантика «голый» значительно расширяется, приобретая характерное для прозы Пильняка условно-метафорическое значение.

Еще одно имплицитное расширение «голый» восходит к семантике *голод, голодный*. Мотив голода довольно устойчив в романе: «И газеты из губернии..., и газеты из Москвы..., – были наполнены горечью и смятением. Не было хлеба. Не было железа. Были голод, смерть, ложь, жуть и ужас, – шел девятнадцатый год» (с. 77–78). И «в степи есть сёла, которые вымерли дотла. Мертвецов никто не хоронит, и среди мрака ночами копошатся собаки и дезертиры» (с. 78).

Голод обретает масштабное расширение: «В России голод, смута, смерть...» (с. 42), усиленного варьируемым повторением: «По земле ходили черная оспа и голодный тиф» (с. 72), «по земле ходили черная оспа и тиф... – Смерть, смута, голод...» (с. 75), «Пустота. Холод. Голод» (с. 113). По приблизительным подсчетам «голод» встречается в тексте не менее 34 раз.

Варьируемое значение «голый» также сопряжено с семантическим сближением *голый* – *голь*, *голытьба*, обозначающих нищих, бедняков. В романе Пильняка дважды процитирована строка Петра Орешина: «Или – воля голытьбе, или – в поле на столбе!» (с. 39, 121), которая в тексте видится поэтизированной эмблематикой народного бунта – революции, не только стихийной по своей природе (см. выше *метель*), но и выплескивающей наружу стихийные начала мужичьей «воли» (ср.: в комбеде «собрались одни, кому терять нечего» (с. 109), они грабят захваченное поместье и т.д.).

Устойчив в романе реминисцентный фон А. А. Блока (безусловно, данная тема требует отдельного самостоятельного исследования, однако присутствие блоковской традиции не вызывает сомнения и задано автором эпиграфом из «Возмездия»: «Рожденные в года глухие / Пути не помнят своего / Мы, дети страшных лет России, / Забыть не в силах ничего» (с.24)). Вспоминаются в рассматриваемом семантическом контексте (*голытьба*) характерные строки из «Двенадцати»: «Запирайте этажи, / Нынче будут грабежи! // Отмыкайте погреба – / Гуляет нынче голытьба!» (выделено нами. – О.К.) [6, с.355]. Как видится, данные строки перекликаются не только со сценами «грабежей», которые неоднократно встречаются в романе Пильняка («с молебном, с семьями на телегах, на три дня ездили мужики громить барские усадьбы...» (с. 133), продотряд берёт взятки по теплушкам, заградотряд грабит и бесчинствует и т.д.), но и расширены в «Голом годе» Пильняком в условно-метафорическом ключе, восходя к обобщенной имплицитной семантике *разгула народной стихии*. Не случайно в тексте встречается и упоминание о народной игре «метелице», в которую вплетаются «наборная» песня с брачными мотивами. В финале же романа «Триптих последний» включена главка «Свадьба», где воспроизведены фрагменты свадебного обряда. Как в русской народной сказке, обычно завершающейся свадьбой Ивана-дурака и Царевны, после чего герой превращает-

ся в Ивана-Царевича, так и в романе Пильняка метель – стихию революционных изменений – Баудек и Наталья сравнивают с народной сказкой, «где правда кривду борет»: «Все сказки заплетаются горем, страхом и кривдой – и расплетаются правдой. Посмотрите кругом – в России сейчас сказка. Сказки творит народ. Революцию творит народ; революция началась как сказка. Разве не сказочен голод и не сказочна смерть? Разве не сказочно умирают города, уходя в семнадцатый век, и не сказочно возрождаются заводы? Посмотрите кругом – сказка» (с. 79–80). Пильняк постоянно подчеркивает народный, национальный характер революции, которая освободила Русь изначальную, степную, избяную, мужичью, со всеми томящимися инстинктами и верой («...а вера будет мужичья» (с.63), в которой сохранились былины, легенды, сказки, песни и которая сродни природной жизни. О функциях фольклорного начала в романе см. работу Н.Ю.Маликовой [22]).

Обратим также внимание на имплицитное сближение в романе *Россия – Небесная империя*. В данном синтетическом континууме прослеживается, как видится, семантика т.н. «азиатчины» (ср.: «Поднебесная империя» – Китай; в начале и конце «Голого года» дважды, почти дословно, повторяется изображение Китай-городов в Москве, Нижнем Новгороде, захолустном Ордынине (с.34–35, 123–125), дежурный по станции резюмирует: «Азия. Не страна, а Азия. Татары, мордва. Нищета. Не страна, а Азия» (с.112), которая сопряжена в романе с миром *земным*, не случайно в романе акцентировано: из «каменной пустыни», «каменных закоулков», «каменных гор» «...выползал тот: Китай без котелка [...] Солдатские пуговицы – вместо глаз [...] огромный жернов революции смолот Ильинку, и Китай выполз с Ильинки, пополз...

– Куда?

– Дополз до Таежева?! [...]

– Вре-ошь! Вре-ошь!» (с.34–35).

В топонимике города Ордынина имплицитно присутствует семантика «ордынского ига». Не лишним будет напомнить, что тема «азиатства» по-своему осмысливается А.А.Блоком (в «Скифах»: «...Да, азиаты – мы, / С раскосыми и жадными очами!» [6, с.359]), М.Горьким («Внутренно мы еще не изжили наследия рабства [...] А все-таки, вся Русь – до самого дна, до последнего из ее дикарей – не

только внешне свободна, но и внутренне поколеблена в своих основах и в основе всех основ ее – азиатской косности...» [14, с.138–139]). Пильняк, как представляется, переосмысливает и теорию «двух душ» М.Горького, по утверждению которого, в русском человеке сосуществуют две души (см. одноименную статью 1915 г., подобные идеи есть в статье «Письма к читателю» (1916 г.), «Несвоевременных мыслях» и др.): одна – азиатски пассивная, бессильная, рабски покорная обстоятельствам и другая – активная и героическая. У Пильняка в «Голом годе» сближение *Россия – Небесная империя*, как представляется, контаминирует амбивалентную семантику «азиатской России» и «духовной России» (с.62) – чаемого светлого *рая* – будущего, «небесной страны» (ср. по аналогии: Небесный град в христианской традиции).

Время в романе расширяется и благодаря имплицитному сближению Пильняком России с блоковским мифом о России – Невесте – Жене (достаточно вспомнить «На поле Куликовом»: «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь...» [6, с.324] и др.). В финале «Голого года» в «Триптихе последнем», как представляется, не случайно приводится свадебный обряд, свадебные песни, стихи 1, 3, 13, 14 из «книги Обыков». Здесь эксплицитно Пильняк задает и разворачивает образ России – Невесты, Жены, однако с акцентированным усилением народно-фольклорной традиции; не случайно, в завершающей главке «Вне триптиха, в конце» звучат фрагменты волшебных сказок о Царевне и возникает образ Леса с характерным для него фольклорным мотивом испытания (уходящим своими корнями в древний ритуал): «Лес стоит строго, как надолбы, и стервами бросается на него метель. Ночь. Не про лес ли и не про метели ли сложена быль-былина о том, как умерли богатыри? – Новые и новые метельные стервы бросаются на лесные надолбы, воют, визжат, кричат, ревут по-бабьи в злости, падают дохлые, а за ними еще мчатся стервы, не убывают, – прибывают, как головы змея – две за одну сечену, а лес стоит как Илья Муромец. – « (с.138). Образ леса в романе полисемантический, и в своем эксплицитном значении становится поэтическим символом Руси исконной, народной. Благодаря же т.н. «фольклорной памяти» текст заряжается характерными признаками эпоса, а принципиальная незавершенность «Голого года» будто разворачивает время

историческое, природное, культурное в Вечность, которая задекларирована автором в первом эпиграфе романа: «Каждая минута клянется судьбе в сохранении глубокого молчания о жребии нашем, даже до того времени, когда она с течением жизни нашей соединяется; и тогда, когда будущее молчит о судьбине нашей, всякая проходящая минута вечностью начинаться может» (с.23).

Таким образом, доминантная функция указанных видов ритма сопряжена в романе Пильняка с художественным воплощением авторской историософской концепции Времени, России, Истории.

Рассмотренные ритмообразующие параметры орнаментальной прозы реализуются через насыщенность и «тесноту» изобразительного ряда, композиционную организацию, ритмическое развертывание системы образных средств в виде лейтмотивов, «сгущенной» метафоричности как отражения особого поэтического видения мира, символичности образов, богатства их ассоциативных связей и т.д.

Безусловно, возникающие в прозе ритмические звенья выступают мощным фактором эстетического воздействия. Предпринятое исследование актуализирует вопрос о необходимости дальнейшего изучения возможных параметров ритмообразования в орнаментальной прозе, о потребности углубленного осмысления проблемы разноразмерных ритмоопределителей в системе художественной прозы вообще.

Следующую статью посвятим выявлению и осмыслению комплекса приемов, связанных непосредственно с ритмизацией художественной речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Ю. Изучать факты в их полноте // Вопросы литературы. – 1968. – № 3. – С.121-137.
2. Белый А. К вопросу о ритме // Структура и семиотика художественного текста (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та). – Вып. 515 / Отв.ред. Ю.М.Лотман – Тарту. – 1981. – С.112-118.
3. Белый А. О художественной прозе // Горн. – 1919. – № 2/3. – С.49-55.
4. Белый А. Революция и культура // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. – М.: Высш.шк., 1990. – С.471-489.
5. Берковский Н. Борьба за прозу // Критика 1917–1932 годов / Сост. Е.А.Добренко. – М.: ООО «Изд-во Астрель»; ООО «Изд-во АСТ», 2003. – С.123-152.

6. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. – М.: Худож. лит., 1978. – 384 с.
7. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
8. Воронский А.К. Литературные силуэты. I. Борис Пильняк // Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М.: Сов. писатель, 1987. – С.233-257.
9. Гаспаров М.Л. Ритм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК: Интелвак, 2001. – С.875-876.
10. Гаспаров М.Л. Ритмическая проза // Там же. – С.877.
11. Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
12. Голубков М.М. Эстетическая система в творчестве Бориса Пильняка 20-х годов // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения (По материалам научной конференции, посвященной 100-лет. со дня рожд. писателя) / ИМЛИ им. А.М.Горького РАН. – М., 1995. – С.3-10.
13. Горинова С.Ю. Проза Бориса Пильняка 20-х годов. К проблеме авторского сознания // Там же. – С.71-80.
14. Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. – М.: Сов. писатель, 1990. – 400 с.
15. Грякалова Н.Ю. Мир письма (Человек, пишущий в прозе Бориса Пильняка 1920-х годов) // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. – М., 1995. – С.81-90.
16. Дьячкова Е.Б. Проблема времени в произведениях Бориса Пильняка // Там же. – С.63-70.
17. Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Русская литература. –1966. – №4. – С.103-115.
18. Замятин Е.И. Новая русская проза // Замятин Е.И. Избранные произведения. В 2 т. – Т.2. – М.: Худож. лит., 1990. – С.352-366.
19. Иванов Вяч. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Иванов В.И. Собрание соч.: В 4-х т. – Т.4. – Брюссель: Fooyer Oriental Chrétien, 1987. – С.631-650.
20. Лелевич Г. Отказываемся ли мы от наследства? // Критика 1917 – 1932 годов / Сост. Е.А.Добренко. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – С.98-111.
21. Лидин Вл. Страницы полдня. – Новый мир. – 1978. – № 5. – С.79-111.
22. Маликова Н.Ю. Фольклорное начало в поэтике Б.Пильняка. / Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Коломенский гос. пед. ин-т (Спец. 10.01.01). – Коломна, 2004. – 23 с.
23. Муратов П.П. Искусство прозы // Критика русского зарубежья: В 2 ч. – Ч.1 / Сост. О.А.Коростелев, Н.Г.Мельников. – М.: Олимп; АСТ, 2002. – С.184-206.

24. *Новиков В.* Творческий путь Бориса Пильняка // Вопросы литературы. – 1975. – № 6. – С.192-194.
25. *Новиков Л.А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М.: Наука, 1990. – 180 с.
26. *Пильняк Б.* Голый год // *Пильняк Б.* Человеческий ветер: Романы, повести, рассказы. – Тбилиси: Ганатлеба, 1990. – С.22-138.
27. *Пильняк Б.А.* Повести и рассказы. 1915–1929. – М.: Современник, 1991. – 687 с.
28. *Полонский Вяч.* Шахматы без короля (О Пильняке) // *Полонский В.П.* О литературе. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.124-149.
29. *Скороспелова Е.Б.* Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М.: ТЕИС, 2003. – 358 с.
30. *Солженицын А.И.* «Голый год» Бориса Пильняка: Дневник писателя // Новый мир. – 1997. – №1. – С. 195-203.
31. Теория литературы: учеб. пособие...: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т.1. – 2-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 512 с.
32. *Томашевский Б.В.* О стихе. – Л.: Прибой, 1929. – 326 с.
33. *Тынянов Ю.Н.* Литературное сегодня // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С.150-166.
34. *Фальчиков М.* Борис Пильняк глазами западного слависта // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. – М., 1995. – С.33-41.
35. *Федотов О.И.* Ритм прозы // *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. – Кн.1: Метрика и ритмика. – М.: Флинта; Наука, 2002. – С.326–331.
36. *Чичерин А.В.* Ритм образа. – М.: Советский писатель, 1973. – 280 с.
37. *Шайтанов И.О.* Когда ломается течение. Исторические метафоры Бориса Пильняка // Вопросы литературы. – 1990. – №7. – С.35-73.
38. *Шайтанов И.О.* Метафоры Бориса Пильняка, или История в лунном свете // *Пильняк Б.А.* Повести и рассказы. 1915–1929. – М.: Современник, 1991. – С.5–36.
39. *Шкловский В.Б.* Пильняк в разрезе // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – С.259–276.
40. *Jensen P.A.* Nature as code: The achievement of Boris Pilnjak 1915–1924. – Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1979. – 360 pp.