

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Н. А. КОЖЕВНИКОВА

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД НЕКЛАССИЧЕСКОЙ («ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ») ПРОЗОЙ

В начале XX в. в русской литературе и филологии приобрела широкое распространение идея особого поэтического языка, противопоставленного языку практическому, по-разному преломившаяся и в поэзии, и в прозе.

Поиски особого языка шли в разных направлениях, отталкиваясь от разных эстетических, а отчасти и философских предпосылок. Они нашли своеобразное воплощение и в поэзии символистов, и в «самовитом слове» футуристов, и в «слово-образе» имажинистов. Вслед за художественной практикой последовало новое для той поры теоретическое понимание художественной речи, как «затрудненной», «заторможенной», «кривой»¹.

В прозе поиски особого языка вылились, с одной стороны, в формы сказа, с другой — в формы особой «неклассической» прозы. До известной степени условно мы будем называть ее «орнаментальной» прозой. Это понятие будет последовательно раскрыто ниже. Объединяемые иногда общим названием эстетической или поэтической прозы², орнаментальная проза и сказ — разные выражения одной и той же тенденции — тенденции к обновлению и обогащению языка художественной литературы. Соприкасаясь в одном — в установке на самоценное эстетически значимое слово, они резко расходятся в другом — в отношении к литературному языку и нормативному литературному повествованию. Если сказ в чистом виде ориентирован на формы устной речи определенной социальной среды, в первую очередь на те разновидности речи, которые находятся за пределами литературного языка, то орнаментальная проза основывается на совершенно иных предпосылках. Отталкивание от нормативного повествования, которое ощущалось как близкое к практическому языку, а иногда даже как равное ему, выражается в ней в сознательном подчеркивании условности, искусственности повествования, которое достигается сближением его со стихотворной речью.

Источники орнаментальной прозы лежат в творчестве писателей начала XX в., прежде всего в прозе А. Белого, в которой и нашли наиболее последовательное применение те принципы организации повествования и приемы словоупотребления, которые заставляют воспринимать ее как некое особое, самостоятельное направление. Орнаментальная проза — одно из частных выражений более общего тяготения к романтическому воспроизведению действительности, которое в это время в первую очередь воплотилось в творчестве М. Горького, поэтому вполне естественно

¹ Шкловский В. Искусство как прием. Поэтика. Пг., 1919, с. 113.

² Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 48.

точки соприкосновения между творчеством Горького и творчеством писателей-орнаменталистов.

Кроме того, орнаментальная проза соприкасается с романтической прозой и поэзией более ранних литературных эпох, причем речь может идти не только о том явлении, которое Ю. Тынянов называл «литературной конвергенцией», но и о прямой и сознательной связи. А. Белый не только не скрывал связи своей прозы с прозой Гоголя, но, напротив, всячески ее подчеркивал, хотя связь эта имеет своеобразный характер — Белый подробно разрабатывает отдельные гоголевские приемы и образы, утрируя и заостряя их в соответствии с собственной системой³.

Определенные способы организации повествования и приемы словоупотребления постепенно перестают быть достоянием определенного писателя и становятся явлением общехудожественным, широко отражаясь в прозе 20-х годов, для которой характерны поиски новых форм, стремление писать обо всем по-новому. Хотя пути разных писателей к орнаментальной прозе были различными — для одних исходной точкой было поэтическое творчество (Л. Рейснер, Б. Лавренев), для других — теоретические положения ОПОЯЗа (Ю. Тынянов), для третьих — отталкивание от натуралистического бытописательства и т. п., они на какое-то время пересеклись. Орнаментальность наложила свой отпечаток на творчество писателей, различных и с точки зрения индивидуальности, и с точки зрения идейных устремлений, более или менее последовательно отразившись в творчестве Вс. Иванова, Федина, Леонова, Малышкина, Бабеля, Лавренева, Булгакова («Белая гвардия»), Пильняка, Gladкова («Цемент»), Л. Рейснера, Серафимовича («Железный поток»), Тынянова («Смерть Вазир-Мухтара»).

Отличие орнаментальной прозы от классического повествования в том, что слово в ней перестает быть «нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением, практического языка и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов»⁴. Переставая быть только средством выражения, слово до известной степени становится целью, делая форму, художественную конструкцию произведения ощутимой.

Это обуславливает и взаимоотношения словесной формы с другими составными частями художественного произведения, в первую очередь с сюжетом и характерами. Как отмечали исследователи, в орнаментальной прозе «композиционно-стилистические арабески... вытесняют элементы сюжета, от слова независимого»⁵, речь в произведении «растается» над «характерами и сюжетом»⁶. Эта общая закономерность, проявляющаяся в разных произведениях в большей или меньшей степени, связана не только с общим характером слова, но и с особенностями строения орнаментальной прозы.

Близость орнаментальной прозы к стиху выражается прежде всего в специфическом характере слова и в особенностях организации повествования. Приближение ритма прозы к стихотворному ритму — явление не обязательное, хотя и встречающееся в орнаментальной прозе. Орнаментальная проза ориентируется на стихотворную речь прежде всего как на специфический способ организации художественной речи. Основа организации текста в орнаментальной прозе — повтор и возникающие на его основе сквозная словесная тема и лейтмотив. «В сложных романтических схемах нового времени иногда связь однотипных эпизодов достигается повторением определенных слов, как бы по типу вагнеровских

³ Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.

⁴ Жирмунский В. Указ. соч., с. 49.

⁵ Там же, с. 48.

⁶ Драгомирецкая Н. В. Стилиевые искания в ранней советской прозе. — В кн.: Теория литературы, М., 1965.

лейтмотивов»⁷. Повторяются не только определенные слова, но и слова одного смыслового плана, отдельные предложения, образы, целые сцены. Текст организуют сходные и контрастные внутренние словесные темы и лейтмотивы, которые создают его единство. Как и в лирическом стихотворении, развитие этих тем может исчерпываться внутри небольшого отрывка (например, абзаца). Однако это лишь один из частных принципов организации повествования. Как правило, одни темы, организуя небольшой контекст, затухают, другие продолжают развиваться, переключаясь с другими частями текста.

Опорные слова не всегда концентрируются в одном отрывке, от которого тянутся нити к другим. Они выстраиваются в единую линию по мере развития повествования. Так возникают переключки не только внутри замкнутого фрагмента, но и между разными фрагментами, которые отстоят друг от друга на большом расстоянии.

Принцип лейтмотивности, идущий от поэзии и музыки, был подготовлен уже в классической прозе, но имел в ней сравнительно ограниченное применение, затронув преимущественно сферу описания, в первую очередь портрет (Толстой, Достоевский). Как общий принцип организации повествования он был применен в некоторых бессюжетных рассказах Чехова, но не имел в них столь явного демонстративного характера, как в прозе орнаментальной, где принцип лейтмотивности приобретает четкое структурное оформление и выносится на поверхность. То, что в классической литературе использовалось как частный прием, в орнаментальной прозе стало конструктивным принципом. Структурная связь с поэзией определилась на самом раннем этапе развития орнаментальной прозы, и именно она позволила осознать орнаментальную прозу как нечто качественно отличное от классической реалистической прозы. В этом отношении показательны Симфонии и романы А. Белого, некоторые вещи А. Ремизова, Замятина, «Голый год» Пильняка, «Цветные ветра» Вс. Иванова, «Железный поток» Серафимовича, «Города и годы» Федина, «Белая гвардия» Булгакова. Хотя структурная связь со стихом в одних произведениях подчеркнута и обнажена, в других замаскирована, лейтмотив как основной принцип организации повествования роднит все эти произведения. В зависимости от того, насколько разработан в произведении сюжет в традиционном его понимании, роль лейтмотива меняется. При достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как параллельно ему, при ослабленном сюжете лейтмотивность заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие.

Орнаментальная проза не представляет собой чего-то единого, нерасчлененного — в ней можно выделить разные индивидуальные варианты, связанные с различным решением вопроса о соотношении внутри повествования голосов автора и персонажей. От этого, в частности, зависит и степень последовательности орнаментального начала и произведения.

Последовательная орнаментальная проза одноголосна. К повествователю-орнаменталисту приложимы слова М. М. Бахтина, характеризующие поэта: «Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого монологически замкнутого высказывания... Каждое слово должно непосредственно и прямо выражать замысел поэта; никакой дистанции между поэтом и его словом нет»⁸. Последовательная орнаментальная проза — это «изображающее слово», не осложненное включениями чужой речи. Становясь основой больших романских построений, она утрачивает свою замкнутость, насыщаясь «чужой речью», которая расшатывает или разрушает орнаментальность как способ построения художественной речи (например, в «Белой гвардии» Булгакова).

⁷ Шкловский В. Теория прозы. М.—Л., 1925, с. 72. См. об этом: Белый А. Кубок метелей. М., 1908, с. 1—3.

⁸ Бахтин М. Слово в поэзии и в прозе. — «Вопросы литературы», 1972, № 6, с. 82.

Взаимоотношения орнаментальной прозы с повествовательной нормой определила идея затрудненной формы. Хотя стремление к затрудненной форме затронуло и синтаксис произведения, выразившись в пристрастии к разнообразным инверсиям, столь характерным для А. Белого, а вслед за ним для раннего Леонова, и его ритмическую организацию, и словообразование, наиболее отчетливо точки соприкосновения между разными писателями обнаруживаются в особенностях словоупотребления; в котором непосредственно отражается специфичность видения мира.

Особенность орнаментальной прозы в том, что она не стремится к адекватности изображаемой действительности. Она отражает мир подобий, соответствий, взаимных переходов одного в другое. Писатели-орнаменталисты постоянно «удваивали» мир в поисках соответствий между предметами внешнего мира, между внутренним состоянием человека и предметом, между миром природы и человека и т. д.

Орнаментальная проза ассоциативна и синтетична. В ней ничто не существует обособленно, само по себе, все стремится отразиться в другом, слиться с ним, перевоплотиться в него, все связано, переплетено, объединено по ассоциации, иногда лежащей на поверхности, иногда очень далекой. В орнаментальной прозе нарушены пропорции объективного видения мира, все сдвинуто со своих мест, смещено — часть вытесняет целое, неподвижное изображается как движущееся, меняются местами субъект и объект действия, низкое поэтизируется, высокое снижается и т. д.

Наиболее существенный признак, по которому орнаментальная, «неклассическая» проза противопоставлена повествовательной норме, — тяготение к непрямому словоупотреблению. Основа орнаментального словоупотребления — сложная разветвленная система тропов, в которой можно найти разнообразные виды сравнений, метафор, метонимий, которые составляют самую ткань повествования. Хотя концентрация тропов в орнаментальной прозе и не одинакова, в ней есть свои индивидуальные варианты, в целом она превышает концентрацию тропов в классической повествовательной речи, приближаясь в этом отношении к стиху, а именно к поэзии начала первой трети XX в.

Близость орнаментальной прозы к стихотворной речи создается общим характером слова, которое утрачивает свойства «прозаического» слова — неподвижность, неразложимость, прямую соотнесенность с предметом. Слово в орнаментальной прозе легко выходит за границы, поставленные ему языковой нормой. Это выражается в пристрастии к разного рода метонимиям — свойства части передаются целому, свойства целого — части, (засыпающие слова — Л. Рейснер, промерзшие голоса — Б. Лавренев, продрогшие голоса — А. Веселый, румяный голос — Вс. Иванов), свойства одних предметов передаются другим по смежности (натруженный голос — Серафимович; красный от натуги голос, голоса, пролежанные на гнилой соломе — Л. Рейснер; голос пристальный, в душу заглядывающий — Вс. Иванов), определение отрывается от определяемого (сырые жемчуга росы — А. Белый, черная страсть неба — Бабель, знобящие пальцы бурана — Лавренев), свойства субъекта сравнения передаются его объекту и наоборот, в одну цепь как равноправные включаются признаки разных предметов: и тогда не станет голубой реки Гери, которая лежит между ними, как свистящий, стремительный, пенистый меч (Л. Рейснер). Смысловая зыбкость, непроясненность, возникающая при такого рода переносах, входит в художественную задачу текста.

Между словом и его окружением возникают неустойчивые подвижные отношения: отношения притяжения — отталкивания. Легкость, с которой слово выходит за рамки, поставленные ему языковой нормой, имеет свою оборотную сторону. Сталкиваются два стремления — с одной стороны, стремление к слитности, нерасчлененности, продиктованное общей ассоциативностью орнаментальной прозы, с другой — противоположное стремление — стремление к изоляции слова, к его остранию, выделению.

Одно из условий создания и одновременно проявления затрудненной формы — нарочитая несогласованность тропа с непосредственным словесным окружением. Эта особенность характеризует некоторые типы метафор и метонимий, которые оказываются выделенными из окружающего контекста благодаря тому, что он сохраняет связи с их прямым эквивалентом, с теми прилагательными и глаголами, которые сочетаются с прямым обозначением: из-под ресниц ревниво бабушку жалит *злой изумруд* (Белый, Серебряный голубь) — глаз; *ложматую кочку* наклонил к Калистрату Ефимычу (Вс. Иванов, Цветные ветра) — голову; *вспыхнули маслины* обидой (Лавренев, Марина) — глаза; глядя на него все теми же *невинными сливами* (Тынянов) — глазами; *золотой серп* ее развился (Булгаков) — волосы и т. п.

Утрачивая свой прозаический характер, свою замкнутость, отдельность, слово оказывается во власти контекста. Оно зависимо от контекста в значительно большей степени, чем в классической литературе, и определено не только и часто не столько реальней, которую обозначает, сколько связью с другими словами.

То, что непосредственная значимость слова ослабевает, компенсируется тем, что между словами устанавливаются необычайно тесные связи, которые характеризуют не только небольшие относительно замкнутые контексты, но и все произведение в целом. Например, такие фразы как «первое время бисофсбержцы косились на своего ручного медведя, превратившегося в неприступного зверя» (Федин, Города и годы), «и еще потянулась изумрудноглазая кобра вверх» (Вс. Иванов, Бронепоезд 14—69), вырванные из контекста, кажутся, на первый взгляд, направленными на предмет, но эта иллюзия нарушается, как только они вписываются в относительно широкий контекст: «Багрово-синяя крепость была похожа на старого беззубого медведя, свернувшегося погреться на солнышке», «плоская, изумрудноглазая, как у кобры, голова его пощупала шпалы, оторвалась, поднялась над рельсами». Таким образом, оказывается, что слова *медведь*, *кобра* — метафорические обозначения, возникшие на основе сравнений или иных способов уподобления одного предмета другому.

Характер дальних связей слова оказывается принципиально иным, нежели его отношения с непосредственным словесным окружением. Остраненное, изолированное в узком контексте, оно в то же время связано со своими соответствиями и подобиями. Этот двойной эффект — острашение слова в минимальном контексте и распространение его влияния на большие фрагменты текста — явление, типичное для орнаментальной прозы.

Строение текста предполагает постоянное возвращение, оглядку назад. Если в нейтральном повествовании слово по преимуществу направлено на предмет и самодостаточно, то в орнаментальной прозе его отношения с другими словами не менее важны, чем его отношения с реальностью. Принцип «возвращения» лежит в основе самых разных типов словесных построений, и что существеннее всего — в основе лейтмотива.

Специфический характер слова в «неклассической» орнаментальной прозе определяет способы отталкивания от повествовательной нормы, характерные типы связей между словами, предпочтение одних языковых средств другим. Отношения между литературным языком, который незримо присутствует как необходимый фон, вне которого не может осуществиться эффект неожиданности и новизны словоупотребления, и орнаментальной прозой определены двумя обстоятельствами: во-первых, более или менее последовательным стремлением к разрушению обычной сочетаемости, во-вторых, активизацией словесных связей и возможностей литературного языка.

Язык не только фон, на котором воспринимаются необычные сочетания, но и база, на основе которой они возникают. Остающийся за текстом

язык тем не менее косвенно участвует в нем, так как необычные сочетания проектируясь на язык, вызывают ассоциации со своим языковым прототипом. Направление, в котором идет преобразование обычных сочетаний, и результаты этого преобразования зависят, с одной стороны, от возможностей самого языкового материала, с другой — от закономерностей объединения слов, характерных для орнаментальной прозы. Подчиняясь особенностям видения мира, запечатленным в орнаментальной прозе, все преобразования остаются в определенном кругу, сколь бы они ни были удалены от исходной точки.

Если знаменитое *еуы* Крученых связано с лилией условно и произвольно, слово в орнаментальной прозе связано со словом «практического» языка разнообразными ассоциативными нитями. Для писателя-орнаменталиста слово существует во всей совокупности своих значений и словесных связей. Ограничения в сочетаемости слов, характерные для литературного языка, в орнаментальной прозе утрачивают свою жесткость и обязательность. Поэзия начала века, в свою очередь, широко использует языковые прототипы, отталкиваясь от них и их преобразовывая⁹. Это рождает точки соприкосновения между словоупотреблением в поэзии и в прозе.

Некоторые пути и способы преобразования языковых сочетаний в орнаментальной прозе можно показать на примере сочетаний, в которые входят эпитеты *острый, колющий, резкий, пронзительный*. Судьба этих сочетаний дает возможность показать и соотношение словоупотребления в прозе и в поэзии, и соотношение разных групп образов, вырастающих на их основе, с предшествующей литературной традицией.

Общая тенденция орнаментальной прозы — стремление представить предмет речи через зрительный образ — выражается в овеществлении, материализации изображаемого, распространяясь и на вещественное и на невещественное. Троп строится так, чтобы придать вещественность абстрактному и еще больше подчеркнуть вещественность конкретного. Роль языковых прототипов при этом различна.

Если сопоставление основано на внешнем сходстве предметов, признаков, лежащий в его основе, часто закреплен в языке, так что образ, непосредственно не опирающийся на языковое сочетание, в большей или меньшей мере соотнесен с ним. Более того, характер сближаемых предметов акцентирует именно этот смысловой признак.

Уподобление травы острым и колющим предметам основано на зрительном сходстве конкретных предметов: травы-копья (Л. Рейснер), ржаные стрелы (Пильняк), ср.: На сухие стебли, узловатые, Как на копыя острые, паду (Белый); лезвия травы (Б. Корнилов). В то же время уподобление именно этому ряду предметов облачает и подчеркивает в тропах смысловой признак *острый, колющий*, который внутренне присущ и прямому обозначению предмета и его иносказательной замене. Сближение основано на реально существующих связях.

Если для метафорического преобразования конкретного реальное сходство сближаемых предметов не менее, а может быть и более важно, чем опора на языковой прототип, то при образном осмыслении абстрактного саморазвитие языкового ряда имеет несравненно большее значение.

С этой точки зрения интересен путь преобразования обозначений света, в которые входит и конкретное (*луч*) и абстрактное (*свет, источник света*). Эта группа слов дает и в поэзии и в прозе наиболее обширный ряд тропов, основная часть которых связана с уподоблением луча острым и колющим предметам: *меч* — по вечерам вспыхивали зарницы, словно

⁹ См. *Жирмунский В. М.* Поэзия Александра Блока (в кн.: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 217—251). Здесь сложнейшая метафорическая система Блока объясняется через соотношение с обычными языковыми сочетаниями и стершимися метафорами.

заоблачнокрасные мечи (Белый, Возврат), световой меч (Белый, Кубок метелей), Восход начался в красных мечях (Пришвин, Сердце зимы), ср. подобен луч мечу (Бальмонт), как меч разящий — блестящий луч (Сологуб), Длинный луч, как острый меч, Сердце светом пронизал (Блок), знойный меч луча (Брюсов); *копье* — восковые копья (Белый, Кубок метелей), огни двух сальных свечей, острые, точно копья (Горький, Детство), ср. Вонзайте в небо, фонари, Лучей отточенные копья; Лучевые копья предзакатные Изорвали грудь своим огнем (Белый), Вкруг алтарей из электричества, Вонзивших копья в небосвод (Брюсов), Снова красные копья заката Протянули ко мне острие (Блок); *иглы* — солнце ей взор пронзило иглами (Белый, Кубок метелей), ср. От луны лучи протягиваются, К сердцу иглами притрагиваются (Брюсов), Пляшите, уличных огней На скользких плитах иглы света (Белый); *булавка*: свет... как красная булавка, торчал среди черной ночи (Куприн), ср. мерцают звезд булавки золотые (Мандельштам); *лезвие* — огромные лезвия лучевые (Белый, Котик Летаев), ср. в душный мрак Месяц бросил лезвие (Ахматова); *кинжал* — поутру луч солнечный будет — как кинжал (Брюсов); *клинок* — солнце в прорезь лип разило вкруг клинком Пизарро (Брюсов); *шпага*: Протянут тонкий, яркий луч, Как шпага остро-огневая (М. Кузмин); *рапира* — солнце выбросило свои рапиры (Пильняк, Голый год); *нож* — густое свищет пламя, Ножами вырываясь из бойниц (Багрицкий); *штык* — вонзились в снежные груди горячего солнца штыки; (М. Царев); *секира* — секира зари (Маяковский). Этот ряд может развиваться и дальше, например, в более позднее время встречается сравнение луча с ломом: ломом луч ударил в окна (М. Зенкевич).

Эти тропы, в известной степени основанные на зрительном сходстве сближаемых реалий, имеют и языковый прототип — *резкий, острый, пронзительный свет*. Их можно объяснить и как развитие устойчивой поэтической метафоры *стрела солнца*, которая используется и в литературе этого времени, в свою очередь подвергаясь разным преобразованиям: тонкий рог луны купал свои стрелы в черной воде Тетерева (Бабель), утро градом горячих стрел в них (А. Веселый), стрела солнца вонзила золотое острие в мягкую пыль (Л. Рейснер).

Подобный же ряд дает сочетание *стрела молнии*: как в трупы, в желтые поля, вонзает молния копье, кинжал и меч, стрелу и нож, клинок (А. Мариенгоф), молниенная спица (Белый), молнии кинжал (В. Кирилов), клинки молнии (В. Саянов), ср. меч молний (В. Бенедиктов).

Если рассмотренные уподобления основываются, с одной стороны, на зрительном сходстве сопоставляемых реалий, с другой, — опираются на языковые прототипы, то другие группы слов, сочетающихся с метафорическими эпитетами *острый, пронзительный, резкий*, уже не имеют опоры в реальном сходстве сближаемого, преобразование их основано на развитии языкового ряда. Метафорический эпитет, заключающий в себе признак, на основе которого может возникнуть сближение, вытесняется обозначением конкретного предмета, которое содержит этот смысловой признак. Стершийся эпитет или все сочетание в целом заменяет серия обозначений тех же острых и колющих предметов, обозначения которых с большей или меньшей последовательностью распространяются на существенные разные тематических групп. Опираясь на смысловой признак стершегося сочетания, новый образ не только оживляет то, что в нем заложено, но усиливает его значение и гиперболизирует исходный смысловой признак. При этом происходит разрушение смысловой структуры конкретного слова, все содержание которого сводится к одному этому смысловому признаку. Орнаментальная проза в этом отношении лишь концентрирует те черты, которые в иной пропорции и ином соотношении с целым встречаются у авторов и других исторических периодов и литературных течений (поэтому ниже мы приводим и примеры такого типа — из Лермонтова, Вяземского и др.).

На основе сочетаний: острый, колючий, пронзительный взгляд, острье, колючие, пронзительные глаза — возникает ряд уподоблений тем же острым и колющим предметам, о которых уже шла речь: *стрелы* — стрелы ее еще прочных, но тьмой упоенных и каких-то детских глаз (Белый, Серебряный голубь), сладко в очи поглядела взором, как стрела (Блок), глазами взвила ввысь стрелу (Маяковский), брови — лук, а взгляд под бровью — стрелы (Кузмиц); *лезвия* — блеснул лезвием из-под опущенных век, лезвия глаз (Е. Замятин, Ловец человека), лезвие зора (Белый), лезвие взгляда (Шолохов), *иглы* — иглы, кольнув, разбежались (Серафимович), не глаза уже, а нестерпимые две иглы колючие (Лавренев, Марина); *меч* — взор твой — мечами пронзающий взор; пронзи меня мечами (Блок), ср. как меч — его пронзает взор (Лермонтов); *кинжал* — твой разящий, твой взор, твой кинжал (Блок); *секира*: глаза человека — секира (Хлебников); *гвозди* — очи, — томные токи лазури — точно острые синие гвозди (Белый, Кубок метелей), два глаза, как зеленые гвозди, воткнулись в Хандрикова (Белый, Возврат), ср. напрасно глазами — как гвоздем, пронизываю чернозем (М. Цветаева); *шило* — глазами, как шилом, хватил (Белый, Маски).

Сочетание *острое, разящее слово* дает аналогичный ряд тропов, которые встречаются в поэзии: *меч* — слова мои — мечи (Сологуб), грозный меч — живая речь (В. Князев), ср. Эту детскую грудь рассеку я потом Вдохновенного слова звенящим мечом (Фет); *стрела* — это стрелы наших огненных строф (М. Герасимов); *гвозди* — видите — гвоздями слов прибит к бумаге я (Маяковский); *кинжал* — кинжальные слова (Бальмонт); *лезвие* — Но стихи! Мороз идет по коже — Лезвие, Сверканье, Удар (Б. Корнилов); *сабля* — слово — сабля из ножен (В. Каменский); *Саблей* наголо... — Слово: дом (Цветаева).

Эти же исходные сочетания лежат в основе таких образов, как *дротик мстительный бессмертных книг* (Брюсов), *мозги шлифуем рашипелем языка* (Маяковский), хотя связь между исходным и новым не так обнажена. На основе уподобления поэта и кинжала, продолжающего лермонтовское, возникает метафора *кинжал поэзии* (Брюсов).

Опора на языковой прототип характеризует и сочетания с отвлеченными существительными, обозначающими чувства и внутренние состояния и качества. Одновременно такие метафоры как: острие заклятий (Брюсов), острие мысли (Городецкий), мечи скорби (Сологуб), меч отчаяния (Сологуб), лезвия смерти (Брюсов), лезвие тоски (Мандельштам), клинок стыда (Брюсов), клинок конца (Брюсов), мысли живой стрела (Мандельштам), твой лук — твой ум, а мысли — стрелы (В. Князев), мечты золотая игла (И. Анненский), игла воспоминания (В. Рождественский), нож измены (Обрадович), тесно связаны с поэтической традицией, представляя собой развитие образов, встречающихся у Пушкина: кинжал измены хладной, злобной клеветы невидимый кинжал, и поэтов-романтиков: презренья женского кинжал, кинжал раскаянья (Лермонтов), нож изуверства (Вяземский), топор общественного мнения (Ап. Григорьев), ср. нож ревности (Л. Толстой). В этом ряду находят свое место и такие сопоставления как клинок насмешки, ум — меч; голубой человек уже отвернулся, пряча клинок внезапной насмешки в морской синеве глаз (Леонов, Петушихинский пролом); ум его становился как сверкающий меч, углубляющийся во тьму (Булгаков); ср. клинок чувства (Шолохов).

Не все сочетания с рассматриваемыми метафорическими эпитетами дают столь последовательно развивающиеся ряды тропов. Тропы, опирающиеся на некоторые языковые сочетания, не образуют рядов, оставаясь единичными: резкий пронзительный ветер — ветра черные мечи (Белый), резкий голос — голоса нож (Маяковский), А высокий звонкий тенорок взлетел над огнем и золотом высоко закинутой, узкой, лазурной стрелой (Белый, Кубок метелей). Однако поскольку уже существует ус-

гойчивая связь между исходным и новым, при определенных условиях «пустые клетки» могут заполняться. Ср. в современной литературе: ветер бросает ножи в стекло министерств и музеев (А. Тарковский), на влажном лезвии хибинских ветров птичий срезается крик (Н. Злотников); визг шилом вонзался в уши (Шолохов), игольчатый писк синички (В. Белов), тонким режущим лезвием, взблескивая в темноте, подступал этот голос к горлу (В. Распутин). Точно так же заполняются пустые клетки и в развернутых рядах тропов; например, слова... острые, разящие, шильные (Ю. Гончаров), как штыком колет взглядом (В. Астафьев).

Для обозначения одного и того же предмета или явления используется целая серия тропов, основанных на одном и том же смысловом признаке, но акцентирующих его в разной степени. Последовательное расширение ряда однотипных образов сопровождается повторяемостью отдельных тропов (например, луч — меч), которая в свою очередь побуждает к обновлению образов, к расширению их ряда.

В тех случаях, когда стершееся сочетание заменяется образом, имеющим с ним общий смысловой признак, существенно, насколько широк круг слов, в которых содержится этот признак. Чем он шире, тем больше возможностей преобразования обычного сочетания, которое может идти не только по прямой, но и по боковой линии (ср., например: рубанок разума — Леонов). Активизируются и все связи конкретного слова-образа, который влечет за собой цепь слов, с ним обычно сочетающихся. Иносказательное обозначение приводит за собой прилагательные и глаголы, содержащие те же смысловые признаки, что и исходное сочетание, и подкрепляющие, усиливающие исходный признак.

Однотипные образы возникают на основе принципиально различных связей между словами: вещественное, конкретное входит в сочетания, основанные на реальном сходстве предметов, на близких смысловых связях, абстрактное входит в сочетания, основанные на дальних связях, на «сопряжении далековатых понятий».

Это не значит, что прямые обозначения, выраженные, с одной стороны, конкретными, с другой абстрактными существительными, отъединены друг от друга. Напротив, конкретное и абстрактное существительные, содержащие общий смысловой признак, дают не только ряд однотипных образов, но и взаимодействуют друг с другом. Например, существительные разных групп — трава и взгляд — перекрещиваются в сравнении: острый, как осока, неуловим взгляд (Вс. Иванов, Цветные ветра), в котором сосуществует прямое и переносное значение слова *острый*. Сравнение не только проясняет двуплановость стершегося слова *острый*, как это бывает при обновлении, оживлении стершегося образа, но и мотивирует необычные связи между словами, обнажает ход ассоциаций, достаточно субъективной и далекой. Ср.: эта мысль так красиво язвила (Сологуб, Заклинательница змей), где наречие соответствует сравнительному обороту.

Параллельно только что разобранным в поэзии развивается ряд сочетаний, в которые входит традиционный образ жала. Слово, содержащее в себе тот же смысловой признак *острый, пронзительный*, сочетается в языке с обозначениями острых и колющих предметов, что отражено и в поэзии: отравленной стрелы вонзилось жало (Сологуб), гриф, ужаленный стрелюю (Бунин), жало его сирийского кинжала (Бунин), рука, кинжала жало стиснь (Маяковский).

Метафоры, в которые входит обозначение чувств: скуки лишнее жало (Анненский), жало клеветы, жало смерти, злое жало безнадежной красоты, надо мной бессильно жало твое, о жалость (Сологуб), жало жгучей боли (Брюсов), слова — как ненависти жало (Блок), жало жгучее тоски (В. Александровский) и т. п. связаны с длительной традицией употребления в поэзии XVIII—XIX вв.

Разные ряды сочетаний, с одной стороны, сочетания, с обозначениями

острых и колющих предметов, с другой стороны — сочетания, в которые входит образ жала, пересекаясь, вступая во взаимодействие друг с другом. Образ жала с обозначения чувств и внутренних состояний переносится на часть тех явлений, с которыми сочетаются обозначения острых и колющих предметов: *свет* — сияющие жала (Белый, Кубок метелей); рубиновый вихрь из огня вращал яркочерные жала (Брюсов), электрическое жало (М. Герасимов), *глаза* — глаз недвижных жало (Вяч. Иванов), свет жалящих глаз (Брюсов), ср.: глаза были острые, как жало осы (Л. Андреев, Иностранец), где смысловой признак, на основе которого происходит сближение, лежит на поверхности; *звук* — . . . в тиши морских пустынь, Вонзая сладостные жала, Песнь разлилась полубогинь (Брюсов).

Два ряда образов иногда перекрещиваются в пределах небольшого замкнутого контекста: Из-за бледных простынь желтой, желтой рукой он схватил оставленный светоч. Красные, красные жала, точно ливень огней, срывался теперь с летающего меча. Черную пасть двери он окропил пламенами жгучего лезвия (Белый, Кубок Метелей).

Образ жала связан, кроме того, с образами змеи и пчелы. Традиционный для поэзии¹⁰ образ змеи в орнаментальной прозе соотнесен непосредственно с поэтическим словоупотреблением, хотя и переоформлен в соответствии с одним из распространенных в это время приемов переосмысления традиционной фразеологии — реализацией метафоры: потом допознала до бабьих сердец красная змеища бабьего отчаяния, шурушала змеиная кожа (Леонов, Петушихинский пролом). Традиционный образ *змеи отчаяния* сопровождается нетрадиционной его конкретизацией: конкретные детали опираются на свойства реального живого существа — *шурушала змеиная кожа*, но их соотнесенность с неметафорическим содержанием затуманена.

Если образы жала и змеи, до известной степени оторвавшиеся друг от друга, имеют самостоятельную судьбу (сочетаемость слова *жало* шире сочетаемости слова *змея*), то образы осы и пчелы в литературе начала века представляют собой развитие традиционного образа жала, который сосуществует с новым, в результате чего происходит своеобразное удвоение исходного смыслового признака: Мысли священные, жальте жалами медленных ос (Брюсов); тот острым жалом вдумчивой осы язвит мечты, Тот — как кинжалом режет (Брюсов); и розан рта, пчелой любви ужален, Рубином рдел (Кузмин); ср.: темные чувства — осы — роились у сердца (Белый, Кубок метелей). На фоне этих употреблений становится понятным и образ, оторвавшийся от исходного: пчела скорби укусила его в сердце (Бабель). Метафора *пчела скорби* сочетается с глаголом *укусить*, который расширяет ряд глаголов, вступающих в сочетания с обозначениями чувств (ср.: мечом отчаянья проколот — Сологуб; когда поцелуи во мраке Вонзают в меня лезвие — Брюсов и т. п.) и соотносится с именными сочетаниями: содрогнуться от укусов неразделенной любви к поездной нашей прачке Арине (Бабель), укусы щемящих воспоминаний (Малышкин, Севастополь), ср.: укусы совести (Сологуб), отталкивающимися от языковых сочетаний уколы, угрызения совести.

Образ пчелы сочетается не только с обозначениями внутренних состояний, но и с обозначениями света: мрак ужален пчелами свечей (Волюшин), звука: свистки ветра — гульливые колокольчики — колкими над пихтою вилились пчелками, над пихтою вились (Белый, Кубок метелей). Так возникает известный параллелизм в распространении разнотипных образов (меч и т. п., жало, пчела), которые сочетаются с однотипным кругом слов.

¹⁰ См. Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина. — В кн.: Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969, с. 209, 225, 252, 253. Ср. Что страсти? Танцующие змеи (Мандельштам).

Один и тот же смысловой признак *острый, резкий, пронзительный* дает пучок разнонаправленных ассоциаций, выражается в разных образах или их сериях, которые вступают во взаимодействие друг с другом. В круг соотносительных обозначений входят не только слова одного тематического ряда (меч, кинжал, копьё и т. п.), но и слова разных тематических рядов, сочетаемость одних групп слов передается другим.

Отталкивание от тех же языковых прототипов может идти и другим путем. В старшемся сочетании обнажается его вещественная основа, оживляет его внутренняя форма. За такими сочетаниями, как: многоголосый ропот, изрезанный острыми вскриками; гвалт охрипших глоток прорезала горластая бабья брань (Федин, Города и годы), свистом разрезав тишину (Леонов, Барсуки), голос, как камни в пене, режется (Вс. Иванов, Цветные ветра), имеющими соответствия в поэзии: режут шумы тишину (Брюсов), воздух разрезан свистком (Брюсов), золотое небо криком Остро взрежет стриж (Белый), резал воздух свист бича тугого (Багрицкий), плач прорезал кругом тишину (Есенин), легко угадывается их языковой прототип—резкий звук.

Отталкивание от сочетания *резкий, пронзительный свет* дает аналогичные результаты: блеск резал (Белый, Кубок метелей), от стекол прорезался златопламенный отблеск (Белый, Петербург), ночь, пронзенная отблеском канонады (Бабель), пылали факелами керосиновые бочки, пронзая дугою зарев ночь (Малышкин, Падение Даира), ср. Жигулевские горы Солнце вечера режет (В. Каменский).

Новые сочетания возникают и по-иному. В цепь соотносительных слов включаются не только слова, непосредственно связанные с исходным, но и объединенные с ним по ассоциации. Новое сочетание не столько оживляет то, что заложено в старом, исходном, сколько опирается на его ассоциативные связи и возможности. Исходное сочетание дает серию метафор, имеющих узкое, конкретное значение. Уже рассматривавшееся сочетание *резкий звук* лежит в основе таких метафор, как: в клочки рвала воздух заправская гармоника в клубах пыли (Белый, Серебряный голубь), еще два раза трахнуло, разорвав воздух; первой разорвав мороз ревом труб... пошла густыми рядами синяя дивизия (Булгаков), вечернюю тишину улицы грубо рвал звонкий вой (Горький, Голубая жизнь), звонко раскалывая застылый воздух, Мари крикнула; стянутую заморозком ночь распорол гулкий стон (Федин, Города и годы), ср. и мелькали, сверлили стрижи тишину (Бунин), тот звук буравил исподволь мой сон (Багрицкий).

Подобный ряд дает и отталкивание от сочетания *резкий свет*: свечка врезалась в комнату, крошечная темнота разорвалась (Белый, Петербург), ср.: И в последний раз уколото Море гаснущим лучом (Брюсов), Вечность бросила в город Оловянный закат. Край небесный распорот (Блок), Лишь кое-где оконницы голые Светами сумрак прогрызли (Брюсов), И магазинов свету узкие Являт, как вопли торжества (Брюсов), где глагольная метафора обращена и к обозначению света и к обозначению звука. В этот ряд вписывается парадоксальный образ Бабеля: ночь, растерзанная молоком луны (Солнце Италии), который опирается, с одной стороны, на движение образов в широком контексте, мотивирующем метафору *молоко луны* сравнением лунного света со струями молока, с другой,—на языковое сочетание *резкий свет*.

Обращение к словам с ограниченной сочетаемостью привносит новые оттенки смысла, а именно возводит качество в более высокую степень, усиливает его и влечет за собой расширение контекстной сочетаемости слова. Вместо обычного языкового сочетания может возникнуть множество разных сочетаний, в большей или меньшей степени с ним соотносенных, имеющих с ним общий оттенок смысла. Например, сочетаниям *нарушить тишину, молчание* соответствует целая серия необычных метафорических сочетаний, в которых содержится тот же смысловой признак. Все

эти сочетания подчинены одной закономерности — абстрактные существительные *тишина, молчание* сочетаются с разнообразными глаголами конкретного действия, овеществляются: тишину можно поломать (сло-мать, взломать), разорвать (взорвать), расколоть, распороть, вскрыть, кромсать, крошить и т. д., ср. разухабистая глотка кромсала тишину (Малышкин), где прямое обозначение заменено метонимическим.

Поскольку одни и те же образы распространяются на разные группы слов, сочетаемость одних групп слов может легко передаваться другим, в результате чего возникают пересечения слов разных тематических групп и логических плоскостей. Например, глагол *жалить* сочетается, с одной стороны, с обозначениями чувств: ужаленная предчувствием (Белый, Кубок метелей), сердце острой радостью ужалено; чьей древнею тоской мой вещей дух ужален? (Волошин), пока печаль тебя не жалит (Белый), если скорбью не ужален (Кузмин), ср. ты красой моей ужален (Фет), с другой стороны, с обозначениями света и т. п.: утром нежно жалить должен алый луч снега (Брюсов), солнцем мы ужалены (Брюсов), Москва... грошовой свечкой ужалит (Багрицкий), из-под ресниц ревниво бабушку жалит злой изумруд (А. Белый, Серебряный голубь).

Языковые сочетания, становящиеся отправной точкой для развития необычных сочетаний в одной группе слов, для других групп слов необычны и возникают как результат отталкивания от другого языкового прототипа, поэтому и соотношения между обычными и необычными сочетаниями внутри разных, хотя и однотипных рядов, не совпадают. Ср. обычное уколы зависти, уколы жалости (М. Горький) и необычное — последней звезды безболезненно гаснет укол (Мандельштам).

В поэзии первой трети XX в. сложно переплетаются опора на традицию поэтического словоупотребления, обращение к опыту романтической поэзии предшествующих литературных эпох и развитие возможностей, заложенных в самом языке.

Орнаментальную прозу сближают с поэзией не только общие принципы организации текста и не только повышенная концентрация тропов, но и сам их характер. Если судить по разобранным сочетаниям, в поэзии и в прозе при преобразовании языковых сочетаний и традиционной фразеологии происходят аналогичные процессы, более последовательно выраженные в поэзии. В этом отношении поэзия и проза взаимно дополняют друг друга. Более того, словоупотребления, имеющие в прозе единственный характер, при соотнесении с поэзией включаются в определенную систему, в ряд аналогичных явлений. В некоторых случаях, по-видимому, можно говорить и о прямых заимствованиях из поэзии.

В результате отталкивания от «практического» языка в поэзии и в орнаментальной прозе не только разрушаются старые связи между словами, но целенаправленно перестраивается система словоупотребления, свойственная литературному языку, и возникают новые связи, новая система отношений между словами, которая основывается на обращении к словам с ограниченной сочетаемостью, возрождении вещественной основы стершегося сочетания, гиперболизации исходного смыслового признака, реализации метафоры и некоторых других приемах переосмысления обычных языковых сочетаний и традиционной фразеологии. Особый поэтический язык в орнаментальной прозе — это выход за рамки литературного языка, осуществленный в рамках самого литературного языка и обусловленный общим романтическим характером мировосприятия, а именно его ассоциативностью и синтетичностью.