

бок» (*trial and error*). Такой подход наметил в своей герменевтике еще Фридрих Шлейермахер, указавший на необходимость сочетания двух методов понимания смысла — «дивинации», т. е. интуитивного постижения целого, и «конструкции» как рационалистической перепроверки интуитивного проекта¹⁵.

Эквивалентность, проявляясь в различных субстанциях и формах, обостряет способность читателя к ее восприятию. Сопряжения на одном из уровней способствуют выявлению соответствующих, но также и противоположных отношений на уровне другом. Восприятие системы эквивалентностей напоминает цепную реакцию. Достаточно идентифицировать какой-либо пучок важных соответствий, как шаг за шагом начинает проявляться густо сплетенная сеть вневременных отношений.

Приведенные выше примеры показывают: эквивалентности выделяют, поддерживают, определяют и создают друг друга. И все-таки их идентификацию и осмысление должен произвести читатель. Актуализация имеющихся в произведении потенциалов эквивалентностей всегда неминуемо частична. Причиной этого является не только множество эквивалентностей, обнаруживаемых в данном тексте, но, прежде всего, неограниченная возможность приводить их в разнообразные взаимоотношения, причем каждое новое отношение подсказывает новый смысл.

В рассказах Чехова, например, сеть эквивалентностей так густа и сложна, что в одном восприятии, всегда организуемом определенной точкой зрения, она не может проявиться исчерпывающим образом. Читатель будет выбирать из предложенных ему эквивалентностей и их соотношений лишь те, которые предусматриваются ожидаемым или желаемым им смыслом. Поэтому отношение между восприятием и произведением можно сравнить с отношением между повествуемой историей и лежащими в ее основе событиями. Каждое восприятие необходимо редуцирует сложность произведения, поскольку отбираются только те отношения, которые, в зависимости от смыслового ожидания или желания, идентифицируются как значимые. Читая и осмысливая текст, мы проводим смысловую линию через тематические и формальные эквивалентности и проявляющиеся в них признаки, не учитывая множество других эквивалентностей и признаков. Таким образом, каж-

¹⁵ О методологических проблемах анализа эквивалентностей на фоне спора между герменевтикой и структурализмом см.: Шмид 1987.

дое прочтение повествуемой истории создает селективную и субъективную, по необходимости, историю истории.

3. Орнаментальная проза

Звуковая и тематическая парадигматизация

Изобилием как тематических, так и формальных эквивалентностей отличается та разновидность повествовательных текстов, которая условно называется «орнаментальная проза»¹⁶. Это не совсем удачное, но общепринятое понятие¹⁷ предполагает, в обычном употреблении, явление чисто стилистическое. Поэтому к «орнаментализму», как правило, относят разнородные стилистические особенности, такие как «сказ» или «звукопись» (Белый 1934), т. е. явления, общим признаком которых является повышенная осязаемость повествовательного текста как такового. Между тем за этим понятием скрывается не сугубо стилистический, а структурный принцип, проявляющийся как в тексте, так и в самой повествуемой истории.

Рассмотрим классический пример орнаментальной прозы — повесть «Наводнение» Е. И. Замятина. На цитируемом ниже отрывке можно наблюдать характерную для орнаментальной прозы парадигматизацию звукового и тематического порядка, тематическое использование фонических «орнаментов». После того как бездетная Софья, жена Трофима Иваныча, с *пустым* животом, убила ненавистную ей соперницу Ганьку и унесла разрубленное тело жертвы в мешке для хлеба к *пустой* яме на Смоленском поле, с *хлебом*, символом сексуальности, происходит странная метаморфоза. Он превращается в *капусту*, скудную ежедневную пищу, воплощение *пустых* отношений между супругами:

¹⁶ Систематическое и историческое описание «орнаментальной» прозы см Шкловский 1929; Уланов 1966, 53—71; Карден 1976; Браунинг 1979; Левин 198. Наиболее убедительные описания дают: Н. Кожевникова 1971; 1976; Йензен 198. Силард 1986.

¹⁷ См. альтернативные обозначения, которые, однако, не вошли в обиход «поэтическая проза» или «чисто-эстетическая проза» (Жирмунский 1921), «поэтизированная проза» (Тынянов 1922), «лирическая проза» (Н. Кожевникова 1971 «динамическая проза» (Г. Струве 1951; Уланов 1966; Н. Кожевникова 1976).

<Трофим Иваныч> хлебнул щей и остановился, крепко зажав ложку в кулаке. Вдруг громко задышал и стукнул кулаком в стол, из ложки выкинуло капусту к нему на колени. Он подобрал ее и не знал, куда девать, скатерть была чистая, он смешно, растерянно держал капусту в руке, был как маленький — как тот цыганенок, которого Софья видела тогда в пустом доме. Ей стало тепло от жалости, она поставила Трофиму Иванычу свою, уже пустую тарелку. Он, не глядя, сбросил туда капусту и встал (Замятин Е. И. Избр. произв. М., 1989. С. 491).

Слово *капуста*, обозначающее бедную пищу и символизирующее рутину супружеской жизни, входит в ряд звуковых повторов, образуемый звуком [к] (в цитате подчеркнутый двойной линией). Этот ряд выражает через иконичность гуттурально-взрывного звука [к] и общую семантическую ассоциацию слов «кулак» — «крепко» — «громко» — «стукнул» возмущение Трофима Иваныча потерей молодой сожительницы. Такое значение, основанное и на звуковой символике, и на семантике связанных этим звуком слов, переносится на трижды встречающееся слово «капуста». С другой стороны, слово «капуста» находится в семантически менее явно определенном ряде звуков [ст] (подчеркнутом простой линией), сменяющем ряд звука [к]. Более того, слово «капуста» образует паронимию со словами «в *пустом* доме» и «*пустую* тарелку», ассоциируя через сходные по звуку прилагательные целую парадигму мотивов пустоты, встречающихся в разных местах текста: *пустую яму* (в мастерской и в кровати) — *пустой живот* — *пустое небо* — *пустой дом* — *пустую тарелку*. Итак, слово «капуста» выражает пустоту, становясь ее воплощением, причем не только символическим образом, но и воплощая в своем звуковом теле то слово *пуст*, которое обозначает это состояние. И, наконец, в слове «хлебнул» спрятано обозначение той пищи с ее сексуальной коннотацией («хлеб»), которая заменяется капустой. В таком контексте не может быть чисто случайным и то, что Софья некоторое время спустя, после первой непустой ночи с Трофимом Иванычем думает о том, что в деревне, из которой ее взял муж, сейчас рубят капусту. Таким образом, мы получаем жуткую коннотацию рубленой капусты, т. е., в переносном смысле, уничтоженной, наполненной пустоты, с разрушенной Ганькой, которая, будучи зарытой в яме на Смоленском поле, заполняет пустую яму в чреве Софьи.

Орнамент, поэзия, миф

Орнаментализм — явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная игра в тексте. Оно имеет свои корни в миропонимании и в менталитете символизма и авангарда, т. е. в том мышлении, которое по праву следует назвать мифическим¹⁸. При этом мы исходим из того, что в орнаментальной прозе модернизма и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления. Мысль о связи, существующей между орнаментализмом, поэзией и мифом, соответствующая культурной автомодели эпохи модернизма и проявляющаяся в разных областях культуры, таких как художественная литература, поэтика, философия, психология, далее будет развернута в виде тезисов¹⁹.

1. Для реалистической прозы и ее научно-эмпирической модели действительности характерно преобладание фикционально-нарративного принципа с установкой на событийность, миметическую вероятность изображаемого мира, психологическое правдоподобие внешних и ментальных действий. Модернистская же проза склонна к обобщению принципов, конститутивных в поэзии. Если в эпоху реализма законы нарративной, событийной прозы распространяются на все жанры, в том числе и на ненарративную поэзию, то в эпоху модернизма, наоборот, конститутивные принципы поэзии распространяются на нарративную прозу.
2. Орнаментальная проза — это не поддающийся исторической фиксации результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст. В принципе, симптомы поэтической обработки нарративных текстов можно найти во все периоды истории литературы, но это явление заметно усиливается в те эпохи, когда преобладают поэтическое начало и лежащее в его основе мифическое мышление.
3. Благодаря своей поэтичности орнаментальная проза предстает как структурный образ мифа. Основным признаком, объединяющим орна-

¹⁸ О мифическом мышлении см.: Кассирер 1925; Лотман, Успенский 1992; Мелетинский 1976, 164—169. О проявлениях мифического мышления в литературе см. сб.: Шмид (ред.) 1987.

¹⁹ Под русским модернизмом подразумевается эпоха, охватывающая символизм и авангард — от 1890-х до начала 1930-х годов.

ментальную прозу и мифическое мышление, является тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака. Слово, в реалистическом мире рассматриваемое как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения. Принципиальная иконичность, которую проза приобретает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя совпадает с вещью. Как отметил Эрнст Кассирер, мифическому мышлению совершенно чужды «разделение идеального и реального», «различение между миром непосредственного бытия и миром посредствующего значения», «противоположность „образа“ и „вещи“»: «Там, где мы видим отношение „репрезентации“, для мифа существует... отношение реальной *идентичности*» (Кассирер 1925, 51). Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетных развертываниях речевых фигур, таких как сравнение и метафора.

4. *Повторяемости* мифического мира в орнаментальной прозе соответствует повтор формальных и тематических признаков. В то время как повтор целостных мотивов, звуковых или тематических, образует цепь *лейтмотивов*, повтор отдельных признаков создает *эквивалентность*²⁰. Лейтмотивность и эквивалентность подчиняют себе как языковую синтагму нарративного текста, так и тематическую синтагму повествуемой истории. Они порождают ритмизацию и звуковые повторы в тексте, а на временную последовательность истории налагают сеть вневременных сцеплений. Там, где уже нет повествуемой истории, как это бывает в чисто орнаментальной прозе («Симфонии» А. Белого), итеративные приемы выступают как единственные факторы, обуславливающие связанность текста. «При достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как бы параллельно ему, при ослабленном сюжете лейтмотивность заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие» (Н. Кожевникова 1976, 57). К этому можно, однако,

²⁰ Отсюда вытекает определенное оправдание понятия «орнаментализм»: ведь для орнамента конститутивным является повтор тех или иных образных мотивов, стилизованных деталей образного целого.

добавить, что приемы повтора, к которым относятся не только лейтмотивы, но и вообще все виды формальной и тематической эквивалентности, существуют не просто «параллельно» истории, но и подчеркивают, выявляют или модулируют конститутивные для истории временные связи.

5. Лейтмотивность и эквивалентность имелись уже и в прозе реализма, в значительной мере способствуя смыслопорождению в классическом сюжетном типе повествования. Орнаментальная проза отличается от реалистической не просто более частым употреблением приемов повтора, но прежде всего более глубоким внедрением в текст соответствующих приемов, прорастающих как через историю, так и через дискурс²¹. Если в прозе реализма лейтмотивность и эквивалентность появляются, как правило, только в тематических мотивах, то орнаментальная проза тяготеет к отражению тематических, сюжетных соотношений в презентации наррации, т. е. к передаче упорядоченностей повествуемой истории семантическими, лексическими и формальными упорядоченностями дискурса.

6. Иконичность приводит к принципиальной *соразмерности, соответственности* между порядком текста и порядком повествуемой истории. Поэтому для орнаментальной прозы в высшей мере действителен закон о презумпции тематичности всех формальных связей: каждая *формальная* эквивалентность подсказывает аналогичную или контрастную *тематическую* эквивалентность. Каждый формальный порядок в плане дискурса должен быть соотносим с тематическим порядком в плане изображаемого мира. Основной фигурой становится паронимия, т. е. звуковой повтор, устанавливающий окказиональную смысловую связь между словами, не имеющими ни генетической, ни семантической связи. В паронимии четко проявляется установленный Кассирером (1925, 87) закон мифического мышления, согласно которому

²¹ Н. Кожевникова (1976, 57) указывает на то, что принцип лейтмотивности (следует добавить — и эквивалентности) был «подготовлен» уже в классической прозе (Толстого, Достоевского) и как общий принцип организации повествования был применен «в некоторых бессюжетных рассказах Чехова». «То, что в классической литературе использовалось как частный прием, в орнаментальной прозе стало конструктивным принципом». Следует добавить, что употребление приемов тематической и формальной эквивалентности восходит уже к прозе Пушкина, где он занимает центральное место (см. Шмид 1981а, 65—73).

«всякое заметное сходство» является «непосредственным выражением идентичности *существа*».

7. Тенденция к иконичности, более того — к овеществлению всех знаков приводит в конечном счете к смягчению тех резких границ, которые в реализме отграничивают слова от вещей, повествовательный текст от самой повествуемой истории. Орнаментальная проза создает переходы между этими планами, стирая оппозицию между выражением и содержанием, внешним и внутренним, периферийным и существенным, превращая чисто звуковые мотивы в тематические элементы или же развертывая словесные фигуры в сюжетные формулы.

8. Орнаментализация прозы неизбежно влечет за собой ослабление ее событийности. Повествуемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы, по принципу сходства и контраста.

9. Наивысшей тематической сложности орнаментальная проза достигает не в полном разрушении ее нарративной основы, а там, где парадигматизация наталкивается на сопротивление со стороны сюжета. Интерференция словесного и повествовательного искусства приводит к увеличению смыслового потенциала. Если сеть поэтических приемов налагается на нарративный субстрат, смысловые возможности значительно увеличиваются за счет взаимоотношений полушарий поэзии и прозы. С одной стороны, поэтические сцепления выявляют в ситуациях, персонажах и действиях новые аспекты, с другой, архаическое языковое мышление, входящее в нарративную структуру, подвергается перспективизации и психологизации. Ассоциативное умножение нарративных смыслов и нарративное использование словесного искусства предоставляют дополнительные возможности для изображения человека и его внутреннего мира. Такие возможности косвенного изображения осуществляются, прежде всего, в прозе модернизма, пользующейся смешением поэтической и прозаической полярностей в целях создания сложного, одновременно архаического и современного образа человека. Наглядные примеры такой сложной интерференции поэтического и нарративного потенциала можно найти и *до* периода символистской гипертрофии поэтичности — в прозе Чехова, и *после* — у Бабея и Замятина. Эти писатели создали гибридную прозу, в которой, смещи-

ваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мировосприятие воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки.