

О.А. КОРНИЕНКО
(Киев)

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

Статья вторая

В первой статье цикла, посвященного проблеме ритма орнаментальной прозы Бориса Пильняка [1], выявлены ритмообразующие факторы образно-мотивного, композиционного, темпорального и т.д. уровней, прослежена их парадигматическая роль на примере «Голого года». Цель второй статьи – исследование специфики функционирования ритма собственно художественной речи, доминантных приемов и средств ее ритмообразования в орнаментальной прозе писателя.

По авторитетному мнению М.М.Гиршмана, *ритмизация речи* «является не только одним из полноправных членов» ритма художественной прозы, «но и необходимым материальным фундаментом для существования всех других ритмов в прозаическом литературном произведении» [2, с.247].

Рассмотрим наиболее характерные виды и формы ритмизации прозы, которые, реализуя орнаментальную функцию, выражают ритм более высокого порядка, чем в обычной прозе.

Напомним, что В.М.Жирмунский на примере пейзажных описаний в повестях Н.В.Гоголя выделил следующие приемы ритмической прозы: «Повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец – наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция [...] к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определенного типа [...]» [3, с.576].

В.В.Виноградов в работе «К морфологии натуралистического стиля» замечал, что ритмический рисунок образуется благодаря «многократным подхватам» и проанализировал их на примере «двуступенчатого расположения глагольных форм» [4].

Заметим, в структуре и семантике орнаментальной прозы продуктивны *различные виды фигур повторов* – носители определенных семантических тем, мотивов и создатели ритма. «Густота повтора – характерная особенность образной насыщенности орнаментальной прозы, ее экспрессии» [5, с.149].

По нашему наблюдению, в структуре речевого потока условно можно выделить следующие основные типы ритмизации:

- **лексический** (повтор сквозного слова и слов близкого семантического поля);
- **фонический**;
- **грамматический** (нагнетание грамматических форм);
- **синтаксический** (повтор синтаксических моделей: словосочетаний, фраз, крупных синтаксических единиц, а также чередование коротких и длиннопротяженных синтаксических конструкций и т.д.);
- особый вид повтора, встречающийся у Пильняка – **повтор сверхфразовых единств** – целых абзацев и даже глав;
- **интонационный**;
- **типо-графический**.

Указанные виды повторов функционируют в тесном взаимодействии, подчеркивают фактуру орнамента и в совокупности с другими средствами ритмизации (внутренней рифмой, метризацией и т.д.) формируют своеобразный речевой лад орнаментальной прозы. Рассмотрим подробнее каждый из названных типов на примере прозы Б.Пильняка.

Лексический тип ритмизации в литературе проявляется в повторах словесных тематически связанных рядов. Основная функция взаимодействующих лексико-семантических групп, сквозных повторов – поддержка мотивной и лейтмотивной организации и, следовательно, акцентирование проводимой автором мысли. Например, слова «удивительно», «странно», «жутко» выступают не только «сквозными» и ключевыми в тексте «Голого года» (на что справедливо обратила внимание исследовательница С.Ю.Горина [6, с.73]), – данные слова, определенным образом ритмизируя повествовательную речь, становятся эмоционально-оценочными «маркерами» изображаемых событий в восприятии разных персонажей и, возможно,

преломляясь в сознании художника, становятся авторскими презентантами происходящего с Россией в период «Великой смуты».

А.С.Солженицын выдвинул небезосновательное предположение, что прием повтора мог быть навеян Пильняку фольклором, в частности, былинным повтором [7]. Заметим, в «Голом годе» присутствует множество включенных в ткань романа разножанровых народных песен, фрагментов сказок (о живой и мертвой воде, царевне-лягушке и др.), легенд, обрядов (сватанья, свадьбы и др.), поговорок (в свою очередь являющих говорную интонацию и расщепленный ритм, к примеру: «Не обманешь – не продашь»¹ (с.117)), что привносит яркий поэтический колорит в изображение народной жизни России, которая представлена в столкновении природных и человеческих стихий, энергий человеческих сознаний, переданных во многом благодаря ритму художественной речи.

Лексические повторы в орнаментальной прозе Пильняка встречаются как в малых синтаксических периодах, так и в больших. Рефреново функционируя в тексте, они участвуют в креации мотивной и лейтмотивной организации произведения и выступают важнейшим изобразительным средством авторского замысла и выразительным средством его поэтики.

Фонический тип ритмизации. По меткому замечанию мастера орнаментальной ритмической прозы А.Белого, текст с установкой не только на выражаемый смысл, но и на самое звучание требует от читателя нахождения в своеобразном «слуховом фокусе» [9, с.306] или, иными словами, рецитации текста [10, с.71], воспроизведения (мысленного «про себя» или вслух) интонаций, ударений, звуковой формы слов и т.д. Звуковой ритм в прозе, как указывает М.Л.Гаспаров, «для каждого куска текста намечается особо» [11, с.875]. Потому аналитико-теоретические положения, выдвигаемые в статье, будут подкрепляться отдельными текстовыми фрагментами, взятыми в качестве иллюстративного материала.

Звуковой ритм прозы Пильняка строится на:

1) выстраивании *звукоподражательных* рядов.

¹ Здесь и ниже ссылки на роман Пильняка «Гольый год» даны в круглых скобках с указанием страницы издания, сохранившего оригинальность авторского графического оформления текста [8, с. 22-138].

Например, в «Голом годе» свыше 10 раз встречается звукоподражание «Дон, дон, дон!». В начале романа источником звука являются монастырские часы: «Весь день и всю ночь, каждые пять минут били часы в соборе, – дон, дон, дон!» (с.26). Как представляется, в данном семантическом ареале маркирована прежде всего временная протяженность и соразмерность, которую Пильняк поднимает до уровня метафоричности, в своей имплицитной семантике восходящей к глубинному философскому осмыслению многовековой истории России, «переключек» ее исторических судеб (что также подчеркнуто конструктивным принципом монтажной композиции, где рассматриваемый звукоподражательный ряд выступает в функции специфичной монтажной «скрепы» прошлого и настоящего):

«– Дон! Дон! Дон! – бьют куранты в соборе.

Иные дни. Теперешний век.

Бьют куранты:

–Дон! Дон! Дон!» (с.37-38).

Заметим, увеличивается сила и напряжение звука, что передано усилением позиций восклицательных знаков. Наблюдается также переход эманации звука на бой колоколов: «и бьют колокола в соборе: – дон-дон-дон!..» (с.64), «– Дон! Дон! Дон! – бьют колокола, и окна в домах раскрыты» (с.98), – что уже вводит ассоциацию со звоном колокольного набата в «смутные» периоды лихолетий и создает напряженное ощущение тревоги. Данный звуковой ряд переключается с упоминанием о Доне как символе «безгосударственности», вольницы, бунтарского духа:

«И третьи часы бьют в соборе:

дон-дон-дон!.. –

побежали на Дон, на Украину, на Яик. Не потому ли, не потому ли не-сла Великороссия татарщину татарскую, а потом немецкую татарщину, что не нужна она была им, ей в безгосударственности ее, в этнографии? – не нужна... Побежали на Дон, на Яик, – а оттуда пошли в бунтах на Москву» (с.61).

Пильняк реминисцентно сопрягает данный звуковой ряд с Китежским мифом:

«Бьют успокоенно, как в Китеже, колокола в соборе: – дон! Дон! Дон!.. – точно камень, брошенный в заводь с купавами. И тогда в казармах играют серебряную зорю» (с.67); «Общежитие же большевиков, выселив князей Ордыниных, поместилось в доме на Старом взвозе.

– Дон! Дон! Дон! – падают камни колоколов в заводь города» (с.102).

Данный звукоряд, сопряженный с современностью и реминисцентным фоном китежской легенды становится полисемантическим амбивалентным знаком легендарного исторического пути России, грандиозных перемен, разрушения старого мира и, – в авторском модуле, – ее вневременной витальности.

Т.о., звукоподражательный ряд в прозе Пильняка создает звуковой образ и вырастает до символа. В качестве подтверждения можно также вспомнить рефренные «песни революционной метели» (семантика которой описана в первой статье цикла [1]):

«Ветер гудит в Кремле, в закоулках: гу-вууу-зии-маа!.. И шумит крышное железо старых домов: – гла-вбумм!» (с.126);

«И теперешняя песня в метели:

– Метель. Сосны. Поляна. Страхи. –

– Шооя, шо-оя, шоооя...

– Гвиуу, гаауу, гвиууууу, гвиуууууу, гаауу.

– И: –

– Гла-вбумм!

– Гла-вбумм!!

– Гу-вуз! Гуу-вууз!..

– Шооя, гвиуу, гааууу.

– Гла-вбуммм!!.» (с.33-34; рефреном: с.62, 64 и др.).

Характерно, что многие названные здесь звуки (фоноподражания метели и, одновременно, «революционная» аббревиация), в качестве ассонансов и аллитераций структурируют сложную звуковую партитуру всего романа. И потому следующим конструктивным принципом звуковой организации ритмической прозы Пильняка выступает

2) «сгущение» ассонансных и аллитеративных рядов.

Орнаментальная проза Пильняка аллитеративна и ассонансна. Покажем это на текстовом фрагменте «Голого года», взятом произвольно:

«Знойное небо изливало знойное марево, небо было застлано голубым и бездонным. Цвел день, цвел июль. Целый день казалось – улицы, церкви, дома, мостовые: плавались в воздухе и трепетали едва приметно в расплавленном иссиня-золотом воздухе. Город спал: сном наяву, город Ордынин из камня. Дни зацветали, цвели, отцветали, сплошной вереницей, перецветали в недели. Цвел июль, и ночи июлевы оделись в бархат. Июль сменил платиновые июньские звезды на серебро, луна поднималась полная, круглая, влажная, укутывая мир и город Ордынин влажными бархатами и атла-

сами. *Ночами ползли сырые седые туманы. Дни же походили на солдатку в сарафане, в тридцать лет, на одну из тех, что жили в лесах за Ордынином, к северному небесному закрою: сладко ночами в овине целовать такую солдатку. Днями томили зной»* (с.90-91).

Здесь аллитеративный узор выстраивается на рядах: [н] (в приведенном фрагменте данный звук встречается 52 раза), [л] (49 случаев), [в] (около 30 раз). При этом заметны своеобразные усиления-«всплески» «малых» аллитеративных рядов: [б] – «небо было застлано голубым и бездонным»; [п] – «плавилась в воздухе и трепетали едва приметно в расплавленном»; [з] – «знойное небо изливало знойное марево»; [ц] – «Цвел день, цвел июль. Целый день казалось – улицы, церкви [...] Дни зацветали, цвели, отцветали, сплошной вереницей, перецветали в недели». Последняя аллитеративно-окрашенная фраза конституирует звуковой ряд – *цвл-н-цвл-л/цл-н-л-лц-цв ...н-цвл-цвл-цвл-лн-внц-цвл-внл*, что также аудиально подтверждает сложность звуковой «инструментировки» орнаментальной прозы Пильняка.

Ассонансная «партитура» анализируемого фрагмента (с учетом редуций) дает следующую картину: доминанта [а] (свыше 100 раз), [и] (свыше 60), однако также, как и в аллитерациях, наблюдается «всплеск» «микроряда», в данном случае [ы] – «сырые седые туманы».

Характерно, что ассонансные ряды романа «Голый год» подкреплены междометиями, например: «Ууу. Ааа. Ооо. Иии. [...] В избе крик, яства и питье, – а-них! – и из избы под навес бегают подышать, пот согнать, с мыслями собраться, с силами» (с.137). Подобное усиление привносит эмоционально-экспрессивный оттенок фонически окрашенному тексту.

Ритм орнаментальной прозы Пильняка также базируется на:

3) разработке *внутренних рифм*, презентующих *клаузульный ритм*: «Холод. Голод» (с.115); «дрожали дали» (с.79); «В конторе – темной теплушке – дымит "лягушка" [...], – женские клаузулы (АА) и др.;

4) нарочитом *повторе слоговых групп*, формирующих эффект *корневой рифмы*, внутренних созвучий: «Голый год»; «В городе – голод [...]» (с.32); «[...]человеку хочется [...] греть его (человека. – О.К.) и греться человеческим его телесным теплом... [...] мысли

знойны, *необыкновенны, неотступны* и страстны, на границе лихо-
радного *небытия...*» (с.113); и даже т.н. «переставных» созвучий:
«*жуть и ужас*» (с.117).

5) повторе **слова / группы слов** в пределах одного колона, а так-
же рядом соположенных и дистанцированных друг от друга фраз.
Орнаментальная проза Пильняка обнаруживает богатое разнообра-
зие фигур повтора, в частности:

– **эпизевкис** (АА.....): «*Качается, качается* в мозгу перекладина у
дверей [...] / и *женщины, женщины* свешиваются, приседают над
ползущими шпалами» (с.113) (здесь и ниже курсив наш. – О.К.). В
приведенном фрагменте анафорический эпизевкис передает эффект
хода поезда, протяженности пути, «колеблющегося» человеческого
сознания, что на имплицитном уровне восходит к метафорическому
изображению революционной России.

– **просаподосис** (А...А): «*Помирать* – все у бога за пазухой, к
примеру, ежели *помирать*» (с.134).

– **анафора** (А....., А.....): «*Мутен день, мутны* сумерки [...]»
(с.126). «*В городе* – голод, *в городе* скорбь и радость, *в городе* слезы
и смех» (с.32).

– **анадиплосис** (.....А, А.....): «[...] в монастыре, в дальней келии
[...], у наугольной башни, поросшей *мохом*, – *мохом* в молве народ-
ной поросший архиепископ Сильвестр писал сочинение о "Велико-
россии, Религии и Революции"» (с.39);

– **эпифора** (.....А,А): «Посмотрите кругом – *сказка*. Пахнет
польнью – потому что *сказка*» (с.117);

– **эпанафора** (.....А.....,А.....): «Разве не *сказочен* голод и не
сказочна смерть?» (с.79);

– **эпаналепсис** (А.....,А): «На *рассвете* в тумане заиграл на
рожке пастух, скорбно и тихо, как пермский северный *рассвет*»
(с.42).

– **симплока** (А.....В, А.....В): «А *над городом* подымалось солнце,
всегда прекрасное, всегда необыкновенное. Над землею, *над горо-
дом*, проходили весны, осени и зимы, *всегда прекрасные, всегда не-
обыкновенные*» (с. 26);

– **метатесис** (АВ.....ВА): «[...] князя ли Ордынины прозвались
по городу, или город Ордынин по князьям прозвался?» (с.37);

«Оленька Куниц плакала, в серой рассветной нечистой мути, плакала обиженно Оленька Куниц» (с.41) и др.

Фигуры повтора, использованные при характеристике внутренней речи персонажей, передают «роящийся» ход мыслей людей, подхваченных стихией («метель») революции и истории. Будучи же включенными в лирически окрашенные повествовательные фрагменты, фигуры повтора усиливают поэтическое начало произведения.

Заметим, характерной особенностью прозы Пильняка является усложнение орнамента за счет «сгущения» многообразных форм повтора. Например:

«Зимой все умрут от голода и замерзнут. Нет какой-то соли, без которой нельзя варить сталь, без стали нельзя делать пил, нечем пилить дрова, – зимой дома замерзнут, – от какой-то соли! Жутко! Вы чувствуете, какая жуть! – какая жуткая, глухая тишина» (с.78). Или: «Дурачок Иванушка победил, потому что с ним была правда, правда кривду борет, вся кривда погибнет. 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 сказочно смерть? Разве не сказочно умирают города, уходя в семнадцатый век, и не сказочно возрождаются заводы? Посмотрите кругом – сказка. Пахнет полынью – потому что сказка. И у нас, вот у нас двоих, – тоже сказка, ваши руки пахнут полынью!» (с.79-80).

Т.о., фонические изобразительные ряды являют комплексы функций, выступая в художественном целом средством ритмизации, специфичным способом семантико- поэтических «инкрустаций». Звуковая инструментовка текста дает соответствующий эстетический эффект.

Грамматический тип ритмизации прозы Пильняка наиболее репрезентативен в фигурах «прибавления», среди которых выделим:

– **парегменон** – нагнетание однокоренных слов: «Земли же ордынские – суходолы, доли, озера, леса, перелески [...]» (с.33), «В городе, городское, по-городскому [...]» (с.37); «зняясь в зное» (с.40); «Зноет знойное солнце, и в зное монашек поет» (с.63); «[...] пустынная знойная степная тишина, пустынь, зной» (с.82); «[...] зной знойных июлей [...]» (с.100) и т.д.;

– нагнетание одного и того же слова с разными приставками: «[...] Китай *выполз* с Ильинки, *пополз* [...] *Дополз* [...]» (с.35); «[...] не *убывают*, – *прибывают* [...]» (с.138);

– **гомойарктон** – «сгущение» слов с одинаковыми приставками: «посидел [...], попробовал [...], поиграл [...], поразмышлял [...]» (с.110);

– **полиптотон** – использование в пределах фразового единства нескольких падежей одного слова: «Кругом Ордынина лежали *леса*, – *в лесах* загорались красные петухи барских усадеб, *из лесов* потянулись мужики с мешками и хлебом» (с.32); «Ордынин родился *в них*, *с ними*, *от них*» (с.33);

– **гомеотелевтон** – подобие окончаний в членах: «Днями томили *знои*» (с.91). Нередко данный прием в орнаментальной прозе Пильняка создает эффект клаузульной рифмы: «черствая, четкая, гулкая» (с.130), где гомеотелевтон к тому же усилен фонической анафорой первых двух слов;

– **полиграмматизм** – «умножение» в пределах фразы и сверхфразовых единств грамматических форм. Доминируют у Пильняка именные (условно обозначим их *a*, *b*) и глагольные (*c*, *d*) формы. Например: «*Дни, ночи, теплушки*, станционные *поселки*, третьи *классы*, *подножки, крыши* (*a*) – все *смешалось, спуталось* (*d*) и человеку хочется *упасть* и *спать* [...] *упасть*, подкошенному сном, *прижаться* к человеку (*c*) [...] *Гудки, свистки, звонки* (*a*) [...] пух всегда *жарок* и *зноен* (*b*), мысли *знойны, необыкновенны, неотступны* и *страстны* (*b'*), на границе лихорадочного небытия...» (с.113). Подобного рода нагнетание создает не только эффект «мозаичности», но и монтажной «кинематографичности», где происходит покадровая смена изображения. Семантическая насыщенность данного приема восходит к авторской интенциональности – изображению стихийности происходящих в России событий, нагнетание приема подчинено отражению «хаотичности» человеческого сознания в эпоху кардинального «сдвига», а на глубинном философском уровне – выражению динамики исторического и надисторического Времени и бытия.

По мнению Е.И.Замятина, «ценно у Пильняка, конечно, ...то, что для своего материала он ищет новой формы и работает одновременно над живописью и над архитектурой слова – это у немногих» [Замятин 1990: II, 358].

Синтаксический тип ритмизации. «Повышенная экспрессия синтаксиса орнаментальной прозы объясняется особой нелинейной (неклассической) манерой повествования – импрессионистической [...] при которой с помощью отдельных составляющих синтаксического целого (часто разноплановых) "высвечиваются" наиболее яркие впечатления и ассоциации, передающие живое и "объемное" (в различных ракурсах, "кадрах") восприятие мира. Синтез таких "конструкций-картин" дает совокупное и переживаемое изображение: "кусочки" мозаики, склеиваясь дают орнамент [...]» [5, с.156].

Ощущение орнаментальности прозы создается строением синтаксических периодов. По словам Замятина, синтаксис, периоды у Пильняка такие, что «читать их вслух...никакого человеческого дыхания не хватит» [12, с.359].

В синтаксическом типе ритмизации прозы Пильняка доминантными видятся:

1) **фигуры прибавления**, например, **повторы**, **«сгущения» идентичных синтаксических конструкций**: «Тот Московский – ночами, от вечера до утра. Этот – зимами, от ноября до марта [...] Не дымят трубы, молчит домна, молчат цеха [...] Загорит еще домна, покатыт болванки, запляшут еще аяксы и фрезеры!» (с.34-35). Популярна у Пильняка **парцелляция**: «Китай. Безмолвие. Неразгадка. Без котелка [...]» (там же); «Иные дни. Сон наяву» (с.38), которая нередко строится версейно, что подчеркивает ритм и создает эффект стихоподобия:

«Большевики.

Кожаные куртки.

"Энегрично фукцировать"» (с.122).

Версейная парцелляция в «Голом годе» даже структурирует отдельную главу, что подчеркивает значимость и весомость названных объектов (по сути – основного плана изображения и главных проблем в их идейно-философском и эстетическом осмыслении):

«ГЛАВА VII (последняя, без названия)

Россия.

Революция.

Метель» (с.138).

Ритмообразующую функцию в прозе Пильняка являет также **параллелизм**: «Ночью от полов и заводов пойдут туманы. Ночью по городу ходят дозоры, бряцая винтовками...» (с.38).

Еще одним доминантным средством создания ритмически звучащей фразы назовем излюбленный Пильняком прием **нагнетания однородных членов** в структуре предложения: «Жгло солнце, и на тачках, на черноземе, на камнях, на палатках, на траве лежали знойные краски [...]» (с.79); «Тачки, палатки, земля, Увек, река, дали – блестели, горели, светились знойными лоскутьями. Было кругом огненно, пустынно и безмолвно» (с.80).

Довольно активен в прозе Пильняка **полисиндетон (многосоюзие)**: «И на утро другого дня мать и сватья выводят молодую жену на двор и обмывают ее теплой водой, и воду после омовения дают пить скоту своему: коровам, лошадям и овцам. И молодые едут в отводы, и им поют срамные песни [...] А к вечеру метель. И завтра метель. И воют в метели волки» (с.138). Полисиндетон, обладающий свойством стилизации, привносит эффект «летописности» происходящего, соединяя у Пильняка исторический и надысторический планы.

2) **фигуры убавления**, в основном – *эллипс*, создающий впечатление «кинематографичности»: «В соснах – поселок, за холмами – город, в лощине – завод [...]» (с.34); «На кровле – конец; на князьке – голубь [...]» (с.136); «Солдатские пуговицы – вместо глаз» (там же). Встречается и **асиндетон (бессоюзие)**: «Читаю, курю, одеваюсь, иду, сержусь, ложусь спать [...]» (с.57) и т.д. Асиндетон ощутимо усиливает и оживляет речевую структуру произведения.

3) **фигуры перемещения – инверсии**, актуализирующие определенные смыслы, нацеленные на интонационное подчеркивание: «Приходил час военного положения. И когда он пришёл, – военного положения час [...]» (с.93). Порядок слов у Пильняка чрезвычайно подвижен, инверсия предельно частотна.

Названные формы синтаксического типа ритмизации нацелены в прозе Пильняка на актуализацию определенного смысла и его интонационное подчеркивание.

Функции разноуровневых повторов. Анализ прозы Пильняка свидетельствует, что различного вида повторы, используемые автором, многофункциональны и, в основном, служат:

а) акцентуации высокой степени интенсивности какого-нибудь действия, качества, состояния и т.п., передаче их экспрессии и динамики;

б) выполняют функции фигуры преувеличения, продуцируя семантику множественности;

в) подчеркивают внезапность действия, которая передается не оценочным словом, а многократным повторением самого названия такого действия, качества, признака;

г) выступают структурным компонентом креации мотивного и лейтмотивного поля, актуализации проводимой автором мысли;

д) являются своеобразной ритмо- и смысло-связующей скрепой, усугубляющей текстовое единство и целостность произведения.

Интонационный тип. Проза Пильняка обнаруживает богатый интонационный рисунок, она чрезвычайно экспрессивна в передаче напряженных переживаний, мучительных сомнений и раздумий, а также лирически окрашенных фрагментов. Например:

«Бунт народный – к власти пришли и свою правду творят – подлинно русские подлинно русскую. И это благо!.. Вся история России мужицкой – история сектантства. Кто победит в этом борении – механическая Европа или сектантская, православная, духовная Россия?.. [...] Сектантство? [...] А сектантство пошло не от Петра, а с раскола!.. Народный бунт, говоришь? – пугачевщина, разиновщина? – а Степан Тимофеевич был до Петра!.. Россия, говоришь? – а Россия – фикция, мираж [...] Все спугал, все спугал!.. Знаешь, какие слова пошли: гвиу, гувуз, гау, начэвак, колхоз, – наваждение! Все спугал!» (с.62); «Россия. Революция. Да. Пахнет польнью – живой и мертвою водою? – Да!.. Все гаснет? нет путей? Да... [...] Разве не сказочен голод и не сказочна смерть? Разве не сказочно умирают города, уходя в семнадцатый век, и не сказочно возрождаются заводы?» (с.79); «Ах, какая метель! Как метельно!.. Как – хо-ро-шо!..» (с.126).

Массированное применение риторических фигур (вопроса и восклицания) нацелено на изображение глубинной динамики человеческого сознания в эпоху кардинальных «сдвигов».

Смысловой и интонационный компонент текста, как правило, подчеркнут пунктуационно. «Следует обратить внимание на то, что знаки препинания в орнаментальной прозе имеют большую функциональную нагрузку, чем в обычной, выражая не только синтаксические, но и разнообразные стилистические функции» [5, с.159]. Как правило, в орнаментальной прозе пунктуационные знаки полифункциональны и подчинены одновременно разделению целого на взаимосвязанные части и органическому объединению частей сложного целого. **Пунктуация** орнаментальной прозы служит важным средст-

вом интонирования, ритмизации, актуализации смысла, выражения авторского замысла. И, если, у А.Белого одним из наиболее употребительных и характерных для его пунктуации знаков выступает точка с запятой [5, с.155], то у Пильняка наиболее частотным становится тире, которое в орнаментальной прозе писателя служит:

- в пределах предложения – знаком введения вводных, вставных уточняющих и поясняющих конструкций, которые, зачастую, носят развернутый характер: «И свадьба, в каноне веков, ведется над Черными Речками, как литургия, – в соломенных избах, под навесами, на улице, над полями, среди лесов, в метели, в дни, в ночи: звенит песнями и бубенцами, бродит брагой, расписанная, разукрашенная, как на кровле конек, – в вечерах синих, как сахарная бумага. – Глава такая-то книги Обыков, стих первый и дальше» (с.136).

- в пределах текста – разделяет, ограничивает абзацы – текстовые фрагменты и главы, визуально и интонационно подчеркивая «монтажность» текстовой фактуры, что приносит эффект динамизма происходящего и изображаемого. При этом тире у Пильняка служит одновременно средством «сцепления» – «скрепы» текста, на имплицитном уровне реализуя сопряжение изображаемых разнородных событий повседневности, истории, ее различных временных пластов и т.д. (т.е. пунктуационный знак «работает» на историософскую концепцию автора).

Пильняк даже *одновременно(!) ставит двоеточие и тире:*

«– Гвииуу, гаауу, гвиииууу, гвиииуууу, гааауу.

– И: –

– Гла-вбумм!» (с.33).

В «Голом годе» одновременное употребление двоеточия и тире, по нашим подсчетам, встречается свыше 70 раз, что значительно усиливает эффект «ограничения и скрепы», о котором говорилось выше. Этой же функции подчинено употребление в тексте Пильняка рядом расположенных *двух*, *а*, *подчас*, и *трех тире*, которыми маркированы: а) пропуски несущественного; б) вводимые авторские комментарии и уточнения (это же касается и скобок, нередких у Пильняка); в) последующий материал, развернуто иллюстрирующий ту или иную мысль. Например:

«[...] – все стали ходить по кругу –

– Этих глав писание – обывательское! – – [...]» (с.91).

Подобное наблюдается и в повести «Штосс в жизнь», а в романе «Созревание плодов» встречается подряд даже *три тире* (с.325).

«Сгущение» пунктуационных знаков, задающих сложную систему паузирования, безусловно, усложняет орнамент интонирования прозы, подчеркивая ее «нелинейный» характер, импрессионистическую фактуру письма, что выразительно передает «биение» мысли и «пульс» времени.

Характерно, что финальным пунктуационным знаком «Голого года» после точки является тире: «[...] Новые и новые метельные стервы бросаются на лесные надолбы, воют, визжат, кричат, ревут по-бабы 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). Данное завершение – тире – эксплицитно насыщено и маркирует «открытый» финал, подчеркивающий незавершенность истории и, одновременно, современность революционных событий, их «вневременной» характер, разворачивающий изображаемое в план Вечности.

Метризация. Пильняк активно использует прозиметризацию, достигаемую с помощью активного цитирования стихотворных текстов (строки А. Блока, Петра Орешина и др.). Ощущение ритма нередко возникает при переходе от обычного повествования – к метризованному, оттеняющему напряженную ситуацию, переломные моменты в развитии действия и т.п.

Чередование обычных и метрически организованных частей с выразительными «сбоями» – важная композиционная и изобразительная особенность прозы Пильняка.

Приведем примеры из «Голого года»:

«В России голод, смута, смерть? – и будет двадцать лет!.. Клянись, – познаешь тайну!..» (с.42) (U– U– U– U–/ U– U– U–/ U– U– U– U). «Небо низко, месяц красен» (с.135) (–U –U –U –U). В данном случае просматриваются двусложные метры (в первом – ямб, во втором – хорей). Нередка трехсложниковая метризация: «Лес иной раз гогочет и стонет, иными летами горит» (с.33) (ÛÛ–U U–U U–U/ U–U U–U U–); «[...] или ржи, или снег, или лес, – без конца, без начала, без края» (с.33) (UU– UU– UU– /UU– UU– UU–U); «Знойное небо льет знойное марево, вечером будут желтые сумерки» (с.38) (– UU –UÛ –UU –UU / –UU –U –UU –UU). Как правило, у Пильняка

двусложный метр перебивается трехсложным и наоборот. К примеру: «[...] дома, земля – горят. (U– U– U–) Сон наяву [...]. Этими днями – сны наяву» (с.37) (–UU – /–UU–U /–UU–).

«Ритм как "сбой" метра вызывает ускорение или замедление речи, экспрессивно подчеркивая то или иное ключевое, семантически "ударенное" слово, чередующееся с другими выделяемыми в тексте опорными словами и выражениями [...]" [5, с.162].

Проблеме исследования специфики метризации в эволюции прозы Пильняка посвящена основательная статья Ю.Орлицкого [13]. Проводя сопоставление с метризацией прозы А.Белым, ученый замечает, что если у Белого доминируют «в основном трехсложные метры, объединяемые в более или менее длинные метрические цепи, не делимые на аналоги конкретных стихотворных строк; такой метр принято называть цепным в отличие от более стихоподобного клаузульного, который чаще всего возникает в виде так называемых «случайных метров» [13, с.204], то основу метризации прозы Пильняка составляют прежде всего «двухсложники, правда, иногда вперемишу с трехсложниками» и активен клаузульный тип [там же, с.207, 210]; существенную выразительную роль играют также ритмические «перебои», построенные на сгущении метра на фоне «неметричности или малой метричности» остальной части фрагмента текста [...] Таким образом, общая динамика метризации прозы Пильняка заключается в последовательном снижении доли трехсложников, в движении от метрических цепей через функционально значимые сгущения к случайным в полном смысле слова метрам» [там же: 208-209].

Считаем необходимым заметить, что переход от трехсложной основы метризации Белого, Ремизова и др. к двухсложной у Пильняка объясним характером метрического рисунка, поскольку трехсложный метр, как правило, более мелодичен, напевен. Проза Пильняка разрабатывает более отрывистый двухсложник для передачи «пульсирующего» динамичного ритма эпохи, а диссонансы «метрических» перебоев подчеркивают ее кардинальные сдвиги, стихийность и динамизм происходящего, опозитизированных Блоком, Пильняком и их современниками в образе – стихии метели.

Нельзя не согласиться с выводом, что «в определенном смысле эволюция прозаической метрики Пильняка отражает и общий путь

русской прозы, движущейся от панметризма Белого к изощренной полиметрии Набокова [...]» [там же].

Важнейшим средством создания ритма орнаментальной прозы выступают различные способы визуализации текстовых фрагментов. «В орнаментальной прозе с ее установкой на максимальную образность существенную роль играет зрительный эффект композиции, архитектоники: текст, набранный уступами, колонками, скатами, зигзагами, фигурами и т.п., сливаясь со смыслом, усиливает эстетическое воздействие литературного произведения. В репертуар орнаментальной прозы включается таким образом дополнительный, зрительный образ – элементы "фигурной прозы"» [5, с.102].

Орнаментальная проза Пильняка являет своеобразный **«типографический орнамент»** текстового оформления, основанный на разрывах строк и артефактах: использовании различных шрифтов, старой и новой орфографии, **разнопротяженных абзацных отступов, создающих, в целом, специфичный ритм. Здесь артефакты функционируют как конструктивный прием.** Графический способ выделения частей прозаического текста, расположенных уступами, «лесенками» и т.п., характерный, прежде всего для А.Белого, находит свое дальнейшее развитие у Пильняка. У Белого, по наблюдению исследователей, графически выделяются чаще всего обособления – «развернутые характеристики, а также яркие детали, как бы выхваченные из потока событий» [5, с.153]. У Пильняка, по нашему наблюдению, графически выделяются эпохальные «документы» Времени, как «внешние» – «летописные» фрагменты, вывески, плакаты, постановления и т.д., так и «внутренние», связанные с движением – сдвигом в сознании людей. Выделенные части текста, обычно небольшие по объему и потому всегда обозримые, сопряжены нередко со сменой ракурсов изображения, различных «точек зрения» (Б.Успенский), потоков сознаний, которые создают ощутимую мозаику голосов. Оттененные фрагменты текста Пильняка способствуют не только детализации и укрупнению плана, но его временному и вневременному расширению. В свою очередь, графическое выделение коррелирует с внутренней стилиевой динамикой материала (внезапной сменой, изменением, «сдвигом» стилиевых пластов), в целом, подчеркивая создаваемую автором модель полифонии сознаний и «многомирия» бытия. Семантически и эмотивно взаимодейст-

взя с целым текста, вклиниваясь в него, повторяясь, образуя своеобразный ритм, они подчинены акцентированию важного смысла. В пределах текстового целого подобный «орнамент» направлен на глубинное осмысление концептуальной сферы произведения, становясь мощным изобразительно-выразительным средством, подчиненным авторскому замыслу (выступает своеобразной визуальной иноформой динамики времени, истории, бытия).

Пильняк создает также своеобразные текстовые фигуры – зрительные символы¹. Таков например, «скос как бессознательное символизирование тоски, безнадежности, отчаяния русских писателей-изгоев в романе «Мать-мачеха»:

– А где-то
в другом месте,
за тысячи верст и от-
сюда и от России, –
от русской земли, – два
человека, русских два
писателя, – в воскресный
день, в заплдни, – рылись
в вещах, – и они нашли коро-
бочку, где была русская
з е м л я, – не аллегория, не сим-
вол, – а просто русская наша
земля, – сероватый наш русский су-
глинок, увезенный в коробочке за
тысячи верст: – и ах как тоскливо
стало обоим, такая тоска на земле!
Тогда перезванивали колокола на кирке,
и они не слышали их: они были два рус-
ских изгоя. Хряпнул Октябрь не только
октябрьскими слезками Эстии, Литвы и
Латвии: если себе Россия оставила только
советы и смуту, метель и распощину, то
те, кто не хотел русской мути, метели и смуты,
кто ушел от России – тот вне России: фактически.
Имя им – изгой. В те годы было много Кобленцев. –
И: просто русский сероватый наш суглинок» [5, с.104].

¹ «В символике – буйный импрессионизм...» [12, с.360].

Ритмическое образно-зрительное восприятие такой орнаментальной прозы открывает дополнительные «надтекстовые» возможности эстетического воздействия. Не будет ошибкой утверждение, что графическое представление текста обладает особой «повышенной» степенью изобразительности и выразительности.

А.К.Воронский о романе Пильняка замечал: «Кстати о “Голом годе” с точки зрения экономии. В романе 142 страницы, не очень большого формата. В эти полтора ста страниц втиснуто столько художественно обработанного материала, что свободно хватило бы на столько романов, сколько в “Голом году” глав. Как все это далеко ушло не только от времен “Обрыва” Гончарова, но и от времен более поздних, например, кануна войны и революции? В этом – стиль нашей эпохи. Даже Чехов и Бунин кажутся по сравнению с этой насыщенностью и экономией разжиженными» [14, с.87-88].

Подведем некоторые **итоги**.

Поскольку художественная речь выступает важной составляющей образа автора, структурирующей «языковую личность» (В.В.Виноградов [15]) в произведении, постольку изучение ритмизации художественной речи видится необходимым компонентом, способствующим глубокому постижению не только авторской модальности, но шире – изображаемого характера времени, содержания эпохи и создаваемой автором динамичной модели бытия¹. В целом ритмический рисунок, активно воздействующий на читателя, выступает как некое «созвучие», своеобразный «посредник» между явлением внешней действительности и глубинной внутренней сущности изображаемого².

¹ «Писатель, создающий литературное произведение, естественно не может входить в его структуру и остается за его пределами: его «образом» в художественном произведении является автор, понимаемый как «носитель концепции всего произведения», как поэтическая суперкатегория с взаимосвязанными идейно-эстетической, жанрово-композиционной и речевой структурами» (Л.А.Новиков со ссылкой на Б.О.Кормана [5, с.71]).

² Здесь видится творческое переосмысление Б.Пильняком открытий символизма. Вспомним, Вяч.И. Иванов в статье «Заветы символизма» определял сущность символистского искусства как «сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как дей-

Анализ некоторых характерных (но далеко не всех) особенностей ритма художественной речи в прозе Пильняка продемонстрировал основные приемы ритмообразования на уровне конструктивной организации текста.

Разноуровневые фигуры повторов у Пильняка, как правило, выстраиваются по принципу **амплификации** – «нагромождения», **градации** – «нарастания». В их основе – разрушение привычных стереотипов, выход за их пределы и создание сложной художественной модели синтеза.

Ритмические ряды подчеркивают прерывание линейности, монтаж, эффект кинематографической наглядности, «многокурсности» и «мозаичности» изображения, «выстраивающих» сложное целое. Кроме того, ритмические ряды нацелены на лейтмотивное акцентирование главного и его усиление. Ритмическое многообразие, полифоническая «дисгармоничность» создают в итоге взаимодействия определенные «музыкальные» настроения, наделенные глубинным поэтическим и философско-аллегорическим смыслом.

Межвидовой (литература и музыка) и внутривидовой (поэтизация прозы) синкретизм, проявившийся в произведениях Пильняка, способствует передаче многогранности и целостности изображения, где за феноменальным (видимым) проступает ноуменальное («прозреваемое»), за явлением – сущность, и языковой орнамент, ритм художественной речи становится одной из детерминант, концентрирующей суть изображаемого.

Особая сила эстетического воздействия орнаментальной прозы Б.Пильняка объясняется сознательным концентрированием различных сторон и свойств поэтического слова, синтаксической конст-

ствительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (realiora)». В эстетике символизма явление осмысливается как «только подобие» (nur Gleichniss) умпостигаемой или мистически прозреваемой сущности, отбрасывающей от себя «тень видимого события» [16, с.597]. У Пильняка соотношение феноменального и ноуменального приобретает характер осознанного поэтического приема, базирующегося на фигуре «мысленного» (интеллектуально-поэтического) параллелизма, запечатлевающего в ритмических рядах соответствий сложную партитуру обертонов бытия.

рукции, тесной связью поддерживающих и развивающих образность текста средств со специфичным ритмом.

Пульсация мысли, динамика не только исторического, но и онтологического Времени передаются Пильняком и графически (зрительно), и различного вида повторами, и фонической организацией текста, и выразительным синтаксисом, подчеркнутым пунктуационно, и интонацией, и метризацией и т.д. – в их взаимодействии.

«В выражении мы можем переживать не только тематизм выражения, но и его художественную конструкцию. Самый способ построения может, выражаясь просто, привлекать нас своею красотой. В этом – *орнаментальная* функция слова» [10, с.70].

Ритмический орнамент приводит к усилению эстетического воздействия на читателя, к повышению его творческой активности при ее восприятии.

Соединение разноплановых композиционных и многообразных разноуровневых изобразительных средств, нагнетание ритмически и интонационно полифоничных рядов, в итоге синтеза – во многом благодаря закону ритмизации – «упорядочивают хаос», создавая гармонию художественного целого.

Сложное взаимодействие образного, мотивного, темпорального ритма, а также собственно ритма художественной речи создают в целом яркий неповторимый ритм орнаментального произведения. Подчеркнутый ритм выступает существенным конструктивным принципом организации и функционирования орнаментальной прозы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Корниенко О.А.* Ритмическая парадигма орнаментальной прозы Бориса Пильняка («Голый год»): Статья первая // Русская литература. Исследования: Сб. научн. трудов. – К: БиТ, 2008. – Вып. XII. – С.43 – 64.
2. *Гиришман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
3. *Жирмунский В.М.* Теория стиха. – Л.: Советский писатель (ЛЮ), 1975. – 664 с.
4. *Виноградов В.В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – 511 с.
5. *Новиков Л.А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М.: Наука, 1990. – 181 с.

6. *Горина С.Ю.* Проза Бориса Пильняка 20-х годов. К проблеме авторского сознания // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. – М.: ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 1995. – С.71–80.
7. *Солженицын А.С.* «Голый год» Бориса Пильняка: Дневник писателя // Новый мир. – 1997. – №1. – С.195–203.
8. *Пильняк Б.* Голый год // *Пильняк Б.* Человеческий ветер. – Тбилиси: Ганатлеба, 1990. – С.22–138.
9. *Белый А.* Мастерство Гоголя. – М.: Изд-во Моск.ассоц. лингвистов-практиков, 1996. – 351 с.
10. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 333 с.
11. *Гаспаров М.Л.* Ритм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК; Интелвак, 2001. – С.875–876.
12. *Замятин Е.И.* Новая русская проза // *Замятин Е.И.* Избранные произведения: В 2 т. – Т.2. – М.: Художественная литература, 1990. – С.352–366.
13. *Орлицкий Ю.* «Самый изобразительный и охватистый...»: Заметки о ритмическом своеобразии прозы Б.Пильняка // НЛЮ. – 2003. – №1. – С.204–219.
14. *Воронский А.К.* Избранные статьи о литературе. – М.: Художественная литература, 1982. – 527 с.
15. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
16. *Иванов Вяч.* Заветы символизма // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений: В 4 т. – Т.2. – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. – С.588-603.