



ФИЛОЛОГИЯ

ОРНАМЕНТАЛИЗМ В ПОВЕСТИ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА «ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА»

© А. С. Атрошенко

Атрошенко Алеся Сергеевна
аспирант кафедры русской
и зарубежной литературы
Самарский государственный
университет

В статье повесть О. Э. Мандельштама «Египетская марка» рассматривается как вариант орнаментальной прозы, что позволяет по-новому взглянуть на проблему целостности этого произведения, выявив особый тип связей, скрепляющих данный фрагментарный текст. Анализируя способы построения художественных образов повести, автор статьи предлагает новый подход к исследованию орнаментальной прозы как к проявлению кубистического принципа работы с образом в литературе XX века.

Ключевые слова: орнаментальная проза, О. Э. Мандельштам, «Египетская марка», художественный образ, кубистический принцип, иконический знак.

Орнаментальная проза — явление, границы которого сегодня чётко не определены. Большинство исследователей сходятся на том, что русской словесности в разные её периоды были свойственны некоторые стилистические процессы, которые традиционно оцениваются как признаки орнаментализма. Так Д. С. Лихачёв писал о том, что «орнаментальность» — «типичное явление древнеславянской прозы»¹, обнаруживая её структурные черты в древнерусских текстах различных периодов — от Кирилла Туровского до Епифания Премудрого. В русской художественной литературе черты орнаментальной прозы исследователь Л. А. Новиков находит в творчестве А. А. Бестужева (Марлинского), А. Ф. Вельтмана, в сказовых интонациях Н. В. Гоголя и Лескова². Од-

¹ Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979. С. 111.

² См. об этом: Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М. : Наука, 1990.

нако общепризнанно, что расцвет этого явления происходит в 10–20-е годы XX века. В это время свои лучшие произведения пишут авторы, творчеству которых свойственны те или иные черты орнаментализма: А. М. Ремизов, Е. И. Замятин, М. Горький, Б. А. Пильняк, А. Веселый, Л. М. Рейснер, Б. А. Лавреньев, Л. М. Леонов, Вс. В. Иванов, М. А. Булгаков, И. Ильф, Е. Петров. Отмечается, что всем перечисленным писателям орнаментализм присущ в разной степени и проявляется далеко не во всех их произведениях. Причём, в каждом конкретном случае говорится о разных уровнях данного явления: где-то оно является «конструктивным приёмом», где-то — «манерой», где-то — чертой авторского стиля³. Однако в уже сложившейся традиции изучения и описания орнаментальной прозы есть автор, произведения которого единодушно признаются её эталоном. Это Андрей Белый. Исследование экспериментов Андрея Белого с прозаическим словом удобно и убедительно среди прочего и потому, что это — проза поэта, а орнаментальная проза практически единодушно считается особым типом «поэтической» прозы. О близости орнаментальной прозы и стиха в разное время писали Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Л. А. Новиков, Н. А. Кожевникова, В. Шмид, Л. Сцилард. В. Шмид находит их глубинное родство на уровне мифического мышления. «Благодаря своей поэтичности, — пишет он, — орнаментальная проза предстаёт как структурный образ мифа. Основным признаком, объединяющим орнаментальную 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»⁴, что «соответствует магическому началу слова в мифе, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации»⁵. Все эти глубинные процессы на уровне художественного мышления проявляются в специфических формальных и структурных чертах орнаментальных текстов: «Повторяемости мифического мира в орнаментальной прозе соответствует повтор формальных и тематических признаков»⁶, что проявляется в лейтмотивности и эквивалентности, подчиняющих 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»⁷. Для орнаментальной прозы, таким образом, свойственны определенные приемы и тропы: повторы на всех уровнях текста (ритмическом, звуковом⁸, образом, тема-

³ Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М. : Наука, 1990. С. 27—28.

⁴ Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 264.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ По мнению В. Шмида, основной фигурой орнаментальной прозы становится паронимия, «т. е. звуковой повтор, устанавливающий окказиональную смысловую

тическом, сюжетном), сравнение и метафора и их реализация — развертывание в сюжет. Однако важно помнить, что за яркими внешними признаками в орнаментальных текстах неизменно находится структурное своеобразие художественного мира произведения, порожденное стремлением к обновлению художественного языка, желанием вернуть вещи её имя. Такую задачу ставил перед собой не только теоретик символизма Андрей Белый, но и его «идеологический» противник Осип Мандельштам.

Интересно, что, несмотря на всё своеобразие прозаических экспериментов О. Э. Мандельштама, несмотря на очевидную связь этих экспериментов с поэтическим словом, исследователи его творчества не использовали применительно к его прозаическим произведениям термина «орнаментальная проза». Однако это понятие мы встречаем в небольшом очерке М. Гаспарова: «...нужно выманить нужное значение из уже существующего слова, а для этого столкнуть его с неожиданным соседом: Мандельштам называл это “знакомством слов”. (...) Мандельштам писал это в “Слове о культуре”, думая лишь о стихах и еще не собираясь стать прозаиком, но в прозе такое обращение со словом стало у него только демонстративнее. В те времена это называлось “орнаментальной прозой”. Критика похваливала или поругивала “Шум времени” и “Египетскую марку”, но об этой словесной орнаментике неизменно говорила: “Слишком!”. Советская проза должна была учиться у классиков, а классики так не писали. Так писал другой поэт-прозаик, наложивший свою печать на стиль целого поколения, — Андрей Белый. Образцом разорванности образов и эпизодов были его “Симфонии”, образцом поэтического обращения с прозаическим словом — его “Петербург” и “Серебряный голубь”⁹. Упоминание орнаментальной прозы здесь выглядело бы почти случайным, если бы не подчеркнутое сопоставление прозы Мандельштама и А. Белого, причём не только по формальному критерию (оба они поэты), но и по технике работы со словом, и по композиционной «разорванности», свойственной прозаическим произведениям обоих авторов. Действительно, работая с языком, возвращая словам их значение, орнаментальная проза намеренно заставляет читателя отказаться от наблюдения за перипетиями сюжета, размывая его бесконечными сюжетными ответвлениями, параллельными историями, остановками на несущественных для развертывания действия деталях в ущерб событийной занимательности. Кроме того, в подробном комментарии к «Египетской марке» О. А. Лекманов отмечает такую особенность этого текста, как наличие «опущенных звеньев»: «серии и цепочки отступлений от фабулы в повести логически не мотивированы, они задаются сложными и причудливыми ассоциациями, порожденными авторским сознанием. От читателя эти ассоциации, как правило, скрыты»¹⁰. Состав-

связь между словами, не имеющими ни генетической, ни семантической связи» (Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 265).

⁹ Гаспаров М. Л. «На чем держится узор...» // Проза поэта / О. Мандельштам. М. : Вагриус, 2000. С. 5—10.

¹⁰ Лекманов О. А. «Опущенные звенья» в «ЕМ» // Египетская марка. Пояснения для читателя / Осип Мандельштам ; сост. О. Лекманов и др. М. : ОГИ, 2012. С. 43.

ляя комментарий к «Египетской марке», его авторы — О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников — для прояснения смысла некоторых эпизодов не раз прибегали к черновикам О. Мандельштама, в которых нередко присутствовали смысловые связи, намеренно опущенные автором в финальной редакции, что делало чтение повести ещё более затрудненным. Однако стоит отметить, что, несмотря на «опущенные звенья», фрагменты текста «Египетской марки» практически всегда связаны друг с другом, только связь эта существует не на уровне сюжета или субъекта действия, но на уровне ассоциаций лейтмотивов и устойчивых образов, пронизывающих весь текст.

Рассмотрим в качестве примера один из таких образов — визитку Парнока, поиск которой составляет формальный сюжет «Египетской марки»: «С вечера Парнок повесил визитку на спинку венского стула: за ночь она должна была отдохнуть в плечах и в проймах, выспаться бодрым шевиотовым сном. Кто знает, быть может, визитка на венской дуге куврыкается, омолаживается, одним словом, играет? Беспозвоночная подруга молодых людей скучает по зеркальному триптиху у бельэтажного портного... Простой мешок на примерке — не то рыцарские латы, не то сомнительную безрукавку — портной-художник исчертил пифагоровым мелком и вдохнул в нее жизнь и плавность:

— Иди, красавица, и живи! Щеголяй в концертах, читай доклады, люби и ошибайся!

— Ах, Мервис, Мервис, что ты наделал! Зачем лишил Парнока земной оболочки, зачем разлучил его с милой сестрой? (...)

Умыкание состоялось.

Мервис похитил её, как сабинянку»¹¹.

В этом фрагменте задаётся длинный образный ряд, связанный с визиткой: сначала пассивный предмет гардероба перенимает свойства своего обладателя — наделяется подвижностью, способностью отдыхать и видеть сны, а упоминание дуги венского стула, на которой висит визитка, вызывает ассоциации с гимнастическими упражнениями и детскими играми; затем актуализируется другой смысловой пласт образа: описание изготовления визитки портным-демиургом делает её даже более живой, чем её владелец, — это она «щеголяет в концертах», читает доклады, любит и ошибается; наконец, возвращение в образ визитки компонента обладания ею другим лицом провоцирует на ассоциации предмета гардероба с земной оболочкой, подругой и сестрой, а похищение визитки приравнивается к похищению женщины-сабинянки. Созданный образ достаточно ярок для того, чтобы стать мотивом повести, что и происходит в дальнейшем. Следующий фрагмент, в котором появляется визитка Парнока, однако, не столько развивает, сколько переводит мотив на другой смысловой уровень: «Потом он снял визитку с плечика, подул на нее, как на горячий чай, завернул в чистую полотняную простыню и понес к ротмистру Кржижановскому в белом саване и в черном коленкоре»¹². Похи-

¹¹ Там же. С. 7—8.

¹² Там же. С. 29.

ценная визитка предстаёт перед нами пассивным мертвым телом в белом саване и черном коленкоре — фактически в гробу. Наконец, заключительное появление визитки описано так: «Он уложил в чемодан визитку Парнока и лучшие рубашки. Визитка, поджав лапы, улеглась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись, — шаловливым шевииотовым дельфином, которому они сродни покроем и молодой душой»¹³. Здесь сравнение с девушкой уже совершенно исчезает, а визитка становится «шаловливым дельфином» с шевииотовыми лапами. Все три (как минимум) комплекса смыслов, каждый из которых является своеобразным микросюжетом повести, не перетекают или трансформируются друг в друга; напротив, их можно назвать параллельными уровнями восприятия одного явления. Тем не менее все они несут на себе оттенок легкомысленности, беспечности, лукавства, пассивности и покорности собственной судьбе, когда человек сам себе не принадлежит, но плывет по течению жизни. Образ, превращенный в мотив, состоит из компонентов, каждый из которых обладает некоторой самостоятельностью, но в то же время несет в себе оттенок общего смысла, что создает многократное повторение с постоянным приращением смыслов и вариаций, в итоге образующих особую многозначность образа. В конце концов этот образ, наряду с другими, становится способным скреплять фрагментарный текст в целостное высказывание: визитка превращается в символ целой социальной группы «молодых людей» (как в своё время шинель стала символом маленького человека) — ветреных, неустроенных мужчин — любителей концертов, робеющих перед прачками и дамами. Визитка как символ соединяет героя Парнока и автора-повествователя, который явно ассоциирует себя с тем же социальным типом. Рассуждения последнего развиваются параллельно описанию злоключений Парнока и сюжетно не связаны с ними, однако О. Мандельштам намеренно расставляет в тексте знаки, открыто свидетельствующие о связи повествователя и героя: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него»¹⁴. В определенном смысле можно сказать, что повествователь и герой являются двойниками: сквозь образ одного постоянно просвечивает, мерцает другой. В этот же ряд «двойников» можно включить и не раз упоминающийся в «Египетской марке» тип героя французского реалистического романа-становления — молодого человека, покоряющего столицу («горячечные образы»¹⁵ таких персонажей вдохновляют Парнока на борьбу за визитку, потому что он чувствует свою типологическую связь с этими молодыми неустроенными людьми). Имя одного из таких героев — Люсьен де Рюампре — даже открыто называется в тексте повести; в восприятии Парнока у него «было грубое холщовое белье и неуклюжая пара, пошिताя деревенским портным; он ел каштаны на улице и боялся консервжек»¹⁶. В эту цепочку двойников встра-

¹³ Там же. С. 36.

¹⁴ Там же. С. 22.

¹⁵ Там же. С. 9.

¹⁶ Там же. С. 10.

ивается и Каменноостровский проспект — «легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки»¹⁷, «молодой и безработный хлыщ, несущий под мышкой свои дома, как бедный щёголь свой воздушный пакет от прачки»¹⁸; к этому же типу примыкает вереница «маленьких» людей поскромней — «без гроша, с высшим образованием», включенных в традицию русской литературы, по наблюдению самого повествователя «Египетской марки», ещё в 50-х годах XIX века¹⁹. Таким образом, автор-повествователь (который тоже представлен несколькими сюжетными линиями и оттого как бы расслаивается на несколько голосов), Парнок, герои романов Бальзака и Стендаля, Каменноостровский проспект, маленькие люди классической русской литературы становятся разными гранями одного явления, социального типа, времени, создавая «повесть без фабулы и героя, сделанную из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнчного бреда»²⁰. Такой метод характерен для орнаментальной прозы, где «образы героев <... подвижны, зыбки, лишены резких контуров, подвержены различного рода трансформациям. Часто это — образные субъекты единой мысли, единой глобальной темы»²¹.

При создании художественного образа в «Египетской марке» особенно важна ощутимость каждого образного уровня, что позволяет превратить образ в «иконический знак». Это качество присутствует уже в автоэпиграфе: «Не люблю свернутых рукописей. Иные из них тяжелы и промаслены временем, как труба архангела»²². Сравнение свернутой рукописи с трубой архангела чрезвычайно материально: читателю дается возможность ощутить её вес, текстуру, старину. Иными словами, это не просто сравнение — риторический приём или украшение; это отдельный микросюжет — компонент художественного образа, который «позволяет О. М. ненавязчиво соотнести события частной и мелкой жизни Парнока — “египетской марки” с трагическими событиями 1917 г., меняющими облик всей России»²³.

То же качество образа мы наблюдаем при сопоставлении бормашины с аэропланом: «Люблю, грешный человек, жужжание бормашины — этой земной сестры аэроплана — тоже сверлящего борчиком лазурь»²⁴. Аэроплан, возникающий в тексте побочно, тем не менее, не столько уточняет и подчеркивает качества бормашины, сколько выступает с ней на равных, становится микросюжетом повести.

¹⁷ Там же. С. 14.

¹⁸ Там же. С. 14.

¹⁹ Там же. С. 32.

²⁰ Там же. С. 34.

²¹ Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М. : Наука, 1990. С. 108.

²² Египетская марка. Пояснения для читателя / Осип Манделъштам ; сост. О. Лекманов и др. М. : ОГИ, 2012. С. 7.

²³ Там же. С. 50.

²⁴ Там же. С. 14—15.

Расслоение художественного образа на самостоятельные уровни отчётливее заметно на более крупных фрагментах. Так, к примеру, очень ярко в повести дается описание прачек за работой: «Они углубились в горячее облако прачечной, где шесть щебечущих девушек плоили, катали и гладили. Набрав в рот воды, эти лукавые серафимы прыскали ею на зефировый и батистовый вздор. Они куролесили зверски тяжелыми утюгами, ни на минуту не переставая болтать. Водевильные мелочи разбросанной пеной по длинным столам ждали очереди. Утюги в красных девичьих пальцах шипели, совершая рейсы. Броненосцы гуляли по сбитым сливкам, а девушки прыскали»²⁵. Прачечная становится облаком, в котором, среди тончайших и нежнейших тканей, «куролесят» лукавые серафимы-прачки. Развернув картину небесного мира, Мандельштам тут же приступает к созданию следующих слоев образа — утюги сопоставляются с броненосцами, бельё — со взбитыми сливками. Все четыре компонента, сплетаясь в единое целое, образуют крайне концентрированный и очень материальный образ. Очевидно, что цепочки сравнений в данном случае теряют значение тропов, но становятся сутью «художественного мышления, процессом и результатом эстетического моделирования действительности»²⁶.

Аналогичную стратегию мы видим и в описании театра, где детально прорисовывается его сравнение с садом: «Смородинные улыбки балерин, лопотание тувфелек, натертых тальком, воинственная сложность и дерзкая численность скрипичного оркестра, запрятанного в светящийся ров, где музыканты перепутались, как диады, ветвями, корнями и смычками, растительное послушание кордебалета, великолепное пренебрежение к материнству женщины...»²⁷ Сравнение мотивировано конструкцией театра: смычки в оркестровой яме напоминают сплетение корней, артисты балета на сцене — прекрасные растения; всё вместе представляет завораживающую органичную картину, созданную сплетениями развернутых образных уровней, за каждым из которых мы чувствуем вещьность и материальность.

Во всех приведенных случаях, несмотря на то, что «поток авторского сознания, мысли нередко приобретает самодовлеющее значение, определяя и подчиняя себе образы и направление их трансформаций, принципы композиции»²⁸, каждый уровень образа обладает самостоятельностью и строго мотивирован языковой, культурной, ассоциативной логикой. Для Мандельштама важно подчеркнуть потенциал каждого используемого слова или образа. Так происходит, например, с Песками — районом Петербурга: «Пески, где он жил, были Сахарой, окружающей белошвейную мастерскую его жены. У меня кружилась голова при мысли, что есть люди, зависимые от Шапира. Я боялся, что на Песках поднимется смерч и под-

²⁵ Там же. С. 15.

²⁶ Там же. С. 31.

²⁷ Там же. С. 25.

²⁸ Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990. С. 22.

хватит его жену-белошвейку с единственной мастерицей и детей с нарывами в горле, как три рубля»²⁹. Первоначальное значение названия «Пески» давно уже стёрлось, примелькалось, но оно актуализируется снова при сопоставлении с песками Сахары, при создании сюжетного ответвления, когда мальчик боится, что вихрь унесет с ненадежных, зыбких песков семью «маленького человека» Шапиро. Такая работа со словом и образом — превращение их в иконичные образы — чрезвычайно характерна для орнаментальной прозы и в полной мере используется для создания художественного мира «Египетской марки».

Этот способ создания художественного образа путем актуализации его потенциальных смысловых, культурных и ассоциативных слоев можно отнести к одной из разновидностей кубистического принципа — особого принципа работы с образом в литературе XX века. Свойством кубистического образа «становится текучесть, неустойчивость границ, децентрированность — невозможность привести все его аспекты к единому центру, одному началу, одной точке зрения, невозможность исчерпать его представлениями о личности, восходящими к XVIII—XIX в.»³⁰. Децентрированность образа, когда все его уровни существуют на равных даже тогда, когда они являются побочными ассоциативными наслоениями, вызвана особым мироощущением человека XX века: «Оказывается, что сам человек внутри себя лишен целостности, он находится в противоречии со своим сознанием, разные стороны его существа живут в разном времени, он никогда не находится полностью “здесь и сейчас”»³¹.

Механизм выстраивания такого кубистического образа описан Н. Т. Рымарем как «субъективное вчувствование» в грани явления, которое настолько активно и радикально, что «порождает уже не “органическую форму”, а проникает как бы до зйдоса предмета, абстрагирует в нем глубинные конструктивные линии внутреннего напряжения, творя стилизованную и абстрактную форму чистой выразительности»³². Для орнаментальной прозы (и в частности для «Египетской марки» О. Мандельштама) чрезвычайно характерно такое крайне интенсивное проникновение в образ, расслоение его на элементы, с тем, чтобы в итоге прийти через этот интуитивный анализ к более общей идее, что мы наблюдали на примере визитки Парнока.

Если посмотреть на «Египетскую марку» как на орнаментальный текст, в основе которого лежит кубистический принцип с его особым типом художественного мироощущения, то прежде загадочное и неясное движение сюжетной логики повести, переходы от одного фрагмента к другому, которые подчас кажутся немотивированными, приобретают осмысленность.

²⁹ Египетская марка. Пояснения для читателя. С. 12.

³⁰ Рымарь Н. Т. Кубистический принцип и проблема мимезиса // Диалог культур — культура диалога. Сборник в честь 70-летия Н. С. Павловой. М. : Изд-во РГГУ, 2008. С. 158.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 163—164.

Становится понятно, что причинно-следственные связи в этом тексте не могут определяться внешней событийностью. Орнаментальному тексту вообще не присуща динамика сюжета; он словно топчется на одном месте, бесконечно возвращаясь к одному и тому же образу или мотиву, выписывая вокруг него причудливые крути сравнений, сопоставлений, аллюзий, потому что цель такого текста — не рассказать историю, но создать картину мира, в котором все элементы находятся в особой языковой, культурной или ассоциативной связи. «Эстетический знак с его глубинным смыслом выступает у писателя в многомерном “пространстве” языка, в различных его свойствах, связях и опосредованиях и потому так емко и выразителен»³³. Поэтому для орнаментальных текстов крайне характерно не прямое название вещей и явлений через цепочки аллюзий и определений. Например, вместо того, чтобы просто сказать «госпожа Бовари», Мандельштам идёт окольным и весьма длинным путем сопоставлений: «Я не знаю жизни: мне подменили её ещё тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны»³⁴. В этом смысле название «орнаментальная» проза крайне удачно для данного явления, так как соответствует его описательной задаче.

Очевидно, что орнаментальная проза позволяет О. Мандельштаму в полной мере выразить мироощущение человека его эпохи. Фрагментарность текста, символизирующая распад привычного времени и мира, сама по себе не способна передать те внутренние связи, которые всё ещё скрепляют сознание человека — идеи культуры, семьи, прошлого, отраженного в настоящем. Такую возможность даёт художнику орнаментальная проза, в которой разные грани явления сосуществуют вместе, сплетаясь друг с другом в пучки мотивов и поддерживая целостность художественного мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гаспаров, М. Л.* «На чем держится узор...» // Проза поэта / О. Мандельштам. — М. : Вагриус, 2000. С. 5—10.
2. *Египетская марка. Пояснения для читателя / Осип Мандельштам ; сост. О. Лекманов и др.* — М. : ОГИ, 2012.
3. *Лихачёв, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. — М. : Наука, 1979.
4. *Новиков, Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. — М. : Наука, 1990.
5. *Рымарь, Н. Т.* Кубистический принцип и проблема мимезиса // Диалог культур — культура диалога. Сборник в честь 70-летия Н. С. Павловой. — М. : Изд-во РГГУ, 2008. С. 157—174.
6. *Шмид, В.* Нарратология. — М. : Языки славянской культуры, 2003.

³³ *Новиков Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М. : Наука, 1990. С. 49.

³⁴ *Египетская марка. Пояснения для читателя / Осип Мандельштам ; сост. О. Лекманов и др.* М. : ОГИ, 2012. С. 29.