

устранены. Картина осени стала предметнее, колорит ее — более мрачным. Первая же строка создает грустное настроение. Вторая часть отрывка приобрела большую выразительность; душевное настроение героя ярче соотнесено с осенним пейзажем, а главное — его пессимизм обусловлен не столько осенним мраком, сколько социальным неблагополучием.

Лучше всех, пожалуй, о мастерстве Надсона-художника сказал его современник и собрат по перу П. Ф. Якубович: «Глубоко развитый вкус изящного, тонкое понимание такта и меры... умение мыслить яркими и красивыми образами, распоряжаться всеми звуками и красками богатого русского языка... все соединилось в этом поэте...» [7, с. 16—17].

Надсон очень много работал над своими стихами, чтобы достичь такого художественного совершенства. В его поэзии все компоненты стиховой системы взаимосвязаны и продиктованы не формальной задачей, а идейным замыслом.

1. Брюсов В. Я. Далекие и близкие. М., 1912. 2. История русской литературы XIX века (вторая половина) / Под ред. проф. Н. Н. Скатова. М., 1987. 3. Надсон С. Я. Полное собрание сочинений: В 2 т. Пг., 1917. 4. Надсон С. Я. Стихотворения. Советский писатель. Л., 1957. 5. Надсон С. Я. Стихотворения. Спб., 1912. 6. Тимофеев Л. И. Слово в стихе, 1-е изд. М., 1982. 7. Русское богатство. 1900. № 9.

Статья поступила в редколлегию 07.04.88

Г. Н. Бахматова, асп.,  
Киевский педагогический институт

## **Футуризм первой четверти XX в. и орнаментализм ранней советской прозы**

Смысл сопоставления футуризма как литературного направления 10-х годов (последнего периода дооктябрьской литературы) и орнаментализма как стиливого течения начала 20-х годов (раннего периода советской литературы) состоит в том, чтобы через понимание одного из механизмов перехода русского дореволюционного модернизма в ранний советский авангардизм, перехода пессимистического искусства конца старого мира в активное и жизнестроительное искусство начала нового прийти к пониманию феномена русской культуры всего XX в. Очевидно, истоки всех художественных новаций современной многонациональной советской литературы необходимо искать не только в ее раннем периоде, а в процессе перехода от классического искусства XIX в., через его отрицание русским модернизмом на рубеже эпох к отрицанию этого отрицания в пореволюционной литературе, отталкивающейся от классического и модернистского искусства, и, одновременно, на основе развития предшествующей поэтики, создающей новые эстетические формы, посредством которых и выражалось новое жизненное содержа-

ние. Общность старой, дореволюционной, и новой, становящейся после Октября традиции дает возможность выделить главные, неизменные черты русской культуры XX в.

Критерий определения русской литературы XX в. как типа художественного мышления нового времени должен быть формально-содержательной категорией, способной определить как новаторство предмета литературы (новое мироощущение эпохи и новую объективную реальность), так и новаторство путей, методов и форм познания предмета, определяющих художественное мышление нового века.

В современном советском литературоведении сложная преемственность между дореволюционным и послереволюционным периодами в русской литературе признана «проблемой проблем» [1, с. 9], актуальное решение которой требует выяснения всех интеграционных моментов в развитии литературы на грани двух эпох, тех «мостов», которые национальное художественное сознание «перекидывало между XIX и началом XX века, между 900-ми и 20-ми годами...» [1, с. 34], ибо «возникшие до революции влиятельные литературные направления и течения (символизм, футуризм, экспрессионизм) в измененном, «снятом» виде продолжали так или иначе присутствовать в глубинах индивидуального творческого мировосприятия» [1, с. 34].

Предложенное в нашей статье сопоставление будет проводиться на уровне футуризма и орнаментализма как смежных этапов и форм развития художественного мышления первой четверти XX в., как новаторских стилей поэзии и прозы одной переходной эпохи.

Общая задача всех эстетических направлений начала столетия — освещение тех событий и идей, от которых зависит дальнейший ход истории, — позволяет говорить о едином чувстве историзма стилевых течений. Ощущение переломленности столетия в самом его начале было присуще многим художникам, но при этом не менее остро переживалась и связь двух эпох одного века, у которого «разбит позвоночник»:

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеет  
Двух столетий позвонки? —

писал в 1922 г. О. Мандельштам [11, с. 131]. Такое мироощущение не оставляло возможности наиболее чутким художникам писать по-старому; жизнь «среди революций» (А. Блок) требовала своего адекватного отражения, что было точно отмечено критикой начала 20-х годов: «Быстрый, напряженный темп жизни, современный урбанизм, огненное дыхание революционной эпохи требуют новых приемов, другого стиля, иного языка. Последние достижения символизма, футуризма... должны быть широко использованы нашими писателями», — отмечал А. Воронский [4, с. 401].

Футуризм как литературное направление возник в русле реакции на кризис символизма, представлялся его авторами как возврат к предысторическому, древнему художественному мышлению, не разделяющему вещественность жизни и языка: «...слово лишь настолько имеет значение для передачи предмета; насколько представляет хотя бы часть его качеств» [9, с. 102], — декларировал теоретик футуризма Н. Бурлюк. Обнажение приема и реализации метафоры (основные признаки поэтики футуризма) выражали на уровне художественных средств никогда не прекращающуюся борьбу футуризма с символизмом, целью которой была необходимость вернуть искусству материальность мира и образов.

Концепция человека в футуризме создала образ доиндивидуального, общественного, «надличного» и «родового» [14, с. 23] человека. На свою современность футуристы смотрели из древности и, одновременно, из будущего, которое они хотели создать по образцу древнего искусства: «Будущий, нескопый путь литературы — безмолвие, где слово заменяется книгой откровений — «Великой интуицией», — читаем в манифесте эго-футуризма [9, с. 33]. Но футуристы пока только претендуют на роль «лица нашего времени» [9, с. 99], утверждая: «мы новые люди новой жизни» [9, с. 101]. Эмоционально это направление представляло собой бунт против устоявшегося уклада жизни на всех ее уровнях — быта, строя, эстетики: «И раньше, чем произошла социалистическая революция, возникла аналогичная революция в искусстве», — это признание украинского футуриста М. Семенко характерно для самосознания всего футуризма в целом [12, с. 33].

С точки зрения мироощущения эпохи трех революций историческая необходимость футуризма как определенной эстетической формации была закономерной, о чем еще в 1924 г. писал критик А. Закржевский в статье «Рыцари безумия (футуристы)»: «Только на грани веков, в период великой усталости, только после безумных снов о невозможном и несбыточном (символизм. — Г. Б.), возможно такое отчаянное восстание, такая неистовая мятежность и такое радикальное презрение ко всему, что было и что есть» [6, с. 33]. Для доказательства исторической возможности и закономерности художественных явлений эпохи первой четверти XX в. (что входит в задачи нашей статьи) необходимо наиболее эффективно использовать показания современников, передающих мироощущение и философское самосознание данной эстетической формации, тогда как для определения исторической продуктивности стиля в дальнейшем развитии литературы (нас интересует начало 20-х годов) необходимо использовать свою временную внеаходимость.

Футуризм и орнаментализм — явления переходной эпохи, художественно функционирующие «по разные стороны» рубежа 1917 г. Расцвет футуризма приходится на 10-е годы XX в., когда основной историко-культурный период эпохи еще впереди; после Октября футуризм продолжает развиваться в твор-

честве организации Леф. Расцвет орнаментализма наблюдаем в ранней советской прозе начала 20-х годов; революционный исторический перевал уже пройден, однако основные отличительные признаки орнаментальной прозы разработаны до Октября в поэтике русского символистского романа (А. Белый, Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Ремизов и др.) и продолжают развиваться на новой содержательной идеологической основе после Октября.

Два принципиальных отличия выделяют орнаментальную прозу из классической: особое поэтическое словоупотребление — ритмизация, эстетически значимое слово, инверсированность, метонимичности, ассоциативность и синтетичность, основной троп — реализация метафоры, придание вещественности абстрактному; особое построение прозы по поэтическому принципу: лейтмотив подчиняет себе сюжетно-повествовательную структуру и выносится на поверхность как конструктивный принцип [8, с. 55—66]. Так как сюжетная структура полностью подчинена лейтмотивной в ранней советской орнаментальной прозе, между ними произошло своеобразное разделение материала жизни: в сюжетной линии отражались все ошибки, ужасы, противоречия, кровавая история и «фальшивые ноты» революции, а в лейтмотивной структуре, доминирующей в повествовании, нашла свое отражение историческая концепция веры в праведность и торжество революционных идеалов; в то, что «музыка революции», несмотря ни на что, «все равно — о великом» (А. Блок).

Если основным стилевым истоком орнаментальной прозы был символистский роман, то концептуальной наполненностью эта проза тесно связана с проектами жизнеустройства, разрабатываемыми футуризмом. Решение антиномии «история — вечность» в русле различных стилевых течений определяло различные концепции человека на рубеже двух эпох: символистское искусство в своей устремленности от истории к «вечности» заменило социально-биографическую детерминацию человека «космической», что сказалось в замене принципа типизации в романе принципом символизации всех образов; устремленность футуризма от своей истории, через праисторию к истории далекого будущего создала идею доиндивидуального, общественно-нового человека; в орнаментальной прозе начала 20-х годов наблюдаем возврат от «вечности» к своей активной революционной истории, в которой растворяется личная судьба человека в общественной борьбе за светлое будущее, в стремлении даже «вечность» поставить на службу яростному времени. Всем этим стилевым течениям свойственна общая глобальность мироощущения своей эпохи как всемирно-переходной, обновляющей.

Орнаментальный стиль ранней прозы Б. Пильняка, М. Булгакова, Артема Веселого, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, А. Малышкина, Б. Лавренева, Л. Рейснер, К. Федина, где лейтмотив новой революционной веры заглушал правдивый и бес-

страшный рассказ о кровавой революционной истории, ярко демонстрирует приоритет духовного мира высших целей над хаосом объективной реальности как основную черту художественного мышления переходной эпохи, ибо еще до Октября она проявилась в искусстве символистов и футуристов.

У символистов ощущение внешнего мира как конца истории и вообще времени порождало вневременные, «вечные» духовные ценности. Иная переакцентировка этой антиномии в русле футуризма провела «мостик» к орнаментализму ранней советской прозы.

Философское самосознание футуризма приводило его представителей к пониманию своей «рубежности» не только в истории искусства, но и в развитии психологии человека. М. Семенов писал в 1919 г., что «необыкновенное напряжение индивидуализма — вот первый ступок футуризма, его первый этап. И после футуристического индивидуализма — следующий и ближайший шаг — коммунизм, коммуна духа, отрицание «я», футуркоммуна» [12, с. 34]. Некоторые моменты самосознания и самооценки футуристов, понимающих свое литературное направление не как «школу», а как «устремление» [18, с. 354], подтверждены дальнейшими литературоведческими исследованиями. Б. Эйхенбаум утверждал, что именно В. Маяковскому история и революция поручили «снятие» противоречия русской классической поэзии между «гражданской» и интимной тематикой, и ему удалось создать новое поэтическое «я», растворяющее всеобщее в частном, вечное в историческом [19, с. 451]. Как обосновал литературовед В. Скуратовский, русский «авангард» разрешил противоречие западного модернизма между «этикой» и «эстетикой», самоценной «формой» и человеческим «содержанием», «красотой» и «пользой» благодаря тому, что «вскоре после Октября... устремился в сторону «общественности», жаждавшая совершенно раствориться в ней. — до полной потери своего первоначального эстетического лица [15, с. 35].

К этой послереволюционной метаморфозе — от футуризма к Лефу, от формотворчества к ковке нового человека при помощи искусства — футуризм был готов с момента своего появления в силу имманентных свойств: художественно-революционного отрицания канонов классической литературы и ее отрицания символизмом; приверженности к мифу будущего — мифу нового человека на новой земле. Утопическое будущее в теории и художественной практике футуризма исследовано К. Поморской, которая устанавливает два основных компонента утопии бутетлян: это идеал бессмертия и космическая тема, причем мотив «перевоплощения человека будущего в новое качество» наиболее ярко проявлен в поэзии Маяковского [13, с. 277]. Его мечты о воскресении в ХХХ в. («Поэма про это») ярко демонстрируют утопию футуристов о новом человеке в новой жизни.

В мире ранней советской орнаментальной прозы это утопическое будущее придвинулось необычайно близко к револю-

ционному времени благодаря вере в рукотворность новой истории, при этом все объективные несоответствия идеалу в реальной действительности казались временными, преходящими и несущественными, не нарушающими мажорное мироощущение «прекрасного и яростного мира».

Смежность целевых установок футуризма и орнаментализма проявилась и в сходстве элементов поэтики этих двух направлений. А. Закржевский точно и образно оценил вклад футуристов в развитие культуры: «...они только очищают путь, пробивают дорогу, освежают воздух. Когда гроза пронесется — всем станет легче дышать, может быть, засмеются над своими былыми ожиданиями, но зато почувствуют брожение в крови, весенний восторг, сознают, что жить весело!» [6, с. 56—57]. С известной долей условности можно сказать: ранняя советская проза воспользовалась этим очищенным местом, а сознание того, что «жить весело», выражало новую радость революционного бытия в самом орнаментальном стиле прозы, где наряду с картинами суровой реальности лейтмотивом проходит ощущение радости борьбы за светлое будущее. Лирические авторские отступления по принципу контраста с сюжетным повествованием о смертях и ошибках передают ощущение: жить все-таки «весело!». Например, целыми лирическими распадами прерывается повествование в «Партизанских повестях» Вс. Иванова: «Как туча, обняла небо душа. Как травы — обняла землю. Костры вы мои желтые, птицы перелетные — глаза; голос — ветер луговой, зеленый и пахучий. У каждого сердца плакал и смеялся...» [7, с. 254].

В романе Артема Веселого «Страна родная» каждая сцена, описывающая обыденность и стихийность проявлений народной борьбы, заканчивается искренним призывом: «Да здравствует мировая революция!» [2, с. 144]. Здесь авторские лирические отступления, создающие лейтмотив в прозе Вс. Иванова, Б. Лавренева, А. Малышкина и другие заменены лейтмотивным самовыражением образов убежденных революционеров, проявляющих несокрушимую веру в то, что «и стоило жить, и работать стоило» [10, с. 11]. Такое концептуальное наполнение основного принципа поэтики орнаментализма перекликается с футуристическим «адогматизмом» и «бесстрашными стремлениями к неизведанному, желанием поставить новый храм над бездной времени, наперекор всему миру» [6, с. 159]. Относительно характера художественного слова в орнаментальной прозе, то здесь наиболее близко к футуристическому стилю стоит проблема Артема Веселого, который, по словам К. Федина, «громким эхом отозвался в прозе на стиховую звукозапись футуристов» [17, с. 207].

Критик 20-х годов Н. Горлов обосновал необходимость для футуризма в послереволюционный период перейти от разрушения старой эстетики к созданию новой художественной формы, способной выразить новое революционное содержание [5, с. 3]. В творчестве В. Маяковского отрицание серых будней жизни

сменилось на пафос утверждения праздника революции: «Радости пей! Пой! В жилах весна разлита!» [10, с. 7]. Революция как первый праздник в жизни простого народа стала темой всей ранней советской прозы, причем ощущение праздничности часто выражалось самим стилем (а не сюжетом) орнаментальной прозы. Например, единственное авторское лирическое отступление в романе Артема Веселого «Страна родная» посвящено выражению именно такого радостного мироощущения: «Пути дороженьки расейские, ходить не исходить вас, радоваться, не нарадоваться! Заворожили вы сердце мое бродяжье, юное, как огонь...» [2, с. 33].

Тоска символистов по «гармоническому и ритмическому» созданию древнего человека, по его цельности [3, с. 219] в художественной практике футуристов преодолена созданием эстетики материальных образов, где, согласно теории футуризма, художественное слово должно иметь звук, цвет, запах и вкус [9, с. 133, 137]. В стремлении первых советских писателей-орнаменталистов создать стиль, соответствующий эпохе, проявилась пораженность необычной исторической действительностью первичных человеческих восприятий, что и позволило еще в 20-е годы критику А. Воронскому заметить о ранней советской прозе: «Наше искусство биологично и физиологично... даже зоологично. Наши художники чувствуют плоть мира, его материю...» [4, с. 553]. Эти явления в художественной ткани орнаментальной прозы проявились частым приемом овеществления абстрактного, приемом реализации метафоры: «А Павел — председатель укома — месил эту самую жизнь, как сдобное тесто, она пищала под жадными руками» [2, с. 63]. Такая материализация абстрактных понятий в раннем советском искусстве слова была закономерной, когда в обобщенно-поэтическом изображении последней схватки двух миров футуристическая экспрессивность преобладала над пластикой повествования, выразительное начало — над изобразительным.

Установка футуризма на словотворчество и активное использование сказовых форм в орнаментальной прозе явились художественным откликом на вхождение народа в историю, которая сама заговорила народным языком, одновременно требуя его обновления: «творчество жизни требует творчества слова» [5, с. 31]. Обновление литературного языка после Октября шло двумя путями: активное использование языка улицы, «дерзкого, живого, энергичного, меткого, сжатого и хлесткого» [5, с. 44]; словотворчество по образцу «языка стремительной современности» [9, с. 108]. Второй путь доминировал в послереволюционном творчестве футуристов, а первый создал особую разновидность орнаментализма — сказовую прозу.

Призыв В. Маяковского «Книгой времени тысячелетней революции дни не воспеты. На улицы, футуристы, барабанщики и поэты» [10, с. 15] в ранней советской прозе был реализован в образе народного многоголосия создавшего ситуацию полного выражения каждой социальной силы, участвующей в револю-

ции. Авторское повествование часто строится по принципу речи персонажей, при этом используя футуристический принцип «разрубленных» слов, звукоподражаний, фонетического лейтмотива. В романе «Страна родная» образы сытой деревни и голодного города созданы средствами футуристического экспрессионизма: «И весельба уползла в избы. ...В печке пожар...

От хозяйки блинный дух, блины допекает лебедка. Рожа, как солнышко красное в масло макнутое.

Угар.

Чад.

Треск.

Шип.

«Стук» [2, с. 167]; «Худоребрая Москва, мерзлая, гнилая картошка, сожранные собаки, вымирающие детишки, хиль, хлябь, стынь...» [2, с. 51]. Так в художественном слове материализовалась общая идея романа о последнем поединке старого и нового мира.

В ранней советской орнаментальной прозе высшая цель, ради которой «взорвана» вся старая жизнь, воспринималась не просто как историческая задача, а как формирование новой веры народа в свои возможности переделать мир, всю несправедливость которого так долго пришлось безропотно терпеть. Эта новая вера в человека и праведность революционного переустройства настойчиво проводилась лейтмотивной структурой в прозе данного типа. Такой же сознательный курс на создание новой веры в богоравного, прекрасного человека будущего можно наблюдать в послереволюционном творчестве В. Маяковского, называющего борцов за революцию в жизни и искусстве «разносчиками новой веры» [10, с. 30].

В плане нашего сопоставления плодотворно и интересно наблюдение исследователя В. Скуратовского о том, что в «гиперболической художественной вселенной Маяковского» произошла встреча двух утопий, двух моделей будущего мира: той, «которая возникла стихийно в народных массах» (именно эта модель выражена в «орнаментальной прозе»), и той, что «создана волевым интеллектуальным усилием» [14, с. 20]. В. Маяковский в силу уникальности своего таланта, соединяя две эти утопии в послеоктябрьском творчестве, объединил веру футуризма в человека прекрасного далекого будущего и веру ранней советской орнаментальной прозы в конкретного человека своего времени, борца за прекрасное будущее.

В статье мы попытались проследить лишь один путь в многообразном процессе становления поэтики русской прозы первой четверти XX в. Наши наблюдения дают возможность сделать вывод о некоторой исторической продуктивности стиля футуризма для художественных исканий ранней советской орнаментальной прозы. Кажущийся хаос стилевого «многоязычия» литературы начала 20-х годов имел свои четкие социальные и эстетические ориентиры как в новой революционной действительности, так и в дооктябрьском искусстве. Художественное



мышление первой четверти XX в., идеологически дифференцированное основным историческим событием эпохи, можно рассматривать как единый процесс формирования нового художественного мира нашего столетия, как новый уровень искусства в познании жизни и человека.

1. Актуальные проблемы изучения истории русской советской литературы // *Вопр. лит.* 1987. № 9. 2. *Артем Веселый*. Страна родная. М., 1926. 3. *Белый А.* Арабески. М., 1911. 4. *Воронский А.* Искусство видеть мир. М., 1987. 5. *Горлов Н.* Футуризм и революция. М., 1924. 6. *Закржевский Ал.* Рыцари безумия (футуристы). К., 1914. 7. *Иванов Вс.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1973. Т. 1. 8. *Кожевникова Н.* Из наблюдений над классической («орнаментальной») прозой // *Изв. АН СССР. Серия лит. и яз.* 1976. Т. 35. 9. Литературные манифесты. От символизма до Октября. М., 1924. 10. *Маяковский Вл.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. 11. *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. 12. *Мертвопетлюйко П. (Семенко М.)*. Мистецтво переходової доби // *Мистецтво*. 1919. Ч. 2. 13. *Поморская К.* Утопическое будущее у русских авангардистов // *Международный съезд славистов: Резюме доклад. и сообщ.* М., 1983. 14. *Скураговский В.* Слов набат // *Лит. обозрение*. 1983. № 7. 15. *Скураговский В.* Нам внято все... / *Лит. обозрение*. 1983. № 5. 16. Скобелев В. Артем Веселый. Куйбышев, 1974. 17. Федин К. О долге. М., 1984. 18. *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // *Из истории советской эстетической мысли*. 1917—1932. М., 1980. 19. *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет. М., 1987.

Статья поступила в редколлегию 10.02.88