

А. М. Гордиенко

Жанровая форма «отрывка» в прозе русской эмиграции первой волны

Статья посвящена анализу рассказа-фрагмента как одного из доминирующих жанровых образований прозы младшего поколения первой волны русской эмиграции. Рассматриваются особенности циклизации отрывков, структура произведений, черты поэтики. Выявляются связи между мировоззрением младоэмигрантов и поэтикой культивируемого ими жанра прозаического отрывка.

Ключевые слова: эмиграция, проза, рассказ, фрагмент, отрывок, цикл рассказов, новелла, мотив смерти.

A. M. Gordienko

"Fragment" as genre variety in Russian first wave emigrants' prose

The paper is dedicated to the analysis of "fragment" as one of the dominant genre in first wave emigrants' prose. The author researches some characteristics of cyclization of these short stories, their structure and poetics. Ideology and writer's strategy becomes connected with the formation of fragment as genre.

Keywords: Emigration, prose, fragment, short story, passage, cyclization, motif of death.

Среди жанров и жанровых разновидностей «малой» прозы наименее изучена на сегодняшний день форма «отрывка» (или «фрагмента»). В работах по теории литературы эти два термина иногда разводятся: под отрывком понимают особый жанр поэтического высказывания, под фрагментом – маргинальную жанровую форму малой прозы.

В поэзии отрывок как жанр окончательно утвердился в XIX в., о чем свидетельствует большое количество пародий [1]. О жанровой самостоятельности прозаического фрагмента впервые заговорили романтики, сознательной эстетической установкой которых стала идея принципиальной незавершенности и незавершимости любого высказывания [3]: «Многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени – фрагменты с самого начала» [4, с. 290].

Согласно современным представлениям, фрагмент – это особая форма творчества, которая характеризуется, с одной стороны, «внешней незаконченностью, с другой – качеством художественной целостности» [5, с. 446]. К главным формально-содержательным особенностям этого жанра традиционно относят авторскую тенденцию к философским обобщениям, притчевость и афористичность. В русской литературе первой трети XX в. вообще, и в эмигрантской художественной

практике в частности, разграничение понятий «отрывок» и «фрагмент» (применительно к прозаическим текстам) еще не сложилось, поэтому – вслед за прозаиками журнала «Числа» – мы будем употреблять их в данной статье как синонимы.

Одной из главных особенностей фрагмента является его внеположенность классической жанрово-родовой системе художественной литературы. Однако в общем контексте «малоформатных» прозаических публикаций журнала «Числа» можно говорить об определенной близости фрагмента к жанру рассказа: большинство текстов, названных «отрывками», являются скорее их модификацией, чем самостоятельным жанровым образованием. Номинация «отрывок» (или «фрагмент») в данном случае – маркер активных стилевых поисков, указание на ощущение молодыми писателями эмиграции своей неукорененности в классической традиции или эстетической маргинальности по отношению к ней.

Нестабильность мировоззрения младоэмигрантов повлекла за собой жанро-стилевую размытость текстов: для их творчества показательны гибридные «образования», представляющие собой контаминации эпических жанров с лирическими – рассказ-элегия, рассказ-идиллия, характерные в особенности для женской эмигрантской прозы.

Такие «квази-рассказы» характерны именно для младшего поколения русской эмиграции первой волны, главным образом для писателей второго ряда. Писатели же старшего поколения и наиболее талантливые из «младших» стремились к завершенности и композиционной «закругленности» текстов любого объема: даже фрагменты планируемого эпического целого (повести, романа) при первой публикации форматировались ими как самостоятельные произведения. Таков, например, рассказ В. Набокова «Письмо в Россию», который возник как часть задуманного автором (но оставшегося незаконченным) романа «Счастье». Многочисленные прозаические фрагменты, которые А. Ремизов публиковал в 1930-х гг. в «Последних новостях» и в «Числах», в конце 40-х были объединены им в «столбовую повесть» «Учитель музыки».

Однако именно фрагмент как таковой, не предполагающий инкорпорирования в состав того или иного устойчивого эпического жанра, стал для большинства молодых прозаиков «Чисел» главной творческой лабораторией; анализ подобных публикаций позволяет выявить мотивно-тематические и стилевые приоритеты младо-эмигрантов.

Выдвижение фрагмента на роль ведущего «квазижанра» малой прозы в творчестве эмигрантской молодежи было оперативно зафиксировано современниками. М. Осоргин отмечал в рецензии на прозу «Чисел»: «“Произведений”, собственно, нет, а есть выставка образцов молодой литературы, отрывков, кусочков, набросков; начала, середины, концы» [6, с. 2].

Рассказы-фрагменты, раскрывающие одну тему, поначалу тяготеют в творчестве авторов «Чисел» к объединению в циклы, которые представляют собой своего рода составную новеллу «в извлечениях», в которой – при отсутствии единого непрерывного сюжета – последовательно развивается та или иная авторская идея. В раннем мини-цикле отрывков («Три отрывка») Сергея Горного сквозная тематическая доминанта связана с мотивами жизни и смерти. Первая история – череда пунктирно обозначенных драматических событий в жизни российской немки фрау Брахт. После того как ее мужа сослали в Оренбург, она утратила волю к жизни: не показывалась из дома, перестала заботиться о сыне. Разыгравшаяся паранойя в итоге приводит героиню к самоубийству, а маленький Вилли становится свидетелем ее смерти, и в его зрачках навсегда остается отпечаток ужасной картины сгорающей заживо матери.

Второй рассказ начинается с прямого обозначения повествователя, что порождает эффект ложного продолжения: новый фрагмент будто бы встраивается в первый (в нем все то же повествование от первого лица, те же лирические медитации о «витальности» мира, тот же мотив воспоминаний). Отсутствие подзаголовков у частей и перекочевавшая из первого фрагмента во второй предметная подробность («мертвая ляжка») усиливают ожидание единства двух частей.

Однако читательское ожидание не вполне сбывается: единственный общий для двух фрагментов персонаж – сам повествователь. Но теперь он не столько свидетель событий, сколько «медитирующий» «лирический герой», осмысляющий происходящее в категориях жизни и смерти, движения и остановки. Дыхание – это движение, даже станки на заводе «выплывают» гвозди так, что напоминают о том, как стучит сердце. Поэтому картина умершего, а значит, остановившегося человека так ужасна: «Не неподвижное страшно. А то, что шло и остановилось» [7, с. 35].

В третьей части выражена идея, что предчувствие смерти возникает в сердце раньше самого трагического события. «Ты еще отгоняешь эту мысль, даже хмуришься («не может быть»), «просто сбежались на что-то поглазеть») – а холодок (острой, ледящей, дышащей трубочкой в самом сердце) уже знает: не-сча-стье» [7, с. 36]. Образность становится более абстрактной, в прозаический текст проникают «поэтизмы»: «Холодные пальцы, мгновенно **рвущие** сердце на две части с лохматыми **краями**. Так и кажется – с **рванными краями**» [7, с. 37].

Рефлектирующее «я» остро нуждается в эмпирических доказательствах существования Бога как гаранта спасения от смерти – и не находит их. Второй и третий «отрывки» остаются намеренно «недопроявленными», демонстрируя поэтику фрагментарности: отсутствуют элементы экспозиции, отдельные «стоп-кадры» не складываются в завершенную композицию, персонажи набросаны эскизно.

В общем контексте «мини-цикла» первый отрывок, содержащий пунктирный сюжет и более или менее завершенные образы персонажей, теряет эпическую определенность, становясь лишь отправной точкой для серии экзистенциальных медитаций. Постфактум выясняется, что он был нужен автору как «заставочная иллюстрация», своего рода притча, концентрирующая в себе тот образный материал, который даст толчок варьи-

рованию важнейших мотивов: «витальности» мира, несчастья ребенка, смерти как очищения и, наконец, утраты веры в Бога.

Другой пример циклического объединения рассказов-фрагментов, связанных общим (на этот раз весьма парадоксальным) названием, – «Идиллии и анекдоты» Р. Пикельного [8]. Каждый из текстов имеет собственное заглавие. Первый из них («Собр») способен усыпить бдительность читателя, настроив его на восприятие привычного жанрового формата. Явных примет «фрагментарности» (как осознанной стилиевой стратегии) в нем нет: события сюжета выстроены в хронологической последовательности, есть и несложная система персонажей. После парадоксальной смерти отца (был дуэлянтом и погиб от тифа), Собр с матерью перестают поддерживать в порядке свой дом, собственноручно разбирают его по частям, распродают мебель и в результате остаются ни с чем. Герой оказывается анонимным гостем в собственном доме, чувствуя себя странником в пустыне. Посреди единственной уцелевшей комнаты для гостей он грезит об одном – всего лишь о глотке воды. Не столько социально значимая мысль, сколько эмоция непреодолимого одиночества – вот главная «нота» открытого финала фрагмента.

Второй текст цикла («Первый птичий святой Нарцисс-Елена») состоит из двух частей. Первая – это фрагмент «не до конца рассказанной» (имитируется «пропуск» текста) истории. Вторая часть по форме напоминает «краткое резюме» того, что случится после смерти героя. Третий рассказ, по первым строчкам больше всего похожий на анекдот, то есть занимательный случай из жизни, оказывается сном, да еще и не принадлежащим рассказчику. В итоге заглавие цикла теряет статус тематического обобщения, иронически намекая на стилистику «жанрового произвола» как главную цель авторского самовыражения. В мире, лишенном социальных и нравственно-религиозных опор, анекдот и идиллия суть синонимы, потому что единственное «правило» этого мира – абсурдность.

В дальнейшей творческой практике авторов «Чисел» установка на самостоятельность (автономность) фрагмента становится доминирующей. Иногда авторы прямо выносят жанровое определение в заглавие, как в случае с «Отрывком» С. Горного. Жанровая номинация начинает претендовать на роль главного средства метаописания авторской позиции: и внутренний, и внешний миры утрачивают «скрепы». Характерно, что

и на этот раз главной темой, вокруг которой концентрируются рассуждения героя-повествователя, оказывается тема смерти, точнее, «послесмертия» (мир после смерти героя).

Большая часть текста представляет собой внутренний монолог, прерывающийся отдельными репликами или воспоминаниями. Композиция строится по принципу простейшего нанизывания образов. Лавка, видимая из окна трамвая, провоцирует поток размышлений, воспоминаний и предположений. Фразы обрывисты, монолог порой немотивированно перетекает в диалог, так что возникает иллюзия разговора, будто бы подслушанного – с пропусками и затемнениями – с того света: «Потом ведь вещей не будет. Запахи, сирень через палисадник свесилась, пыль на ней легла – или пыль из-под каблука мягкая на шоссе взвивается – парень танцует, шапку даже оземь бросил “начинаю, мол, плясать” – и в гармонике басы такой теплой хрипкой екнули, а потом гармоника растянулась, вздохнула – все звуки, вздохи, запахи» [9, с. 77–78].

Рассказ-фрагмент С. Горного разделен на две части, и мотивы такого композиционного решения поначалу неясны: вторая часть не имеет собственного заголовка, тематически и интонационно продолжая первую. Вероятно, автору всего лишь нужен «пробел», ритмическая пауза, намекающая на прерывистость внутренней жизни сознания. Ощущение, «внутренний опыт» смерти в произведении С. Горного передается не столько конкретными образами или сюжетной логикой, сколько стилистикой «внутреннего распада» текстовой формы. Поначалу герой просто надеется, что его уход в небытие окажется миру не безразличен, но позже осознает обратное.

Во второй части рассказа появляются слова, выделенные разрядкой. Взятые вместе, они как будто претендуют на статус законченной фразы (*этого, нет, нет, совершенно, нет, два, вместе, той, там*), однако на деле нагнетают ощущение мнимости любых ориентиров, передают полную дезориентацию человека в мировой пустоте.

Герой приходит к неожиданному выводу: смерть – это прежде всего обида. Обида на то, что был когда-то человек – и не стало его. На то, что играл он божественно хорошо «Вторую рапсодию» – а потом «заметался», и солнце начало для него заслоняться черными крылами. Конец рассказа – обещание пополнить Книгу Обид, чтобы когда-нибудь предъявить ее кому-нибудь ко взысканию. Впрочем, никаких надежд на компенсацию утрат у героя нет, потому что нет Того,

кому можно этот список обид предъявить. Тем не менее, финальное обещание заставляет поновому взглянуть на заглавие текста: вполне вероятно предположение, что читателю представлен лишь маленький отрывок из большой книги Обид. Смысловый итог «Отрывка» в том, что все радости земного мира даются человеку лишь для того, чтобы в будущем он их безвозвратно потерял.

Жанровое определение (ставшее названием) рассказа С. Горного проясняет его авторскую позицию: мысль о смерти не требует контекста, для ее воплощения не нужен сюжет (рассказ лишен событийности), финальная фраза не завершает текст, но лишь возвращает читателя к названию рассказа, подчеркивая тем самым неразрешимость поставленного в нем вопроса.

Помимо существующих в качестве самостоятельного произведения или объединенных в циклы рассказов-фрагментов, в «молодой» эмигрантской прозе 30-х гг. обнаружила себя и такая жанровая форма, как фрагмент-«осколок» более крупного произведения. Показательна в этом отношении история публикации повести С. Шаршуна «Долголиков» [10]: часть фрагментов составила основной текст повести, другая часть, не вошедшая в нее, – своего рода эскизы, наброски, отрывки-спутники. В данном случае перед нами осознанный эксперимент с формой: игнорируются «сильные позиции» начала и конца текста, позиция повествователя не прикреплена к пространственно-временному континууму. Эти фрагменты-спутники и повесть «Долголиков» объединяются автором в эпопею, получающую характерное название «Герой интереснее романа», причем такое композиционное решение принимается заранее, а не по итогам работы над повестью. Таким образом, можно говорить о принципиальной открытости и незавершенности этого произведения, о его фрагментарности как приеме письма, как жанровой установке.

Эпопея С. Шаршуна вызвала весьма противоречивые отклики в критике. Так, Михаил Осоргин определенно поддержал поиски и находки молодого писателя: «Пример больших достижений в форме (пусть даже и не очень новых) – отрывок романа Сергея Шаршуна. В прежних его отрывках чувствовалась записная книжка, эскиз, недоработанность; в этом отрывке чувствуется зрелое искусство. Как будто и здесь провинция, кусок Парижа; но это – кусок настоящего романа: и эпоха чувствуется, и психологическая завер-

шенность, и какой-то особо важный и значительный вкус художественной души» [6].

Напротив, Владислав Ходасевич не принял стилиевой манеры автора «Чисел»: «Боже мой, что за жалкая мешанина из чужих мыслей (точнее – фраз), принятых на веру, плохо усвоенных, не согласованных друг с другом и выпаливаемых косноязычно. Неспособность к усвоению чужих мыслей, неуважение к прошлому, как следствие неосведомленности о нем, объединенное с ребяческой погоней за новизной и с варварской убежденностью в гениальности собственной интуиции, лежит в основе подобных импровизаций, с кондачка разрешающих важные проблемы искусства, философии, даже религии, претендующих выразить “дух времени” и выражающих лишь недомыслие авторов» [11].

С. Шаршун намеренно игнорирует при публикации фрагментов «эпопеи» принцип хронологической последовательности и даже связности истории: отрывки публикуются без какого бы то ни было внешнего «плана» (так, например, его герой умирает раньше, чем заканчивается публикация истории о нем). Практически каждый отрывок, с одной стороны, претендует на художественную самостоятельность (об этом говорят и заголовки, и смена повествовательных регистров – от исповедально-дневникового до ораторско-декламационного). С другой стороны, совокупность фрагментов осмысливается автором как метатекст, как цельное композиционное образование. Новая форма резко отличается от романа в традиционном смысле этого жанрового термина: личность героя здесь не раскрывается на фоне историко-культурных событий эпохи, а лишь поворачивается в разных фрагментах разными «литературными» гранями.

«Герой интереснее романа» стал жанрово-стилевым «зеркалом» художественного сознания молодого поколения прозаиков эмиграции, – сознания, не находящего опоры ни в литературной традиции, ни в религиозно-философских системах современности. Молодые прозаики «Чисел» не могут, да и не стремятся охватить мир во всей его полноте. Более того, сама категория реальности как внеположной сознанию сферы поставлена ими под сомнение, а потому сны и видения, сказки и притчи соседствуют в их прозе с как бы случайными событийными вкраплениями – например, с рассказом о завтраке на берегу реки или о посещении светской дамы. Повествовательная точка зрения нестабильна, внешнее описание немотивированно перетекает во внутрен-

ний монолог или прерывается «случайными» репликами, источник которых может остаться неизвестным.

Характерны пунктуационные привязанности авторов фрагментов. Это прежде всего обилие многоточий, скобок и сугубо «авторских» тире. Многоточия используются и в самом начале того или иного абзаца, и внутри предложений; они становятся графическим маркером намеренно фрагментарной природы текста. Формирующаяся в результате фраза сигнализирует своей пунктуацией о принципиальной недопроявленности мысли или образа: «...Часто: (лучшие русские красавицы, изумительно одетые, в роскошных квартирах, иногда титулованные)... случилось (пассивно, холодностью) – отбояриваться, а не нападать» [12, с. 107]. Кажется, что еще немного – и текст совсем утратит смысловую определенность, сохраняя лишь «пограничный» между литературой и жизнью статус сиюминутной «записи для себя», черного «наброска».

Внешние атрибуты «фрагментарного» письма соответствуют представлениям младоэмигрантов об умирании искусства. Сам акт писательства в их представлении – последняя судорога угасающего сознания, а потому он и должен представлять собой неупорядоченную мозаику словесных красок, запечатлевающих неврастенический хаос писательского сознания. Жанровая форма фрагмента в творческой практике писателей «Чисел» почти всегда – своего рода последняя попытка самоидентификации личности в мире без родины. Попытка, внутренне обреченная на неудачу.

Примечания

1. Зейферт, Е. И. Жанр отрывка: структура и содержание [Текст] / Е. И. Зейферт. – Караганда, 2004.
2. Лейдерман, Н. Л. Практикум по жанровому анализу литературного произведения [Текст] / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, Н. В. Барковская и др. – Екатеринбург, 1997. – С. 9.
3. В русской литературе ключевую роль в становлении «лирического фрагмента» как самостоятельного жанра сыграл Ф. И. Тютчев с его философией «невывразимого». См. об этом: Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. – Тарту, 2000.
4. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика [Текст] / Ф. Шлегель. – М., 1983. – С. 290.
5. Дарвин М. Н. Фрагмент [Текст] / М. Н. Дарвин // Введение в литературоведение. Художественное произведение: основные понятия / под ред. Л. В. Чернец. – М., 1999. – С. 446.
6. Осоргин, М. Числа [№ 6] [Текст] / М. Осоргин // Последние новости. – 1932. – 30 июня. – № 4117. – С. 2.
7. Горный, С. Три отрывка [Текст] / С. Горный // «Числа». – № 4. – Париж, 1931. – С. 28–42.
8. Пикельный Р. Идиллии и анекдоты / Р. Пикельный // Числа. – 1931. – № 4. – С. 67–74.
9. Горный С. Отрывок [Текст] / С. Горный // Числа. – 1932. – № 6. – С. 77–82.
10. Шаршун С. «Долголиков» (Первая часть опубликована в журнале «Числа» № 1. Париж, 1930. С. 117–135).
11. Ходасевич В. Книги и люди: «Числа», № 6 // Возрождение. – 1932. 7 июля. – № 2592. – С. 3.
12. Шаршун, С. Отрывки из романа / С. Шаршун // Числа. – 1933. – № 9. – С. 107.