

УДК 82.0

**ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
В ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА**

© 2013 А.А.Аржанов, А.С.Атрощенко

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 30.07.2013

Статья посвящена выявлению специфики художественного образа в орнаментальной прозе XX века. До сих пор своеобразие орнаментальной прозы ее исследователи видели в воздействии поэтических начал на прозаический текст. Авторы статьи предлагают рассматривать это художественное явление как один из вариантов реализации кубистического принципа, отражающего мироощущение и механизмы работы сознания человека первой половины XX века.

Ключевые слова: орнаментальная проза, кубистический принцип, художественный образ, лейтмотив.

Орнаментальная проза представляет собой сегодня достаточно размытое понятие. Большинство исследователей сходятся на том, что русской словесности в разные её периоды были свойственны некоторые стилистические процессы, которые традиционно оцениваются как признаки орнаментализма. М.Медари характеризует орнаментализм как «понятие макропоэтики»¹. Исследовательница отмечает, что орнаментализм «в каком-то смысле имеет свои, русские традиции, через средневековое явление «плетение словес»²; с другой стороны, оно связано с общими тенденциями европейской прозы начала века, где многое исходит из влияния Ницше и Вагнера как теоретиков; с третьей стороны, оно, то есть понятие орнаментализма, должно быть связано (...) с общими художественными тенденциями начала века, проявляющимися на интермедиальном уровне, т.е. на уровне взаимного обогащения всех видов искусств»³. Общеизвестно, что расцвет этого явления происходит в 10 – 20-

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. Сегодня 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 стиля⁴. По наблюдениям М.Медари, «орнаментальная проза – понятие, не сводимое к какой-либо одной стилевой формации русского XX века, она изменяется, попадая в рамки разных стилей, и даже в рамки индивидуальной поэтики определенного писателя»⁵. Тем не менее, в 20-е годы современникам было очевидно, что всех этих очень непохожих друг на друга авторов объединяет выбор определённых стилистических средств, но, что гораздо более важно, – этот выбор обусловлен коренным пересмотром принципов художественного творчества. Так в 1929 году Б.В.Шкловский писал: «Современная русская проза в очень большей части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом»⁶. Преобладание образа над сюжетом, как один из основных признаков нового типа прозы, свидетельство-

¹ Аржанов Алексей Павлович, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории и истории журналистики социологического факультета. E-mail: aznutii@mail.ru

Атрощенко Алеся Сергеевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы. E-mail: lesya-lit@yandex.ru

¹ Медари М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // *Revue des études slaves*, Tome 72, fascicule 3 – 4, 2000. – С.333 – 341; 335.

² Об орнаментализме древнерусской литературы см. статью Атрощенко А.С. Проблема орнаментального стиля в древнерусской литературе // *Известия Самарского научного центра РАН*. Т. 15, 2(3). – 2013. – Самара.

³ Там же.

⁴ Новиков Л.А. *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого*. – М.: 1990. – С.27 – 28.

⁵ Медари М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы... – С.339.

⁶ Шкловский В.Б. *Орнаментальная проза. Андрей Белый // О теории прозы*. – М.: 1929. – С.216.

вал о принципиально иной художественной ситуации по отношению к миметическому искусству XIX в. В начале XX в. для части авторов становится важным не рассказать историю, но зафиксировать состояние постоянно меняющегося, хаотичного мира новыми средствами, обновив художественный язык так, чтобы вернуть искусству находящуюся в кризисе перформативность высказывания – «его способность создавать, являть реальность, его непосредственную убедительность, переживаемую читателем как жизненность, не искусственность, подлинность, органичность (в том числе, в том случае, когда текст переживается как сконструированный, «сделанный», иронический)»⁷. В новой исторической ситуации правдоподобие представлялось более чем сомнительной категорией, т.к. реальность сама являлась материалом для самых неожиданных трансформаций. «Эйнштейном – сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней, реальности – разве может не быть фантастическим, похожим на сон?»⁸, – писал об этом Е.Замятин. В этой ситуации художественный образ, по мнению Замятина, должен был строиться по иным принципам: необходимо учитывать влияние друг на друга микро- и макрокосма, увидеть связи разрозненных вещей, собрать их в единый образ, опираясь на ассоциации и на прозрение их сути. На практике это означало поиск новых способов изображения мира, когда «реализм – нереален», а художественный образ принципиально субъективен. Если «в самом общем плане понятие аутентичности предполагает, что высказывание носит не формальный, клишированный, искусственный характер, а выражает реальный опыт и реальную волю человека»⁹, то феномен орнаментализма видится нам в том, что эффекта аутентичности он стремится достичь через создание гиперискусственного высказывания, интенсивно работая со стереотипами культуры, с клише и устойчивыми формами, активно преобразуя культурные смыслы в высказывание нового типа, чрезвычайно далёкое от традиционного мимезиса. В этой связи особенно важным для понимания сути орнаментальной прозы становится внимательный анализ структуры её художественных образов и обнаружение их типологических особенностей. В качестве пер-

вого примера обратимся снова к творчеству Е.Замятина – к его произведению «Рассказ о самом главном», которое начинается следующим образом:

«Мир: куст сирени – вечный, огромный, необъятный. В этом мире я: желто-розовый червь Rhopalocera с рогом на хвосте. Сегодня мне умереть в куколку, тело изорвано болями, выгнуто мостом – тугим, вздрагивающим. И если бы я умел кричать – если бы я умел! – все услышали бы. Я – нем.

Ещё мир: зеркало реки, прозрачный – из железа и синего неба – мост, туго выгнувший спину; выстрелы, облака. По ту сторону моста – орловские, советские мужики в глиняных рубахах; по эту сторону – неприязель: пестрые келубейские мужики. И это я – орловский и келубейский, я – стреляю в себя, задыхаясь, мчусь через мост, с моста падаю вниз – руки крыльями – кричу...

И ещё мир. Земля – с сиренью, океанами, Rhopalocera, облаками, выстрелами, неподвижно мчащаяся в синь земля, а навстречу ей, из бесконечностей мчит ещё невидимая, темная звезда. Там, на звезде – чуть освещенные красным развалины стен, галерей, машин, три замерзших – тесно друг к другу трупа, мое голое ледяное тело. И самое главное: чтобы скорее – удар о Землю, грохот, чтобы все это сожглось дотла вместе со мной, и дотла все стены и машины на Земле, и в багровом пламени – новые, огненные я, и потом в белом теплом тумане – ещё новые, цветоподобные, тонким стеблем привязанные к новой Земле, а когда созреют эти человечьи цветы...»¹⁰.

Уже в первых трёх абзацах Замятин лаконично обозначает и идею, и композицию, и основные мотивы рассказа. Сжато, но исчерпывающе даны три мира, в которых будет происходить его действие (дальнейшее повествование будет только разворачивать и исследовать фрагменты нарисованной масштабной картины):

– первый – природный мир – «куст сирени» и червем *Rhopalocera*, ползущем по листу; далее в этом мире будет разворачиваться любовный сюжет – отношения Куковерова и Тали, и поэтому мотивы женского начала и чувственной любви в рассказе органично свяжутся с сиренью и червём:

«Густые, пригнутые вниз тяжестью цветов сиреневые ветки. Под ними вышитая кое-где солнцем тень – в тени – Талия. Ее густые, пригнутые вниз тяжестью каких-то цветов, ресницы. У Куковерова уже нет слов, и неизвестно почему – нужно согнуть, сломать сиреневую ветку. Ветка вздрагивает – и вниз летит желто-шелковый Rhopalocera прямо на Талины колени, в теплую ложбинку ее пропитанного солнцем и телом платья»¹¹.

⁷ Рымарь Н.Т. Проблема аутентичности слова: лирический язык прозы Вольфганга Борхерта // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – Т.1. – М.: 2004. – С.233 – 250; 240.

⁸ Замятин Е.И. О синтетизме. Собр.соч. в 5 томах. – Т.3. – М.: 2004. – С.168.

⁹ Рымарь Н.Т. Проблема аутентичности слова...

¹⁰ Замятин Е.И. Рассказ о самом главном // Собр.соч.... – Т.2. – С.63.

¹¹ Там же. – С.65.

– второй – мир сражения орловских и келубейских мужиков, страшный мир войны, символом которого становится мост, выгнувший спину. Этот образ еще не раз появится в тексте:

«Зеленое в красных рубцах небо, в тугой судороге изогнувшийся мост, над рекой – пар, в последний раз»¹²;

– третий – мир космоса, надвигающаяся глобальная катастрофа, которая разрушит как Землю, жизнь на которой находится в глубоком кризисе, так и безжизненную Звезду, двигающуюся ей навстречу.

В тексте эти миры разделены графически (отдельными абзацами), но тесно связаны на мотивном уровне: тело червя выгнуто «тугим, вздрагивающим мостом», выгнутый мост наминает спину, всё вместе – и мост, и червь – на погибающей Земле. Ещё одна нить, связующая миры, – мотив смерти, синонимом которого становится и умирающий «в куколку» червь, и мост, на котором люди убивают друг друга, и приближающаяся звезда, на которой находятся три трупа. Наконец, самый главный объединяющий миры элемент – повествователь, который одновременно отождествляет себя со всеми описываемыми объектами и явлениями: это он – червь, мост, сражающиеся мужики, Земля, которая вот-вот сгорит дотла и то новое, что вырастет после уничтожения мира. Отдельные элементы огромного мира, органически связанные между собой, являются, в конце концов, частями единого субъекта повествования, буквально его телом. Многоаспектность, многоуровневость каждого образа позволяют добиться эффекта его материальности. Иными словами, образ, в соответствии с установкой на неомифологизм, становится иконическим знаком. Превращение художественного образа в знак позволяет Е.Замятину пересоздать внутри отдельного произведения знаковую систему, закрепить за словами новые значения, выстроить их в новые ассоциативные ряды и в определенном смысле, обновив художественный язык, решить проблему аутентичности художественного высказывания.

Этими возможностями орнаментальной прозы пользуется в своих прозаических произведениях и О.Е.Мандельштам:

«У Николая Ивановича есть секретарша – правда, правдочка, совершенная белочка, маленький грызунок. Она грызет орешек с каждым посетителем и к телефону подбегает как очень неопытная молодая мать к больному ребенку.»

¹² *Замятин Е.И.* Рассказ о самом главном // Собр.соч.... – Т.2. – С.80.

Один мерзавец мне сказал, что правда по-гречески значит мрия.

Вот эта белая бляточка – настоящая правда с большой буквы по-гречески, и вместе с тем она та другая правда – та жестокая партийная девственница – правда-партия. Секретарша, испуганная и жалостливая, как сестра милосердия, не служит, а живет в преддверьи к кабинету, в телефонном предбанничке. Бедная Мрия из проходной комнаты с телефоном и классической газетой!»¹³.

Способ, которым создается образ секретарши, представляется нам чрезвычайно показательным примером орнаментального построения образа. Мандельштам разбирает его на 8 микрообразов, штрихов, характерных сопоставлений, которые группируются в 2 параллельных «потока». Первый изображает юную девушку, внимательную к посетителям, стремящуюся продемонстрировать свою старательность и ответственность, к которой повествующий субъект испытывает одновременно нежность, иронию и брезгливость. Компоненты этого образного ряда: «правда, правдочка»¹⁴, «совершенная белочка, белая бляточка», «маленький грызунок», «неопытная молодая мать», «настоящая правда с большой буквы», «сестра милосердия». Благодаря переозначению каждого образа, пред автором не встает необходимость прибегать к долгим описаниям и пояснениям. Второй образный ряд – та система, лицом которой становится молодая секретарша: «жестокая партийная девственница», «правда-партия», вызывающая у повествователя ужас. На этом примере особенно ясно виден механизм членения, лежащий в основе орнаментирования. Как пишет о сходных процессах в изобразительном искусстве Е.В.Синцов, в основу орнамента «положено некое изменение пространства, активная творческая работа по его членению на более мелкие части, их комбинированию, соотносению друг с другом и целым всего пространства, некоторой явной или скрытой ритмизации частей и элементов»¹⁵. В данном случае мы наблюдаем как раз композиционно совершенное построение образа: два параллельных образных ряда, которые соотносятся (рифмуются) друг с другом по принципу противопоставления (наивная юность – аскетичная жесткость), каждый из

¹³ *Мандельштам О.Э.* Четвертая проза // Собр.соч. в 4 томах. – Т.3. – М.: 1994. – С.174.

¹⁴ Очевидная игра с названием известной газеты, которая упоминается в конце фрагмента.

¹⁵ *Синцов Е.В.* Орнамент как метаязык хронотопических представлений культуры (к развитию одной идеи И.Канта) // [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web3/phy1/199930507.html> (Дата обращения: 28.07.2013г.)

которых распадается на компоненты, соотношенные друг с другом по принципу синонимии, складываются в амбивалентное, противоречивое, но, безусловно, целостное явление.

Орнаментальная проза позволяет читателю пережить одно явление многократно – через сопоставление его с другими, смежным по какому-либо признаку. При этом важным подчас является новизна и неочевидность такого сопоставления, что порождает эффект открытия новых связей и закономерностей внутри художественного мира произведения. С одной стороны, этот эффект противоречит общепринятым представлениям о реальности, которые во многом создают ощущение подлинности, аутентичности описываемого явления. Однако специфика орнаментальной прозы, очевидно, состоит в наличии чрезвычайно сильных неомифологических структур, которые предполагают полное погружение читателя в создаваемую реальность и принятие им новых принципов её построения.

Этот способ создания художественного образа путем актуализации его потенциальных смысловых, культурных и ассоциативных слов 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 ХУШ – ХІХв»¹⁶. 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 разное время, он никогда не находится полностью “здесь и сейчас”»¹⁷.

Вероятно, эти свойства художественного образа орнаментальной прозы могут быть сопоставлены с поэтическими. О близости орнаментальной прозы и стиха в разное время писали как Ю.Н.Тынянов и В.Б.Шкловский, наблюдавшие за становлением орнаментальной прозы, так и её более поздние исследователи – Л.А.Новиков, Н.А.Кожевникова, Б.Ларин, В.Шмид, Л.Сцилард... Многими из них тезис

о прямом влиянии поэзии на орнаментальную прозу принимается за аксиому. Тем не менее, на наш взгляд, важно учитывать, что описанный выше способ построения художественного образа не свойственен поэзии в целом. Механизм выстраивания 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 эйдоса предмета, абстрагирует в нем глубинные конструктивные линии внутреннего напряжения, творя стилизованную и абстрактную форму чистой выразительности»¹⁸. Для орнаментальной прозы чрезвычайно характерно такое крайне интенсивное проникновение в образ, расщепление его на элементы, с тем, чтобы в итоге прийти через этот интуитивный анализ к более общей идее. Разные грани явления сосуществуют вместе, отражая раздробленность мира, но в то же время сплетаются друг с другом в пучки мотивов и поддерживают ощущение целостности художественного произведения, и это качество орнаментальной прозы оказалось ключевым для авторов 20-х годов XX века.

Подчёркнутый эстетизм и нарочитая сложность орнаментальной прозы, разумеется, не позволили ей занять сколько-нибудь заметное место в советском литературном процессе. Однако уже в 70-е годы, когда маргинальные литераторы активно создают свою литературу, параллельную официальной, многие из них выбирают особый затруднённый художественный язык, противостоящий «нейтральному» языку советских писателей. Неудивительно, что орнаментальный стиль, как яркое проявление литературы модерна 10-х, 20-х годов, вызывает интерес у части авторов, которых волнует проблема поиска нового высказывания, не дискредитированного советской эстетикой, утратившей связь с реальностью, переставшей восприниматься как подлинная. Как пишет об этом Марк Липовецкий «...запрет на модернистскую эстетику, (...) привел к тому, что русские постмодернисты с конца 1950-х годов вплоть до начала 1990-х упорно стремились вернуться в модернизм. Собственно, их постмодернизм и вырос из невозможности такого возвращения и рефлексий по этому поводу»¹⁹. Наиболее ярко эти установки проявились в творчестве Саши Соколова, став творческой программой писателя. Три романа Саши Соколова – «Школа для дураков», «Меж-

¹⁶ Рымарь Н.Т. Кубистический принцип и проблема мимезиса // Диалог культур – культура диалога. Сб. в честь 70-летия Н.С.Павловой. – М.: 2008. – С. 157 – 174; 158.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. – М.: 2008. – С.268.

ду собакой и волком» и «Палисандрия» – являются результатом преодоления устаревшего, обесмысленного языка и пересозданием «родного наречия»²⁰. Этого писатель добивается, обращаясь к орнаментальной прозе, что заметно уже в первом его романе – «Школе для дураков», где мы обнаруживаем все ее формальные признаки: ритм и звукопись, ряды перечислений и превращение слова в сюжет. Центральные образы – ветра, ветки, розы, лилии и т.п. создаются за счет разбора их на элементы, каждый из которых становится отдельным образом, мотивом, сюжетной линией, а сети этих мотивов и сюжетов скрепляют роман, превращают его художественный мир в мифологическое пространство. Абстрактные явления материализуются через длинные ряды сопоставлений, что делает образы иконичными.

Как происходит работа с образом в романе «Школа для дураков», можно показать на примере образа одного из его персонажей – учителя географии Павла Норвегова (он же Савл).

«Чья худая, но все еще царственная рука с утра до вечера вращает пустопорожнюю планету, сотворенную из обманного папье-маше!» «говорил, что ощущает себя настолько худым, что боится, как бы его не унес какой-нибудь случайный ветер. Врачи, – смеялся Норвегов, – запретили мне подходить к ветряным мельницам ближе, чем на километр, но запретный плод сладок: меня ужасно к ним тянет, они совсем рядом с моим домом, на помынных холмах, и когда-нибудь я не выдержу. В дачном поселке, где я живу, меня называют ветрогоном и флюгером, но скажите, разве так уж плохо слыть ветрогоном, особенно если ты – географ. Географ даже обязан быть ветрогоном, это его специальность, – как вы считаете, мои молодые друзья? Не поддаваться унынию, – задорно кричал он, размахивая руками»²¹.

Все элементы образа являются культурными аллюзиями: болезненная худоба учителя вызывает одновременно ироничное замечание о том, что его может унести ветром, и аналогию с Дон Кихотом, которого неудержимо влекут ветряные мельницы, таящие в себе опасность. Выстроенный ассоциативный ряд: худой человек – страх быть унесенным ветром – Дон Кихот, в итоге приводит к прямому сопоставлению Норвегова с флюгером, т.е. к предельной материализации образа, отождествлению чело-

века с вещью. Однако на этом образный ряд не останавливается, актуализируя через смысловые образные компоненты «ветер» и «флюгер» семантику ветрености, несерьезности, необоснованного оптимизма.

Одновременно профессия героя и его неизменный атрибут – глобус из папье маше – порождает аналогию с Богом, которая провоцирует изменение дискурса:

«Я когда-нибудь так крутану ваш скрипящий ленивый эллипсоид, что реки ваши потекут вспять, вы забудете ваши фальшивые книжки и газетенки, вас будет тошнить от собственных голосов, фамилий и званий, вы разучитесь читать и писать, вам захочется лепетать, подобно августовской осинке. Я приду и приведу с собой убиенных и униженных вами и скажу: вот вам ваша правда и возмездие вам. И от ужаса и печали в лед обратится ваш рабочий гной, текущий у вас в жилах вместо крови. Бойтесь Насылающего Ветер, господа городов и дач, страшитесь бризов и сквозняков, они порождают ураганы и смерчи»²².

Перестройка образа влечет за собой дискурсивные изменения, появляется интонация ветхозаветного Бога, угрожающего народу и всему миру. Так из мозаики различных культурных элементов: больной мученик, притесняемый директором и родителями учеников, учитель географии, идеалист Дон Кихот, Бог, Насылающий Ветер, флюгер, неунывающий ветрогон – складывается в сверхсмысл. Ни один компонент образа не вытеснен, все они сосуществуют наравных, создавая в образе мерцание смыслов. Формально этот образ моделируется больным шизофренией мальчиком, в чьем восприятии он сначала рассыпается на культурные составляющие, но потом воссоздается вновь, уже наполненный особым значением. Такое преобразование – углубление и расширение смыслов – очень характерно для орнаментальной прозы и приводит к образованию в произведении нескольких смысловых уровней, дополняющих и обогащающих друг друга. При этом образ, «вырастающий» из культуры, не теряет связи с первоначальным означаемым, но, напротив, изображает его чрезвычайно живо.

Так благодаря кубистическому принципу, лежащему в основе орнаментального образа, происходит перекодировка знака, перестройка его семантики, что ведет к обновлению художественного языка, который начинает переживаться читателем непосредственно и живо, а художественный мир, построенный на культурных аллюзиях, на языковой игре приобретает неожиданную убедительность и подлинность. Во многом эта подлинность достигается тем, что в основе орнаментальной прозы ле-

²⁰ О том, как строится художественный образ в эссеистике Саши Соколова см. статью *Атрощенко А.С.* Факт личной биографии как материал для формирования художественного образа в эссеистике Саши Соколова // *Филология и культура*. – 2012. – № 4 (30). – Казань. – С.65 – 68.

²¹ *Соколов С.* Школа для дураков. – СПб.: 2008. – С.25.

²² *Там же*. – С.26.

жит важнейший принцип мышления современного человека – децентрализованность. Как пишет об этом М.Эпштейн: «Ни один элемент не отождествляется с центром, что моментально прекратило бы игру и заменило бы ее отношениями подчинения и господства. Но каждый элемент может быть центром, содержит в себе потенцию центра, что и создает возможность игры между разными центрами (...) Центр-номада странствует по всей структуре, не закрепляясь ни за одним из ее элементов (...) Это мышление, в котором каждый элемент централен по отношению ко всем другим и выступает то как означаемое, то как означающее других элементов; где нет отношений господства-подчинения, но совершается постоянная перекодировка значений-зави-

симостей от одного к другому»²³. По сути, кубистический принцип и идея номадного центра – проявления одного процесса, происходящего в сознании писателей XX века: желание аутентично запечатлеть реальность порождает отказ от традиционных форм; раздробленность мира и мироощущения диктует новые способы его изображения. В этом смысле орнаментальная проза может восприниматься как выход из ситуации раздробленности: разрушая привычные, традиционные связи между явлениями мира, он позволяет обнаружить альтернативные его закономерности.

²³ Эпштейн М. Философия возможного. – СПб.: 2001. – С.175.

THE SINGULARITY OF IMAGE IN ORNAMENTAL PROSE OF THE XX CENTURY

© 2013 A.P.Arzhanov, A.S.Atroshchenko^o

Samara State University

The article is dedicated to the analysis of the specific characteristics of the image in ornamental prose of the XX century. Traditionally its originality considered by the researchers as the influence of verse on prose. The authors of the article suggest considering ornamental prose as one of the variants of cubistic principle – the phenomenon that reflects the world view and the consciousness of the person in the 1-st part of the XX century.

Key words: ornamental prose, cubistic principle, image, leitmotif.

^o *Aleksey Pavlovich Arzhanov, PhD of Philological Science, Senior Lecturer, Department of Theory and History of Journalism. E-mail: aaznutii@mail.ru
Alesia Sergeyevna Atroshchenko, Postgraduate Student, Department of Russian and Foreign Literature. E-mail: lesya-lit@yandex.ru*