НЕКОНВЕНЦИОНАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ТЕКСТА В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ: ИЛЬЯЗД, *ПАРИЖАЧЬИ* (1923–1926)

Наталия Арлаускайте

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

В сценарной версии «Поручика Киже» Юрий Тынянов осложнил «сюжетозапускающую» описку *поручики же – поручик Киже* аудиосопровождением: в тот момент, когда торопящийся дописать циркуляр писарь доходит до перечисления поручиков, рок материализуется в подгоняющем стуке адъютанта по стеклу (Ямпольский 1986, 29–30). Из настойчивого, механического, повторяющегося стука рождается застревание текста, его задержка на одном месте, топтание, потеря непрерывности, которая разрешается за счет потенциальной способности имени принять любой звуковой облик, – запускается новый персонаж-фикция. Сниженная, хотя бы потому что только графическая, версия *deus ex machina* (из поскребывания пера и стука по стеклу) в нарушение традиции появляется в самом начале повествования, и история заканчивается после женитьбы, обрастания фантома чинами и его пышных похорон.

Системная «описка» превращается в явление аграмматизма в текстах Велимира Хлебникова. К примеру, регулярно используется нарушение конвенции при употреблении деепричастных оборотов:

> *мы стоим, хранили тишь; Что же дальше будут делая / С вами дщери сей страны* (Творения 1986, 94); *Молчит. Руками обнимая, / Хватает угол у платка / И, отшатнувшись и немая, / Вдруг смотрит молча, трепеща* (*там же*, 270); «*Мы сидим на прекрасном берегу, прекрасные и нагие, видя себя чужими и беседуя.*» (*там же*, 1986, 413)

Объяснение возможно при (i) прочтении всех текстов Хлебникова как единого текста, внутренне мотивированного хлебниковской мифологемой Единой книги и практическим неразличением как законченных и нет произведений, так и своих и чужих текстов; (ii) объединении разнородных элементов на основе модели смыслового пространства текста. При таком прочтении неконвенциональное употребление деепричастных оборотов оказывается частным случаем проявления принципиальной неоднородности смыслового пространства текстов Хлебникова. Ближайшая аналогия такого совмещения в пределах одного текста (высказывания) различных про-

странственно-временных характеристик – традиция древнерусской иконы (Арлаускайте 2001а).

В романе Ильязда (Ильи Зданевича) *Парижачьи* (1923–1926)[1] четыре пары безымянных персонажей – кожух, лицедей, разстрига (так в тексте), щеголь и швея, купчиха, лебядь (так в тексте – эвфемистическое указание на репутацию), умница. По пути в Булонский лес, где они договорились пообедать, все успевают изменить всем за два с половиной часа с 11.51 до 14.09 (каждая глава обозначена точным временем). Взаимные измены всплывают. В итоге – романы (и роман, в одном из анонсов самим Зданевичем названный «путаницей») не могут закончиться: развязка невозможна из-за неразрешимости задачи – кому с кем стреляться. Образовавшийся повествовательный затор разрешается переводом *сюжетных* обстоятельств *повествования* на *метаязык*, причем перевод этот совершается *изнутри* повествования, то есть персонажи сами обсуждают несоответствие развития ситуации требованиям романного *жанра*.

В этой статье речь пойдет о том, каким образом нарушение композиционных, грамматических, жанровых и прочих конвенций в различных формах избыточности может быть смыслово нагружено, то есть обладать в структуре повествования (романе *Парижачьи*) значением большим, нежели нарушение автоматизма чтения или иллюстрация коммуникативной неудачи. Под неконвенциональной избыточностью понимаются повторы, тяготеющие к десемантизации и тем самым повышающие энтропийные свойства отдельных фрагментов текста. Вопрос при этом – возможно ли обнаружить тот уровень текста, на котором энтропия снимается, преодолевается?

Прежде всего имеет смысл обсудить формы и виды неконвенциональной избыточности в тексте романа *Парижачьи*. Массовые нарушения орфографических и пунктуационных правил не рассматриваются отдельно как ставшие ко времени написания романа своеобразным общим местом модернистского (авангардистского) произведения, то есть вполне конвенциональными для этого типа текстов, хотя и вносящими свою долю энтропийности.

Инерция оговорки, «кижизмы»

Как речь персонажей, так и речь повествователя время от времени стопорится оговорками, которые не проходят незамеченными (напр., возникает пауза, отмеченная многоточием), но наоборот: слово либо настойчиво повторяется, причем иногда за счет простого перечисления падежных словоформ, либо – с повтором или без – обрастает серией слов-полипов, основанных в основном на фонетическом сходстве (разных видах рифмы).

> По икрам карабкалась бемоль и солнечный луч, прострелив на лету ватагу слез, расплющивал на наших запотевших грудях свою верную... верную радугу (39); Вот вот вот вот и поворот (71); нарушающие ее практику столь столь пристоль рафистоль лерестоль (67); а потом наоборот ряса без ряса лоботряса (67); Мне хочется есть, в лесу, где меня ждут, со мной, обо мне, меня (100); Так (уход, народ/перевод/пчеловод вот) из-за аза за за зараза образа я выиграла время бессознательно

[1] *Парижачьи* цитируются с указанием страницы в скобках по изданию: Ильязд (Илья Зданевич), *Собрание сочинений в пяти томах. 1. Парижачьи. Опись.* Москва–Дюссельдорф: Гилея-Голубой всадник, 1994.

и теперь я Вас не боюсь делайте что хотите (169); Вот бывает же такое блаженство и многоженство и замужество (202); Вы, благославляющий эту охоту, вы думаете что если охотник застрелит лебядь, то значит лебядь должна быть застреленной, иначе он ее бы не застрелил. А я думаю иначе, я думаю, что если лебядь и должна быть застреленной, то он ее не застрелит, ибо не должно быть должно быть, когда я не хочу, когда рвусь, когда верю верой о вере и вера сметает охотника а его пулю и утверждает что не прострелен будь глудь лебяжья. (197)

Оговорка не становится поводом для прерывания высказывания и его исправления, так как не воспринимается говорящим как ошибка. Потеря мысли так же не сопровождается остановкой речи.

Так, утрата наречия в конструкции *столь...* сначала обозначается повтором *столь столь*, сигнализирующим поиск нужного слова, а затем «преодолевается» нанизыванием нескольких французских по звучанию слов[2], которые *могут оказаться* искомым, учитывая свойственное тексту использование иноязычных эквивалентов вместо русских слов, в свою очередь мотивированное эмигрантским речевым опытом.

В другом примере выпавшее обстоятельство причины, заявленное предлогом *из-за*, квази-реализуется достигнутым в серии повторов элемента *-за-* в различных комбинациях словом *образа*, согласуемым (формально) с предлогом причины. В то же время оно может быть употреблено и в им. п. мн. ч., а не род. п. ед. ч., тем более что предшествующее *зараза* задает форму именно им. п. *Возможность* интерпретации *из-за... образа* в качестве обстоятельства причины позволяет восстановить непрерывность развития текста, ослабленную немотивированным повтором не полностью десемантизированных звуковых комплексов, каждый из которых в иных контекстах был бы значимым словом.

Понятие *кижизма* применяется в данном случае для обозначения фрагмента, одновременно нарушающего линеарность развития текста за счет прерывания высказывания и восстанавливающего ее повтором входящих в него (фрагмент) фонетически сходных слов и словоформ, часть которых может быть интерпретирована как мотивированная в ситуации высказывания.

В случаях и оговорки, и нарушения непрерывности мысли имитируется синтагматическая цельность в виде законченного высказывания-предложения, сопровождающаяся ослаблением семантико-синтаксических связей в месте торможения развития текста.

Незаконченное высказывание

Целый ряд высказываний прерывается в строго определенном месте: сразу после союза, за которым ожидается придаточное предложение:

Уже он смотрел на молодчиков взглядами которые (76); Между тем мой муж мне только что звонил, что он поедет в лес позже один и за мной не заедет так как (46); Ясно было, когда этот муж дюж и встаст и что (52); Досадно, что сейчас он не может написать такого же ей, а если бы (106); Вы предусматриваете, что если этот лицедей, подвизающийся на подмостках наших невероятий, думает и хочет то (46–47); Постепенно образовался круг столь общераспространенный и где она как будто и вот. (64–65)

[2] «Рафистоль» и в самом деле от фр. rafistoler – «грубо починить, исправить». Примечание Режиса Гейро, подготовившего текст *Парижачых* к изданию.

Обычная мотивация такого рода высказываний предполагается в многозначительном умолчании, что отчасти верно и в романе Ильязда – 1 и 3 примеры обладают эротическими обертонами, неартикулированность которых вполне конвенциональна[3]. В четвертом косвенно передается внутренняя речь и неопределенное, смутно многообещающее вероятие – *а если бы*... Во втором обрыв предложения указывает на двусмысленность ситуации, о которой знает не говорящий, а читатель (это он знает, почему не заедет муж). Причина (*так как*) объяснима не из области знаний литературного персонажа, а из внеположенной его миру сферы ¬ устройства литературного текста.

Прерванному в месте, предполагающем продолжение, высказыванию (или незаконченному высказыванию) родственно высказывание, указывающее на не следующую из предыдущего текста последовательность, ряд явлений, признаков или действий: «Надеюсь что нам это удастся и так далее (48); Вот он был доволен окончить как будто все это и так далее и вдруг оказалось, что, покинув лоно церкви, он потерял всякую способность быть духовным писателем» (67) и в особенности «Я знаю я все знаю. Я тем более и так далее» (70).

Фигура *и так далее* предусматривает длинный *ряд* подобий, который в тексте Ильязда зачастую оказывается редуцированным до *нуля*. В таком случае *и так далее* замещает отсутствующий ряд и любую из его единиц и является своеобразным оксюмороном. Так, во втором из примеров оксюморонность становится очевидной за счет соседства с *все это* (которое *окончено*), по своему значению предельного обобщения, генерализации антонимичного перечеслению или его – перечисления – стяжению в замещающую формулу *и так далее*.

Ложное тождество и квази-противопоставление

Характер оксюморонности носят многие выражения, осциллирующие между каламбуром и эвфемизмом:

> забыли наизусть, старозабытые новости (35); взмахом крыл путь труден легк (38); недотрогу наоборот (43); Его сутень вскрывалась просто и без обиняков (52); Он знал лебядь со стороны, которую он нисколько не осуждал, но которая была и казалась ему недопустимой поскольку это касалось его жены (70); делать все против за (254); Даже когда непрекословишь непрекословь (84); Если бы вы видели к каким немым приемам красноречия он прибегает (111); Ты будешь скучать без скуки. (148)

Каламбур представляет собой один из многих случаев свойственного роману совмещения/параллелизма/конкуренции языковой игры с языком ее описания: «Невыносимая потеха знать что каламбур обманчив и догмой смерть зреть, верит втуне, не в прок мышцы тужит зверь... и не пужит его взгляд». (40)

В свою очередь противоречие или отрицание, выраженное союзом *но* или иным средствами, оказывается зачастую ложным:

> непривычно, но неприятно (49); попирал лицедея в бешенстве, но с упованием (99); Я

[3] Эвфемистичность (как неартикулированность) свойственна эротическому (эротизированному) повествованию и в форме кижизма: «Разстрига, защиты прошу у вас, пока не приехала купчиха, защитите меня, укройте меня, спасите меня, благословите меня, ите меня, ите меня исповедуйте меня, исповедуйте меня, разстрига» (197).

вижу, чтобы вы в общем поступали обдумав, скорее пожалуй несколько опрометчиво. (102)

Публикатором романа приведены два равноправных варианта: «достал портсигар и предложил папиросу» и «достал портсигар но предложил папиросу» (57).

Как и в прочих случаях, употребление знаков противопоставления, в частности *но*, оговорено прямо в тексте романа:

> Всевозможные несмотря уступали всяким но (84); – Разумеется я хочу знать в чем дело. Вы вчера еще не так поступали / – Но / – И почему но, когда Вы должны были сказать нет / – Чтобы вы не добавили слова возражений/ <...> –Однаковы Вы не обходитесь без любви ко мне / – Нет / – Теперь вместо нет вы могли бы сказать но / – Чтобы вы добавили / – Не я, а Вы сами могли бы добавить. (58–61)

В обоих случаях – и ложного тождества, и квази-противопоставления – сохраняется тенденция к синтаксической связности, латающей энтропию.

Различные формы мнимости в *Парижачьих* являются лейтмотивом – мнимые связность, непротиворечивость, законченность на разных уровнях текста, а также двусмысленность как романических положений (переодевания, использование чужого имени, измены и обманы и т. п.), так и романного слова:

> И когда она говорила за тем, что она говорила проступал коричневый грунт других смыслов и никогда нельзя было понять, что она говорит и о чем она говорит и выходило, что ее тон положительный становится вопросительным, а вопросительный отрицательным и наоборот в пустяки и так себе. (42–43)

Двусмысленность, приводящая к утрате значения и невозможности употребить то или иное слово, отрефлексирована внутри романного текста и проговорена персонажами:

> На этой паузе умница обрывает щеголя. Хотите вы «хотите» или хотите «не хотите ли» но ни «хотите» ни «не хотите» я не скажу. Не хочу выслушивать эти трели. Вы меня любите? (121–122)

Если говорить в терминах поэтики выразительности, основной мотив романа мог бы быть назван мотивом мнимости или мотивом замаскированного тупика.

Заикание на синонимах

Нагнетение синонимических или тавтологичных рядов – *заикание на синонимах* – одна из характернейших черт романа. *Заикание* родственно *кижизмам* (иногда в них перерастает или сливается с ними) – синонимы, множимые немотивированно, образуют в тексте пробку, открываемую уже знакомым способом – за счет преимущественно синтаксических связей:

> Она в тупике, тупик есть тупик, из которого она не может выбраться, и найти из него выход оказывается невозможно (119); давпастость и давность (44)[4]; Моя жизнь стала невыносимой, так как он был невыносим и его невыносимость сделала невыносимым мое существование. Невыносимо, когда все все невыносимо и нельзя перенести невыносимость этих людей. Так и вот вот и я погибаю и гибну и ухожу на нем и вот и за него (136); Вы его там конечно застанете, так я не предполагаю, чтобы могли они уже уехать в лес, гдк как Вам известно, мы условились, о чем Вы прекрасно знаете и несомненно ничего похожего отлично осведомлены встретиться, через полумесяц (46–47); но не слишком и

[4] Один из примеров игры на мультиязыковости: *англ.* past – 'прошлое'.

не чересчур (52); сумеет она использовать ее незнание во имя и ради и для (164); она была вялым ничтожеством и ничтожеством (65); Да я не могу успокоиться, да я не могу остановиться и да. Конечно, Вы можете, но лебядь, это окуда пришел этот ветер разлучение мое с Вами. Не хочу нет нет да нет да нет, вовсе, как будто. Все это Ваши выдумки ничего не говорят мне потому что они ни к чему и ни как, не перебивайте не противоречьте слушайте внимайте воспринимайте обмозгуйте выучите наизусть и читайте потом не торопясь. Не может быть не может, а если может то и то не поможет. Эти горести – это все только кажется, только бред, бред набекрень и в руке палитра и кисть превосходного живописца. Но я не хочу нарисованной Вами картины, не верю Вашей картине нет нет неправда правда не та уже Вы не скажете лебядь скажите что не верите, что ничего никогда ни за что. (72)

Аналогичные примеры можно множить.

Существенно, что, как и во многих других случаях, бесконечная смена синонимов проникает в текст романа также и на уровне метаязыка:

Перед ним но спиной к нему, стоял его ровесник и его креатура с локтями на весу и высоким затылком, любимец всех портных гордый щеголь, которым лицедей мог гордиться, потому что это он сделал этого человека дураком из полуумного беспутным из распутного недобрым из злого, на это он истратил много лет, чтобы заменить в нем все слова синонимами и сознавал, что этим совершил самый замечательный подвиг своего времени переливания из пустого в порожнее. (54)

* * *

Итак, в различных формах неконвенциональной избыточности в романе *Парижачьи* соблюдается своего рода двухшаговость или двуплановость. С одной строны, язык повествования систематически нагнетает многообразные формы неконвенциональной избыточности, и тем самым разгоняется энергия энтропии этого текста. С другой – повествование насыщено рефлексией по поводу используемых языковых средств, иногда с помощью самих этих средств, как, например, в следующх случаях (помимо указанных раньше):

на откровенные речи разстриги они ответили мне не менее прямым дополнением, не косвенным» (102); «Теперь же оказывалось, что вы отнимаете у него жену не только косвенно но и прямо и что употребление двух дополнений сразу недопустимо. (250)

Причем энтропия текста также является объектом рефлексии:

Поблажка она или нет, и накопляться продолжают какие-то события или нет и что хотел сказать автор всей этой путаницы – это особая статья, нам придется скоро приняться и за нее. (110)

Оба свойства равно распространяются как на язык повествователя, так и на язык персонажей.

Стоит повторить заданный в начале вопрос – каким способом сохраняется целостность текста, каковая за ним предполагается, по крайней мере, со стороны воспринимающего? Какой уровень или какие уровни текста участвуют в игре Энтропия – Целостность в пользу последней?

С точки зрения сюжета, роман организован как тщательно хронографированное названиями глав по минутам (12.23, 12.29, 12.31, 12.41, 12.47 и т. д.) микро-путешествие – крупный план некоторых фрагментов пути каждого из восьми персонажей в Булонский лес, для каждого же из них осложненного романическими обстоятельствами. В конечном итоге все они оказываются

ценностно уравненными в маркированной категории супругов/любовников, отчего маркированность страдает и с определенного момента перестает влиять на движение сюжета. Ни один из персонажей в этом своем качестве не может быть включенным в событие, дающее развитие романной ситуации. Все линии спутаны в тугой узел, а путь потерян – добравшись до пункта назначения, герои обнаруживают себя в тупике. Сюжетный узел (или тупик) оказывается многажды повторен, мультиплицирован в языке повествования, насквозь продранной, энтропизированной ткани.

«Но автор знает как выходить из глупых положений и выйдет и из этого положения немыслимого и невыносимого и самого трудного с начала действия.» (268) Правда, следующее затем появление ящика с пистолетами – всего лишь ложный выход, так как не понятно, кто больше всех оскорблен, и выполняет он функцию оттягивания настоящей развязки, эйзенштейновского отказного движения. С точки же зрения языковых, а как оказывается, и повествовательных стратегий романа, ступор – ни языковой, ни повествовательный – не может быть преодолен средствами того же либо языкового, либо повествовательного уровня.

Развязка, разрешение повествовательных заторов наступает в последней главе «14.09», как, собственно, и полагается. Начинается она с неожиданного выныривания читателя романа в реплике трудно определимого персонажа – то ли швеи, то ли разстриги: «Вы уже закончили все ваши дела господа и уселись спокойно за стол. Но торжество и ваше (читателя), что все кончилось благополучно совершенно преждевременно» (281). Спустя некоторое время появляется и критик: «Не находите ли вы купчиха, что это уже называется у критиков потерей чувства меры. Кончить всю эту канитель перестрелкой, в которой вы в лучшем случае убьете всех нас и даже может быть для театральности сами застрелитесь. Но что это за безвкусица кончить роман таким образом» (283). Дальше – разговор о сходствах и различиях между литературой и жизнью, вкусах (например, швея тоскует «по плохой литературе, <...> по банальным и пошлым построениям» (284)), трудности разрешения некоторых вопросов и необходимости развязки («Я просто буду драться со всеми и с этого мы и начнем Развязку» (284)).

Проникновение метаязыка литературы в ткань романа мотивируется многозначностью «романа» – любовная история и повествовательный жанр (о ней в частности), равно нуждающиеся в концах и развязках:

> Ведь смерть – это конечный результат всех историй мы не живем, мы умираем, важно, как мы умираем. // – Боже какие глупости, сказал щеголь, в таком случае нам остается только заняться изучением способов по которым мы можем умереть и придумывать комбинации. Это оттянет несколько конец романа. (285)

Однако ни обсуждение житейской ситуации в терминах литературы, ни проникновение знаков литературности (читатель, критик) в язык персонажей сами по себе не выводят из повествовательного тупика/ов, накопившихся и разыгранных на разных уровнях текста, – остается один-единственный абзац.

Так продолжая разговор они забыли с чего начали и о чем говорили. И все виновато замолчали. И они ничего не сказали. Они только улыбались. Они сели за стол и посмотрели на всех как ни в чем не бывало. С обычной ужимкой богохульника разстрига взял хлеб, расстелил салфетку, преломил и сказал – едый мою плоть имеет живот расстроенный вечно. (285)

Последний абзац оказывается парафразом к библейскому началу главы – «И все постепенно сели за стол» (277). Одновременно проясняется причина сакрализации Развязки в приведенной реплике кожуха, и сама развязка не медлит произойти – не столько за счет сюжетного хода, сколько с помощью метатекстовой игры.

Разрешение романно-романического тупика происходит благодаря трем приемам: 1) в текст *Парижачьих* вводится метаязык повествования, равно как на протяжении всего романа языковая неконвенциональность сопровождается рефлексией форм неконвенциональности; 2) текст романного жанра перерастает в травестированный библейский текст как более высокий в литературной иерархии (травестированное введение библейского текста мотивировано двойственным положением разстриги – вчерашний священник); 3) Тайная Вечеря и преломление хлеба – с одной стороны (на уровне сюжета) ведут к примирению персонажей, с другой (с точки зрения структуры повествования) – разрубают (взламывают) узел одного текста посредством проникновения в него другого, иерархически отличного[5]. Тем самым энтропийная энергия неконвенциональности приобретает форму меж/метаязыкой (меж/метатекстовой) игры, обеспечивающей презумпцию значимости (Лотман) каждого элемента романа.

5 О травестированной Тайной Вечере и формах отказного движение в „Машенке" В. Набокова см. Арлаускайте 2001б.

ЛИТЕРАТУРА

Арлаускайте 2001а – Арлаускайте Н. Филологическая мистагогия: нить Велимира Хлебникова // *Textus*, Вып. 6. СПб.–Ставрополь, 168–187.
[=http://avantgarde.narod.ru/hlebnikov/na_mistagog.htm]

Арлаускайте 2001б – Арлаускайте Н. Видеоряд „Машенке" В. Набокова // Literatūra 41–43(2), 2001. 98–106.

Ильязд 1994 – Ильязд (Илья Зданевич). *Собрание сочинений в пяти томах. 1. Парижачьи. Опись*, Москва-Дюссельдорф: Гилея-Голубой всадник.

Творения 1986 – Хлебников В. *Творения*, Москва: Советский писатель.

Ямпольский 1986 – Ямпольский М. Б. «Поручик Киже» как теоретический фильм // *Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения*, Рига: Зинатне, 28–43.

NEKONVENCIONALŪS TEKSTO ELEMENTAI PASAKOJIMO STRUKTŪROJE: ILJAZD, *PARIŽAČJI* (1923–1926)

Natalija Arlauskaitė

Santrauka

Straipsnyje nagrinėjami įvairialypių kalbinių, kompozicinių, žanrinių ir kitų konvencijų pažeidimai bei jų vaidmuo teksto struktūroje. Romane *Parižačji* konvencijų pažeidimams būdingas dviejų pakopų judesys: 1) konvencijų pažeidimai daugina nekonvencinio pertekliaus formas ir kartu didina teksto entropiją; 2) konvencijų pažeidimus lydi kalbinių priemonių refleksija, metakalba. Pasakojimo struktūroje metakalba dubliuojama įtraukiant hierarchiškai aukštesnį (biblinį) tekstą. Biblinis tekstas paskutinės vakarienės travestiniu pavidalu įsiveržia į pasakojimą ir nutraukia entropijos veiksmą. Šitaip nekonvencionalių elementų entropinė energija įgauna tarp(meta)kalbinio (tarp(meta)tekstinio) žaidimo pobūdį, įgalinantį kiekvieno romano elemento reikšmingumo prezumpciją.

Получено: 2002, октябрь
Принято: 2002, декабрь

Адрес автора:
Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии
ул. Университето 5
LT-2734 Вильнюс
E-mail: Natalija.Arlauskaite@flf.vu.lt