

*Summary.*

Zayarnaya I. S. Strategies of prose and narrative discourse in the poetry by Dmitry Bykov.

In the article the modern tendencies of poetry and prose converging, the directions of approaching to prose of D.Bykov's poetry are investigated. There were studied both artistic semantics and method of prosaic presentation of verses in verse-prose, ballads, poems of the writer in the context of range of social problems, plots, in the situations of explication of metaphysical text, immersing of lyric subjectivity, suggestion, in the area of meta-textuality and intertextual games. There were demonstrated the peculiarities of such items as narrative models, kinds of narrative, development of plot, application of models of parable and philosophical dispute in the studied writings.

*Keywords:* poem, verse-prose, narrative discourse, lyric subject, intertext, plot, happening, strophe system, meter, metaphysical problems.

Статья поступила в редакцию 1.09.2013.

УДК 821.161.1-31 Вс.Иванов

**Н. В. Беляева**

(Киевский национальный университет  
имени Тараса Шевченко)

E-mail: ninabox@yahoo.com

**СЕМИОТИКА НАРРАТИВА  
В РОМАНЕ ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА «У»**

*Аннотация.*

Беляева Н.В. Семиотика нарратива в романе Всеволода Иванова «У».

Поэтика романа Всеволода Иванова «У» (1929–1932, публ. 1988) проанализирована как реализация основных положений русского формализма (в частности, В.Шкловского), представленных в перспективе нарратологической семиотики.

*Ключевые слова:* русский роман, формальная школа, семиотика, нарратив, нарративные уровни, остранение, интертекстуальность, метатекстуальность, структуриализм.

Написанный в 1929 – 1932 годах, роман Всеволода Иванова «У» был впервые целиком опубликован на родине писателя в 1988 (в Лозанне – в

1982). Целый ряд особенностей делает его программным для понимания специфики прозы Вс.Иванова, а также важнейшим для построения полноценной жанровой типологии русского романа. Войдя в состав «Серапионовых братьев», в 1921 – 1922 годах публикует во вновь созданном журнале «Красная новь» повести «Партизаны» и «Бронепоезд 14-69», составившие автору литературное имя; систематически публикует прозу и выступает с читкой на литературных вечерах. Осознание необходимости обращения к моделированию романного жанра совпало с актуализацией романа в русской литературе после единодушно отмеченного романного «спада» в предшествующие десятилетия. Последовательно апробируются жанры производственного романа («Северосталь»), пародийно-фантастический роман («Иприт», в соавторстве с Виктором Шкловским), роман о провинции («Кремль»), и все они, так или иначе, отражены в жанровом моделировании «У», романе принципиально экспериментальном. Программный характер романного выбора объясняется не только требованиями времени и литературной модой. На фоне в основном высоких оценок (Вяч.П.Полонский, В.Правдухин, А.Горнфельд, В.Князев, С.Буданцев, И.Ясинский etc.) дифференциальных приемов Вс.Иванова – яркого индивидуального стиля, экспериментов с построением, отказа от привычных форм психологизма – именно они вызвали разноречиво критические отзывы: «...Превосходный язык у Иванова... И не только словарь – все, что с языком исключительно связано: образ, фраза, синтаксис... У Иванова слишком хороший язык. Смачный, жирный – чересчур жирный. Сало вкусно, но пересаленный пирог не съедобен. Рассказы Вс.Иванова – пересаленные пироги. Писатель перегружает свои рассказы отборными своими образами и описаниями, а под ними тонет действие, фабула, если вообще она у Иванова имеется» [Литературная жизнь России, 563]. Этот отзыв «серапиона»-теоретика Льва Лунца о сборнике рассказов «брата Алеута» «Седьмой берег» (первая книга издательства «Круг», 1922) тем более показателен, что, как известно, споры о фабуле и сюжете велись участниками объединения «Серапионовы братья» особенно системно. Участие в этих дискуссиях В.Шкловского, требовавшего остряющего сюжет построения, необходимо сопоставлять и с совместным с Вс.Ивановым романским экспериментом 1925 года – «Ипритом». Авторы буквально бомбардируют чита-

теля калейдоскопическим нагромождением авантюрных фабул, с тем чтобы в конце произвести двойное «обнажение приема», точнее острающую перспективу в квадрате. Главный герой, точнее, персонаж, претендующий на эту функцию с большей формальной вероятностью, Пашка Словохотов, получив пакет с сообщением Госиздата РСФСР о возможности получить гонорар за роман «Иприт», «согласно воле погибших при атаке Москвы писателей Всеволода Иванова и Виктора Шкловского», рассуждает: «Иванов... Был у нас ротный писарь такой, только имя другое было. Разве что переменял. А вот Шкловского не припомню. Шкловский... Из портных, скорей всего... а может, и каптенармус. Однако ребята славные были, артельные. Не забывают братишек» [Иванов, Шкловский, 383]. При этом общая модальность повествования остается не проясненной: заверения Пашки «все сплошь наврано» увенчивается произнесением неким женским голосом слова «иприт», что в очередной раз, пуантом, заставляет разгадывать загадку. Формула загадки, в свою очередь, приходит к «Серапионам» из футуристически-формалистического теоретизирования Виктора Шкловского и коррелирует с большинством авангардистских стратегий текстопостроений (в частности, с установками Д.Хармса).

Пародийно-игровая структура «Иприта», доходящая до противоречивой автопародийности, не только приведенным примером предвосхищает некоторые установки романа «У». Теоретические дискуссии и синхронная творческая «апробация» сколь угодно головоломных их тезисов являются минимумом, необходимым для контекстуализации в «большом времени», по М.Бахтину. А.Эткинд настаивает, что «Иванов не немеревался печатать и не давал читать свои романы», и поэтому они «теряют атрибутивные характеристики текста; но что-то приобретают взамен» [Эткинд 1998, 492]. Очевидная экспериментальность «У» предполагала реализацию вдвойне амбициозной задачи. Во-первых, роман был частью полемиического ответа Шкловскому, «брату Скандалисту» (ранее частью ответа стал роман В.Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»), утверждавшему невозможность написания «современного, не эпигонского» романа [Чудакова, Годдес, 177]. Таким образом, роман должен был сигнализировать о сознательном остранении системы приемов, по меньшей мере, тех, которые стали предметом обсуждения в сера-

пионовско-формалистских кругах. Во-вторых, такая полемичность априори формирует и «материал», и «стиль», перефразируя название знаменитой книги Шкловского о Л.Толстом, как знаковый набор. Роман перебирает существующие приемы повествования и формирует собственные. Комментируя подготовленный для первого полного издания романа на родине текст, жена писателя Тамара Иванова пишет: «...И там, где роман кажется традиционным по форме, в действительности автор порывает с традицией или ее пародирует. Такое игровое отношение к литературной форме иногда раскрывается и в авторских отступлениях, представляющих собой в известной мере пояснения поэтики романа» [Иванов 1988, 389]. Поэтому анализ структуры романа «У» требует учета метауровня повествования, и цель данной статьи состоит в визуализации принципиального для нарративного кода русского романа соотношении теории формалистов и полемического по отношению к ней структурирования одного из сложнейших текстов Всеволода Иванова в контексте новейших нарратологических парадигм. «Книга стилистически очень сложно написана. В середине есть полемика со мной, что я отмечаю просто для аккуратности. Стиль книги блистателен, но непривычен» [Шкловский 1966, 428], – такой итог размышлений В.Шкловского позволяет наметить круг методических предпосылок для анализа знаковых кодов повествования в романе «У» следующим образом. Во-первых, это общие для футуристов и формалистов символистски-постсимволистские теоретические конклюдзии, требовавшие пристального внимания к поэтическому языку, т.е., напряженной работы с формой на всех уровнях текста – от фоники до грамматики текста и ритмообразования. Современная семиотика констатирует системность этой общности и для метауровня поэтики: «В плане философском русский авангард развивался под решающим влиянием мифологического и метафизического мышления символизма» [Грыгар, 471]. Во-вторых, это собственно формалистская теория, методология и имплицитная программа творчества разных этапов, в концепции А.Ханзен-Леве трех этапов русского формализма применительно к повествовательным жанрам, центральной категорией которой является острабяющая эстетика. В-третьих, это специфика программы «Серапионовых братьев», во всей ее противоречивости, с учетом и «орнаментальной» (к которой относят Вс.Иванова), и «западнической» версий.

Наконец, это принципиальная пародийность/пародичность, на основе которой в романе складывается собственная метауровневая поэтика как программа, которая претендует на иерархически предпочтительное функционирование, что вызывает к жизни гипотезу о еще одном векторе предвосхищения структурно-семиотического подхода.

Комментируя аналогичный вектор – морфологический подход В.Проппа, ретроспективное знакомство с которым произвело сенсацию в западном литературоведении, К.Леви-Стросс акцентировал дифференциал: «В противоположность формализму структурализм отказывается противопоставлять конкретное абстрактному и лишь абстрактному придавать привилегированное значение. *Форма* определяется через свою противопоставленность инородному ей материалу; *структура* же не обладает отличным от нее содержанием: она и есть содержание в его логически организованном виде, причем сама эта организация рассматривается как факт реальной действительности» [Леви-Стросс, 121]. Предварительно можно высказать предположение, что полемическое дистанцирование и от формалистической, и от «серапионовской» концепции сюжета как повторяющейся схемы у Вс.Иванова префигурирует структуру как содержательный элемент текста, поскольку в его романе сюжетные схемы функционируют как структуры.

Программно-полемический характер структурирования текста романа задается прежде всего заглавием, семантика которого «открывает и закрывает произведение в бувальном и переносном смысле» [Кожина, 167], и формируется на основе вторичной семантизации общеязыковых значений «у» как буквы, многозначного междометия и предлога. Дешифровка предполагает соположение текстов заглавия и произведения: «...Книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский 1925, 245]. Симптоматично, что процитированная словарная статья принадлежит одному из первых теоретиков поэтики заглавия и писателю – современнику Вс.Иванова, представителю «другой прозы» С.Кржижановскому, большинство произведений которого, как и «У», при жизни автора не публиковались. Типология заглавия «У» задает принципиальный для контекстуализации всего произведения интертекстуальный горизонт от символистов («Я» Брюсова и «Я» А.Белого) до футуристов («Я» В.Каменского, «Я» В.Маяковского,

«Слово о Эль» и «И и Э» В.Хлебникова), и этот список может быть продолжен. Интертексты заглавия отражают общность поисков «Магии слова» (А.Белый, его же «Глоссолоалия») символизма и авангарда, как в художественной практике, так и в теории («Буква как таковая» В.Хлебникова и А.Крученых, «Поэзия и заумный язык» В.Шкловского), но гораздо важнее интенция Вс.Иванова использовать минимальный заголовок для максимального поилсемантизма именно для романа. Лирические тексты, в особенности в литературе нового времени, не используют заглавий (текст является собственным заглавием целиком), а если они наличествуют, то, как правило, свидетельствуют о программной жанровой транзитивности, прежде всего, в усилении нарративности, что характерно, в частности, для лирики как ведущего рода руссукой литературы первой четверти XX века. Поэтому для Вс.Иванова основным моделирующим вариантом выступает «эпопея» А.Белого «Я», при том, что проза А.Белого идентифицируется как поэтическая, т.е. как переходное явление. Заглавие входит в систему рамочных элементов, находится в отношениях взаимокорреляции, но его позиция (до текста и над текстом) объективно делает его метатекстом.

Рамочные элементы романа, или паратексты, образуют подсистему нарративной организации романа, включающую заглавие, три эпиграфа, комментарии, комментарии к комментариям, «Продолжение» комментария к комментариям, «Обобщение» «Ко всем примечаниям, ссылкам и прочей ерунде». Паратекстуальный знаковый характер названных элементов обнаруживается, прежде всего, во взаимной мотивированности каждого из них. Заглавие, парадоксальный смысл которого полностью не дешифруется, в системе эпиграфов и в комментариях обретает ряд значений, скорее подрывающих, чем направляющих единство интерпретации. Первый эпиграф – из «Риторики» Ломоносова («... через Я показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; через О, У, Ы – страшные и сильные вещи, гнев, зависть, боязнь и печаль») – при первоначальном соотнесении с заглавием и текстом дает прием использования звукового символизма и связанной с ней паронимической аттракцией; в романе нередко целые абзацы, громоздящие каламбурные структуры слов на «у» и анаграммы, что подтверждает точность поэтологических наблюдений С.Кржижановского: «Заглавное слово должно быть так от-

носимо к словам текста, как слова текста к разрабатываемому книгой слою слов жизни» [Кржижановский 1931, 17]. В то же время, повествование в романе строится как взаимопересечение нескольких нарративных уровней и подуровней: прамбула к комментариям написана от лица «составителя», использующегося в этом сегменте текста местоимение «мы» (по гомодиегетическому типу), но в следующем после комментариев «Продолжении» эта же нарративная инстанция показана извне, как «составитель»; в сегменте «Ко всем примечаниям, ссылкам и прочей ерунде (Обобщение)» этот же нарратор опять обозначается с помощью «мы» («мы желаем рассказать и вам»), но в следующем сегменте используется «я-форма»: «Если в дальнейшем я ничего не упомяну о Савелии Львовиче и его семействе, – считайте вышесказанное за символ» [Иванов 1988, 17]. Сегмент «Простите, можно начать по существу?» инициирует самый объемный нарратив, который почти целиком состоит из записей событий от первого лица (я-повествования) некоего счетовода Егора Егорыча, но его «я-форму» крайне проблематично отождествить с «приятностью, увеселением, нежностью и склонностью», согласно первому эпиграфу, точнее такая идентификация составляет один из приемов острабяющей нарративной перспективы. В дальнейшем «составитель» несколько раз прерывает нарратив Егора Егорыча, и эти вмешательства оформлены по-разному: в условном разделении на две «части» используется графическое размежевание и курсив («*От составителя*»), а в сне Егора Егорыча «составитель» начинает диалог с Егором Егорычем в рамках его нарратива, с тем чтобы дать проекцию будущего («через столетия») и быть, в свою очередь, отодвинутым обратно: «Извините меня, дорогой составитель, что я столь нагло прервал ваши размышления. Помимо того, что вы влезли в роман, присвоив самый отборный кусок, который я хотел приберечь для себя (мы с вами близки, но не до такой же степени!), вы еще изводите нас приорицаньями...» [Иванов 1988, 147].

Второй эпиграф – из «Смерти Ивана Ильича» Л.Толстого: «...У!уу!у! – кричал он на разные интонации. Он начал кричать “не хочу” и так продолжал кричать на букву “у”» [Иванов 1988, 9]. В паратексте «Продолжения» к комментариям комментариев, где написание романа соотносится с рождением у «составителя» сына Вячеслава (будущего основоположника структурно-семиотической филологии в СССР Вячеслава Все-

володовича Иванова) параллельно с рождением романа: «Преимущество моего сына пред моим романом состоит в том, что счастье сына я еще могу увидеть, а что такое счастье романа?» [Иванов 1988, 15]. Профессор – восприемник ребенка несколько раз использует междометие «у», а в звукописи романа соотношение рождения – смерти возвращает к толстовскому эпиграфу (повествование Егора Егорыча): «Пели известную – с припевом “Уходит жизнь”...Право же, если прислушаться, то это походило на волчий вой. Лица у всех были мрачные, сухие, с широкими носами, с железными скулами, поджарые – особенно в припеве выпадали все звуки и оставался один: “у... у...”. Мне подумалось, что все звериные вои опираются на этот звук...» [Иванов 1988, 234]. Этот пример едва ли не единственный случай прямого цитирования заглавия в тексте, который позволяет к числу типологически близких заглавий в качестве инструктивного интертекста добавить знаменитое стихотворение В.Маяковского «У- / лица», в котором первая буква первого слова строфически отделяется.

Наконец, третий эпиграф, из «Столпа и утверждения истины» П.Флоренского («...х, у ... – знаки индивидуума») – вводит значение «у» как игрека, математического символа неизвестной величины или функции. Инструктивный принцип системы паратекстов и в данном случае регулируется первыми абзацами «Продолжения» комментария к комментариям, когда «составитель», «прислушиваясь к удивительно выразительному реву новорожденного», выписывает из «Учебника математики»: «...когда независимая переменная – Х и функция ее – У связаны между собой уравнением, не решенным относительно У, тогда У называется неясной функцией от – Х...» [Иванов 1988, 14 – 15], то есть, выбор делается в пользу игрека в значении функции, в чем можно усмотреть аллюзию к активно дискутировавшейся «Морфологии волшебной сказки» В.Проппа. В романе использовано множество сказочных элементов, многие из них – ложные ходы сюжета, о верификации которых именно нарративная структура не позволяет сделать заключений. Построенная на функциональности классификация Проппа, таким образом, обыгрывается и требует новой локализации «неясной функции» применительно к соотношению заглавия и текста. В одном из «комментариев» сообщается, что «У» – приток Иртыша, но «таковой реки нами не обнаружено» [Иванов

1988, 13]. «У» – это и буква, и звук, и слово, и имя – используется взаимное цитирование нескольких знаковых систем: язык устный и письменный, язык и «язык» математических знаков.

«Комментарии», а также предваряющая их преамбула и следующая за ними часть «Ко всем страницам и предыдущим примечаниям (Обобщение)» написаны от «составителя», «сочинителя» и помещены в рамочную структуру, предшествующую тексту романа. Исключительную интуицию Вс.Иванов проявляет, иронически мотивируя помещение комментариев перед романом со ссылкой на «*Commentarii de bello Gallico*», и не только в связи с программным нарушением последовательности текст – комментарий. Этот неоднократно истолкованный в нарратологии пример «условной эналлаги» Ж.Женетт использует для обоснования методологии нарративного анализа: «Выбор романиста делается не из двух грамматических форм, а из двух нарративных позиций (грамматические формы представляют собой лишь их механические следствия): либо повествование будет вести один из “персонажей”, либо повествователь, сторонний по отношению к этой истории» [Женетт, 252 – 253]. Перестановка мотивирует возможность игры с традиционными формами нарративной перспективы, попытку нарушить ее конвенциональность или хотя бы остранивать. Нарушение («сдвиг» в футуристически-формалистской терминологии) традиционного расположения комментария (примечаний) не только оговаривается и обосновывается, но постулируется отсутствие «подходящих текстовых установок. ИХ НЕТ!» [Иванов 1988, 14], что является интеллектуальной провокацией. В этом же паратексте сообщается, что «цитаточки подлинные, незаношенные, из книг составителя», то есть, комментарии представляют авторский паратекст как интертекст и образ авторской книжной коллекции (реально существовавшей богатейшей библиотеки Вс.Иванова); в действительности, это продуманная инструкция, и скрывающая, и указывающая программные претексты (Вельтман, Стерн, Спиноза, Бергсон, Пушкин). Здесь же содержится проекция посвящения романа новорожденному сыну: «...Приятно будет поднести книгу, где имя наше представлено самым достойным образом, какому-нибудь высоковознесенному товарищу или нежноласкаемому существу, коим, в данном случае, мы наметили младенца нашего, родившегося в те дни, когда назревали события, описанные в “У” и когда составитель рас-

колол очки и, грустно глядя на стекляшки, вспомнил “магический кристалл”, трудноразбиваемый, потому что...» [Иванов 1988, 14]. «Составитель» задает таким образом установленную Шкловским «каузальную связь между остраниющей позицией и и остраниющей нарративной перспективой» [Ханзен-Леве, 514]. Вс.Иванов в определенном смысле превосхищает романы-комментарии В.Набокова и Д.Галковского, но при этом метатекстуальные установки его паратекстов программируют соположение функций «комментария» и его «двойника», «пристального чтения». Комментарий в классическом понимании призван разъяснять непонятное в тексте («слова», «вещи» и их «контекст»), «пристальное чтение» фокусируется на формально-содержательном аспекте, фигурах и кодах текста, по определению С.Зенкина [Зенкин, 75 – 77]. «Комментарии» оформлены с указанием страниц, но эти указания разоблачаются как заведомо не соотнесенные с текстом романа. При этом подтверждается отмеченная С.Зенкиным интенция комментария стать словарем текста («комментарий» «К стр. 250-й» содержит мини-словарь), но полный состав и, главное, парадоксальность последовательности, своего рода нарратив комментариев, представляет собой зашифрованный перечень приемов, на которые должна быть направлена компетенция читателя, безусловно соответствующий современному пониманию пристального чтения как системы кодов текста.

Таким образом, в терминологии Ж.Женетта, это авторский аутентичный фикциональный комментарий, составляющий к тому же нарративный метауровень, поскольку он программирует режимы повествования на других уровнях. Наиболее объемным является нарратив, отграниченный паратекстом «Простите, можно начать по существу?», содержащий «записи» счетовода психиатрической больницы Егора Егорыча, выступающего в роли рассказчика-персонажа. Нарратив Егора Егорыча делится на графически отделенные не нумерованные «главы» и время от времени в него вмешивается метанарратив «составителя». На первый взгляд, перед нами вполне традиционный вариант обрамленной персонально-персонажной повествовательной ситуации, позволяющий четко рассмотреть три уровня повествовательной структуры, определенные Ж.Женеттом: «историю»/фабулу (*histoire*), повествовательный текст (*recit*) и повествовательный акт (*narration*) [Женетт, 64]. Так, фабульный

уровень строится как пересечение хронотопов двух несостоявшихся поездок главных героев: Егора Егорыча в дом отдыха «где-то под Минском» и ординатора его больницы Матвея Ивановича Андрейшина на конгресс криминологов в Берлине (остраненный мотив путешествия). Их «встреча» (на теннисной площадке) включается в повествовательный текст Егор Егорычем ретроспективно, в виде временного сдвига: «Вернусь назад, обозревая ненаписанные главы. Приятны такие возвращения: мелькают перед тобой годы, люди стареют, растут или вообще их не замечаешь; не нужна мебель, одежда, да и насчет описания физиономий тоже туго: или спутаешь или явно наврешь, так что и самому противно перечитывать; от разговоров остается только главное (по твоим понятиям, конечно); от любви – наиболее легкое и приятное; от злобы – бегство и ничтожество твоих врагов!» [Иванов 1988, 22]. Структурно «рассказ» Егора Егорыча начинается с «показа» другой «встречи» – стычки доктора Андрейшина («московский классицизм») с «человеком-барокко» Леоном Ионычем Черпановым во дворе «ампириного» московского дома, который станет основным местом действия романа в течение десяти дней. Реконструкция фабулы требует систематического соположения повествовательного текста и повествовательного актов, поскольку нарратив Егора Егорыча (счетовода, мечтающего выйти в «секретари») автотематизируется, содержит многочисленные указания, как и о чем писать, программирует своего читателя, привлекает традиционную нарративную топику, но при этом повествуемый мир постоянно подрывает компетенцию рассказчика таким образом, что становится очевидной грань между «наивным» и «ненадежным» его вариантами.

Установка Вс.Иванова на преодоление собственной «бессюжетности» в романе «У» решается в игровом (гротескном) плане. «История», которую рассказывает Егор Егорыч строится как комбинация плутовского, криминально-детективного, любовно-авантюрного хронотопов. Связь между ними – поиски короны американского императора, якобы заказанной братьям-ювелирам «А. и Н.Юрьевым», чью речь «перед многотысячной толпой» Сухарева рынка пересказывает Егор Егорыч: «Сущность этой речи, как мне передавали, в том, что Америка медленно, непобежимо побеждает и победит весь мир, начиная с Англии и кончая Советским Союзом. Для этой великой войны там производятся огромные при-

готовления, но так как для победы и для удержания власти необходимо сосредоточить полноту властвования в одних руках, то в Америке неизбежно появление императора. Однако какой же император без короны? А заказывать корону американским ювелирам нельзя в силу их бездарности и в силу того, что противная партия может разоблачить, поэтому-то глава партии, под видом интуриста, приехал в СССР, нашел их, лучших ювелиров XX столетия, и заказал им, тайком от советской общественности, корону. ... Корона в два кило червонного золота удивительной чеканки, по низу украшена “увороватом” зеленым гранатом Урала, а по верху – сплошь розетами из горных бриллиантов, сообразно количеству штатов Америки. Для правильной организации погони они предлагают избрать комитет!..» [Иванов 1988, 26]. В.Шкловский, оговаривая многолетнюю полемику со Вс.Ивановым, обращал внимание на обыгрывание в фабуле узнаваемых карнавализованных приемов: «Роман “У” – необыкновенно сложно написанная вещь. Это прозведение напоминает мне “Сатирикон” Петрония и романы Честертона.

На Петрония это похоже тем, что здесь показаны дно города и происхождения очень талантливых авантюристов.

Честертон это напоминает тем, что сюжет основан на мистификации» [Шкловский 1966, 427 – 428]. Ни одна из линий, точнее, цитируемых сюжетно-фабульных схем, не может быть рассмотрена без взаимоналожений с другими, и любовная линия-схема в том числе. Ювелиры были пациентами доктора Андрейшина, отъезд которого из Москвы откладывается в связи с его влюбленностью в холодную красавицу Сусанну, во дворе дома которой происходит инициальная в нарративе Егора Егорыча встреча доктора и Черпанова. С ним, в свою очередь, связана еще одна из плутовских фабульных линий – выдавая себя за вербовщика рабочей силы для завода на Урале, он постоянно меняет роли, чем провоцирует Егора Егорыча на ответный жест, и в том числе, повествовательный, воображаемое амплу секретаря большого человека. Это очередная точка разрыва, взаимоостранения между «историей-фабулой», повествовательным текстом и повествовательным актом: повествование о ролях Черпанова безрефлексивно соотносится с раздвоением Егора Егорыча на «Санчо Пансу» Андрейшина («Дон-Кихота») и «секретарство» у плута Черпанова. Схема «слуги двух господ» дискурсивно остраивается

«психиатрией», пространством встречи Егора Егорыча с доктором Андрейшиным – психиатрической лечебницей им. Э.Крепелина (одного из основоположников шизофренического диагноза), причем «составитель» называет сына Вячеславом «в честь отца, которого спасали психиатры» [Иванов 1988, 15]. Отношения с доктором строятся на обращенной функции – Егор Егорыч систематически, в ряде повторяющихся эпизодов-«аттракционов» ухаживает за доктором, как за пациентом, вследствие выпадающих на его долю побоев и ведет с ним карнавализованные диалоги на «психиатрические» темы. Доктор Андрейшин в нарративе Егора Егорыча претендует на одновременное исследование двух сторон криминально-психиатрического эксперимента: намекает на влюбленность братьев-ювелиров в Сусанну, встреча с которой запускает механизм его собственной странной любви-болезни.

В нарративе Егора Егорыча «рассказ» доминирует над «показом», но дискурсивность описаний именно в силу этого входит в состав имплицитной метатекстуальности. В частности, портретные описания как наделенные исключительно сильной риторичностью (и отчасти поэтому вызывавшие настойчивый теоретический интерес представителей формальной школы) строятся как конвенционально-неконвенциональные. Приведенное описание короны «американского императора» дается как удвоенная передача чужих слов («как передавали» плюс имитация «речи» ювелиров Юрьевых), а инициальный портрет Сусанны вводится на фоне острающей игры слов, в ходе которой Егор Егорыч отождествляет красавицу с борзой: «...Высота ее и тонкость действительно чем-то могли напоминать борзую, но тело ее с удивительной мягкостью замыкалось узким лицом, по борту обшитым белыми кудряшками, темные глаза ее походили на пустой патрон, а бесчувственная ловкость движений подводила под лицо ее незыблемую и, признаюсь, непонятную высокопарность. Одета она была так, словно боялась встревожить вас сполна представленной злокачественной своей красотой; на ней был ситцевый сарафан, дырявый платочек на голове, а на ногах шелковые чулки и прекрасные замшевые туфли» [Иванов 1988, 35-36]. Изогранный синтаксис портрета явно контрастирует с амплуа наивного рассказчика в каждом из сегментов и в общей композиции описательной риторики. Кроме того, семиотика портрета, как и семиотика процитированного описания коро-

ны американского императора, предвосхищают лейтмотивные цепочки, пересекающиеся в нарративе самой Сусанны. «Ноги» / ножки (в каламбурной проекции – телячьи, кошачьи; это вариант эротической загадки-намек) становятся одним из топосов «речей» доктора («угол вылета хорошенькой ножки в современности»), переходящим к самой обладательнице «ножек», рассказывающей Егору Егорычу «повесть» о подаренных ей сестрой и пропавших зеленых подвязках герцогини. Тюрьмы Сусанна боится потому, что пройдет мода на короткие юбки (это также связывается с датой 1932 – разрушение храма Христа Спасителя), а у нее «ноги хорошие». Зеленый цвет является лейтмотивным символическим цвето-обозначением (задолго до прочтения «У» Шкловский обратил внимание на «краскосочность» стиля Иванова [Шкловский 1990, 285]): зеленый гранат Урала в короне американского императора, малахитовые глаза доктора, зеленые подвязки герцогини, зеленое одеяние (мнимый «костюм американского миллиардера») – предмет поисков Черпанова, структурирующий несколько авантюрных линий романа, – зеленое кресло, следующее по кругу в пространстве повествования. В метанарративе «составителя» эта лейтмотивная цепочка представлена вариантом магического кристалла – изумрудом, сквозь который Нерон, «по преданию, смотрел пожар Рима».

«Роман» Егора Егорыча, прерываемый «составителем» лишь на первый взгляд по произволу метанарратора-оформителя, строится как систематизированная версия остранения остраняющей теории прозы В.Шкловского в одноименном сборнике, книге которая «посвящена целиком вопросу об изменении литературных форм» [Шкловский 1925, 5]. Создается провоцирующее впечатление, требующее от читателя не только свободной ориентации в формалистических теориях («контексте» 1920-х годов), но и аргументированного ответа на вопрос: кто же полемизирует, пародируя «Теорию прозы», – малограмотный амбициозный счетовод или всевластный «составитель»? Так, открывающая книгу Шкловского статья «Искусство как прием», корректирует Потембю в требовании «виденья» а не «узнаванья» предмета с помощью ряда примеров иносказательного изображения эротических объектов [Шкловский 1925, 16], что применяется на всем протяжении романа. «Составитель» в этой партии претендует на ведущую роль, как минимум, в связи с од-

ним немаловажным ходом. Шкловский определяет как «речь-построение» прежде всего «поэтическую речь», в противопоставлении речи прозаической, для которой построение – прием сюжетного уровня, упоминая о «*dea prosa*», «богине правильных, нетрудных родов, “прямого” положения ребенка» [Шкловский 1925, 19]. В цитированном паратекстуальном фрагменте «составитель» намеренно производит «узнавание» рождения романа и ребенка как связанных сюжетных событий, но это более высокий по отношению к нарративу Егора Егорыча структурный уровень, сюжет которого формируют интертекстуальные мифологические образы-намеки магического кристалла – изумруда (разбитых очков), профессор («доктор») – восприимчивый ребенок / интерпретатор книги, счастье – смех, материя – время, человек – книга: «Выдумка, миф, роман, сказка – созданы человеком и в человеке. Материя, организованная человеком, есть время. Движение материи есть пространство. Материя и человек – вот главная сказка, от нее да не отыдеси. И смех – смех человека над побежденной материей – не есть ли главное счастье и заслуга человека, и книги, конечно» [Шкловский 1925, 16].

Не менее напряженными оказываются переключки со статьей «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»: «Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам... Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» [Шкловский 1925, 26 – 27]. Спектр использования «до него существовавших» форм в романе впечатляющ, но в данном случае принципиальным является остранение конструктивных приемов сюжетосложения, отмеченных Шкловским – «ступенчатого построения и задержания». Все названные разновидности ступенчатого построения – повторы, тавтологии, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии – в нарративе Егора Егорыча взаимодействуют, но в качестве моделирующего выступает повтор. Доктор Андрейшин, с его двойной мотивировкой обретения Сусанны, на протяжении десяти дней – времени повествуемого мира – подвергается унижительным испытаниям, одновременно пародирующим сказочные обряды, инициационные ритуалы и карнавальное увенчание – развенчание карнавального короля. Эпизоды варьируют

структурный инвариант: 1) сестра Сусанны надевает доктору на голову помойное ведро; 2) пройдоха Жаворонков бьет доктора по черепу «Историей атеизма», доктора бьют до крови, он сидит в тазу; 3) доктор прыгает в печь, его пытаются вытащить / «испечь» с помощью ухвата, обливают водой, он сопротивляется и выходит наружу задом наперед, извергая из себя; 4) доктора обливают водкой, Сусанна требует, чтобы для просушки он залез в сундук с кирпичными стенками и крышкой, на которой Сусанна отдается Черпанову, после чего доктор объясняется в любви Сусанне, даря ей багровые розы; 5) по доктору и Егору Егорычу «проплывает» уют, спасаясь от которого они оказываются в недрах гигантского гардероба, где их заливают водой; 6) доктор попадает в подвальный чулан с продуктами, происходит побоище, и докторо попадает в бочонок с топленным маслом; 7) доктор проводит курительную «дуэль», в ходе которой ему прижигают руки, погружая в них папиросы и предлагают «залить» его; 8) доктор ходит по дому на ходулях; 9) доктор ест сухой овес в обмен на обещанное свидание с Сусанной, испытывает «ракетный» велосипед, стреляет спичками, взрывая бутылку с бензином; соглашается есть испорченный торт etc. Повторяемость ситуаций (испытания огнем и водой, спуски и подъемы, погружения и извлечения, побои и поругания), как и у Шкловского, не останавливают, а лишь замедляют действие. Тезис Шкловского о повторяемости был осознан как семиотический механизм темпоральности Ю.Кристевой: «Эпизоды никогда не повторяются механически: “приращение” правдоподобия продолжается в одном направлении до тех пор, пока связь субъект – предикат не охватит все семемы. Тогда непосвященный читатель обнаружит в этом корректирующем повторении мотивацию (силлогизм) и время (линейность: порождение – цель) и тем самым признает действие “естественного принципа”» [Кристева, 149]. В нарративе завершается только сюжет «узнавания», разрешается загадка братьев Лебедей, плутовства семейства Мурфиных. Черпанов исчезает в водах реки, преследуемый Лебедами и милицией, – его сюжет остается открытым; любовная линия выходит на новый виток: доктор объявляет о намерении жениться на Сусанне в колонии, куда ее отправляют как соучастницу Лебедей... Замедление усиливается за счет нарративных характеристик Егора Егорыча, в частности, его пристрастия рассказывать «некстати» анекдоты.

Соположение различных сюжетных структур обуславливает взаимодействие лабиринтной схемы авантюрного романа, как и ее нарушения, – аналогом «мотива затрудненной, но совершающейся свадьбы» («Строение рассказа и романа») служит пресловутое намерение доктора, вызывающее ироническое замечание Егора Егорыча о том, что по этому поводу ему вспоминаются «две истории». Следуя принципу сюжетных аналогий, можно усмотреть аллюзивный контекст «Манон Леско» и «Воскресения», но нарративная типология приведенных в романе «анекдотов» Егора Егорыча, его повествовательная дигрессивность с равной вероятностью позволяют признать очевидность такой аналогии скорее апокрифической, тем более что доктор «рассмеялся впервые» анекдоту Егора Егорыча. Поскольку речь идет о финальном диалоге, под «анекдотом» может подразумеваться и весь роман, хотя доктор его «не слышал», что создает анекдотическую же дубликацию финального пуанта нарратива.

Весьма показательны также параллели с теми произведениями, которые у Шкловского служат наиболее часто привлекаемым иллюстративным материалом. Доктор Андрейшин и Егор Егорыч образуют аналог Дон-Кихота и Санчо Пансы, в особенности акцентированный в эпизодах фиксации нарративом неуместных речей доктора и неизменно следующих за ними скандальных ситуаций («Как сделан Дон-Кихот»). «Речи» доктора о русской печке, о финках, о ножках, учреждении дня отцов, «института любви»; «гимн штопору»; устный, но при этом театрализованный риторический трактат о способах объяснения в любви – группируются счетоводом Егором Егорычем в связи с небезосновательным правилом доктора принимать всех «незнакомых» за оппонентов как «способы разговора», таким образом, перед нами специфическая номенклатура речевых мини-жанров с соответствующими стилями. К «ценимым» мини-жанрам Егор Егорыч относит: «лукавый», когда доктор прикидывался простачком и верил «всему говоримому»; «трескучий», когда он «сыпал цитатами», «особенно в области философии и техники»; «научный» от «трескучего» «отличался только большей длиной цитат»; «сказкообразный», «здесь он сыпал Чеховым, Мопассаном, Толстым, поэтами и анекдотистами» [Иванов 1988, 18]. «Крупная ссора», которой обычно по наблюдениям Егора Егорыча, обычно «знакомство оканчивалось», предвлялась именно «заключительными речами» доктора – абсолютным ана-

логом «гномических» речей Дон-Кихота у Шкловского. И так же, как Санчо Панса «умнеет» по мере продвижения романа, доктор говорит в процитированном финальном диалоге о том, как «значительно» возмужал Егор Егорыч. Его «анекдоты», как целиком помещенные в нарратив, так и упомянутые, выполняют функцию вставных новелл «Дон-Кихота». Под анекдотами доктор и сам Егор Егорыч подразумевают рассказываемые им «некстати смешные повести» (о попе и его собаке, о солдатах, о моряке, живописце и портном; о факирах и дервишах etc.), в строго жанровом аспекте эти вставки распределяются между собственно анекдотами, притчами, фацеционным миниповествованием, «случаями», шаржами и эпиграммами. Свою собственную повествовательную практику, по аналогии с доктором Андрейшиным, Егор Егорыч оценивает как не имеющую успеха: «... Рассказы мои никогда не вызывают смеха, в то время как эти же рассказы, но в устах других лиц, имеют крупный успех» [Иванов 1988, 31]. Поэтому смех доктора по поводу не-рассказанного и невыслушанного анекдота в конце повествования можно расценивать как свидетельство состоявшейся «нарраторской» инициации Егора Егорыча, причем двусмысленное: рассказывая «анекдоты», Егор Егорыч практикует устные жанры, которые им же переводятся в письменный (роман). Аллюзивный контекст данного приема, несомненно, нуждается в дальнейшей дешифровке, в первую очередь, в связи с пушкинской техникой анекдота, в том числе, и в «Евгении Онегине», так как сообщая о специфической компетенции своего персонажа «от Ромула до наших дней», автор-рассказчик сам неоднократно прерывает ими нарратив (о Руссо и Грима). Функционирование анекдота в остраляющей нарративной перспективе у Гоголя, Вельтмана, В.Одоевского, Лескова, Розанова также входит в число структурирующих претекстов романа «У».

Отмеченные Шкловским вводные «собрания сведений научного характера» [Шкловский 1925, 95] аналогичны дискретному дискурсу «психиатрии», который, несмотря на свою принципиальную «фрагментарность», является функцией, мотивировкой «нанизывания» персонажей и рассказчиков: «составителя», Егора Егорыча, доктора, Сусанны, ее сестры Людмилы и братьев Валерьяна и Осипа, ювелиров Юрьевых, М.Н.Синицына, – и, таким образом, претендует на переход к метадиегезису. В частности, такой переход обыгрывается в одной из наиболее кар-

навализованных глав о «похоронах» пищи и вина, в которой Егор Егорыч «кстати» излагает фацецию о профессоре: «Кстати – об эпическом. Один профессор имел дурную привычку путать эпическое с эпилептическим. И так как любое свое мнение он считал непогрешимым, то оговорившись несколько раз, он ожесточился и вызвался подвести теорию под свою путаницу. Он письменно доказал, что от эпики шаг к эпилептике. Его теория имела успех, вероятно, потому, что читателю приятно испытывать жалость к поэту, стать в отношении к нему милостивцем. Назидательный случай! Упрямство, достойное сожаления, перешло в эпическое. Теория его считается теперь более точной, чем диаметр земли» [Иванов 1988, 91]. «Случай» аллюзивно пародирует, как минимум, две важнейшие предпосылки работы Вс.Иванова со словом: внутреннюю форму слова Потебни, повлиявшую и на символистское (А.Белый), и на футуристическое речетворчество (В.Хлебников); фрейдистскую концепцию юмора. Не менее важны регистры устной (оговорившись) и письменной речи (письменно доказал), рецептивной программы (читателю приятно), топос путаницы (профессор в роли поэта, эпика).

Кроме того, «психиатрический» дискурс мотивирует криминально-детективную и плутовскую линии романа. Интерес доктора к ювелирам Юрьевым превращает его в дознавателя и фиксируется в его «следствии» по этому делу рядом схематических приемов: пуговица как «улика», пропавшие золотые часы. Приехавший в Москву для устройства темных дел, Леон Черпанов развивает бурную деятельность по вербовке рабочей силы для отвода глаз, но именно он является наиболее убедительным, точнее, эффективным «рассказчиком», поскольку его «речи», как и ролевые маски, всегда достигают цели, по крайней мере, предстают таковыми в нарративе Егора Егорыча. Конечно, эти линии романа оказываются такими же ложными, как и многочисленные «исповеди» Черпанова, постоянно фальсифицирующего собственную биографию, зачастую без прямой необходимости, это аналог хлестаковщины. Клад не находят, красавица Сусанна оказывается мошенницей, Черпанову приходится спасаться бегством, но при этом «узнавание», как глубинная структура нарратива, обретает значительное усиление. Черпановский обман строится на контексте исторического времени, метой которого служит лейтмотив исторического времени романа – разрушение храма Христа Спасителя. Чер-

панов набирает рабсилу для некоего предприятия на Урале, где предполагается возведение его символического аналога, «храма в Уральских горах», «не так, чтобы уж сразу храм, а так вроде театра с высоконравственными и целомудренными произведениями» [Иванов 1988, 110]; «Помните, что нашему комбинату поручено в виде опыта перерабатывать не только руду, но и с такой же быстротой людей, посредством ли голой индустрии, посредством ли театра или врачебной помощи – все равно. Но чтоб мгновенно!» [Иванов 1988, 52].

«Вербовщик» утверждает, что прежде всего интересует человеческое дрянцо, отходы, которые пройдут полную переделку. Жители дома № 42, где разворачивается основное действие, являются отличным «материалом» хотя бы потому, что среди них преобладают мошенники и пройдохи, отражающие наиболее гротескные нравы эпохи: бывший церковный староста, ныне мороженщик-кооператор, имитирует руководство ячейкой безбожников, Савелий Львович организует кражи и сбыт краденого, сестра Сусанны Людмила мечтает о спекуляции овсом, ее мать Степанида Константиновна контролирует подобные операции с продовольствием и мануфактурой, сама Сусанна мечтает «сидеть» кассиршей в парикмахерской и т.д. Переработка человеческого материала становится едва ли не главным дискурсом романа, символический код которого способен вывести нарратив не только на уровень «составителя», но и на уровни конкретного / абстрактного автора и его принципиальных споров со Шкловским о «материи» времени. Данный дискурс также подвергается карнавализации, причем «зеркальной». Черпанов, Жаворонков, Савелий Львович и другие жители дома № 42 обсуждают, будут ли выколачивать переработанных людей, и если будут, то всех ли поголовно или можно оставить молодых; возможность / необходимость отказаться от пищи и питья, но не от карт, при общности жен обещают доктору, что для него будет исключение (Сусанна). Все они обманщики, плуты, мошенники и воры. Но именно жильцы предлагают доктору Андрейшину возглавить их будущую коммуны, а пока предводительствовать их коллективным шествием на стадион, подобно новому Христу. В самом начале романа доктор открывает свой план Егору Егорычу М.Н.Синицыну: «Я должен предупредить развал человека, и для этого достаточно будет одной фразы» [Иванов 1988, 30].

Характеризуя «роман тайн», Шкловский выделяет «загадку снов». Сон Егора Егорыча о петухе-Наполеоне пародийно остраниет не только данную его сюжетную функциональность, но и те части «психиатрического» дискурса (весьма значимые), которые отражают фрейдистский контекст. Несмотря на то, что А.Эткинд настаивает на преобладании в этом эпизоде «размышлений о русском сектантстве», «чем о советском психоанализе» [Эткинд 1996, 355 – 356], сон, длившийся «в течение почти целых суток», как нарратив в нарративе, проецируется на метатекстуально маркированную «ночную» природу всех событий, находясь почти в абсолютном центре романа [Иванов 1988, 127]. Здесь же Егор Егорыч комментирует применение временной компрессии («в четыре дня я вкаптал события трех декад») «желанием большей связности», что в действительности дает прямо противоположный эффект и, опять-таки, соотносится с прогнозом Шкловского об «оживлении романа тайн» и «техники тайны в будущем романе» [Шкловский 1925, 132]. С тезисом Шкловского о каламбуре как о разновидности загадки (на примере из «Котика Летаева» А.Белого) каламбуры у Вс.Иванова изофункциональны лишь отчасти. Хотя каламбуры структурируют речь доктора, Черпанова, Савелия Львовича и других персонажей, иногда способствуют усилению игрового модуса (женские, кошачьи и телячьи «ножки», «финки»), в большинстве случаев комический эффект мотивируется дискурсивной некомпетентностью Егора Егорыча, при всей его любви к «смешным повестям» и «анекдотам». При этом финальный эпизод «У», в терминах «Теории прозы» Шкловского будет «ложным концом» «не разрешенной композиции», поскольку «затруднение» – не-женитьба доктора на Сусанне – «восстанавливается» в связи с ее арестом, и в конец произведения вводится «новый мотив»: «Мы шли вечерней Москвой... Она была прекрасна» [Иванов 1988, 268].

Более сложным является приемом является зачин повествования. В романе Шкловского «Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923) в главе («Письмо пятое»), цитируется реплика Алексея Ремизова: «Не могу я больше начать роман: “Иван Иванович сидел за столом”» [Шкловский 1990, 295]. Нарратив Егора Егорыча начинается следующим образом: «Савелий Львович ложился ровно в десять вечера и вставал ровно пятнадцать минут шестого» [Иванов 1988, 16]. Изживание приема

(не говоря о явном параллелизме с зачином романа «Двенадцать стульев», параллели с которым вообще составляют внушительный перечень) не срабатывает не только в связи с пресловутой некомпетентностью Егора Егорыча, в данном случае – нарративной, но, прежде всего, как проявление пародийной природы романа «У». Романы Шкловского относятся к этому же типу, и, так же, как для Вс.Иванова, одним из важнейших их претекстов является Л.Стерн. Стернианство самого Шкловского, которое он часто определял как «новую сентиментальность», в романе Вс.Иванова скорее пародируется, а стернианская ирония, прежде всего в формах нарративной дигрессии, игры в романе (карты, шашки, темы театра, актерской игры, притворство, шутовство, самозванство и мошенничество), с романом и с читателем, прослеживается на всех уровнях. Теория «пародийного романа» Стерна у Шкловского исходит из понятия сдвига, параллели к которому, кроме уже рассмотренных, следует дополнить парабазисным вмешательством составителя в нарратив Егора Егорыча с соответствующим маркером («От составителя») и инструктивным метатекстом, разоблачающим мечту стать секретарем «большого человека», заблуждение (ошибку неузнавания) относительно Леона Черпанова и намерение рассказчика «путать нас сознательно». Остранение нарративной перспективы осложняется двусмысленностью: «Короче говоря, эта глава у нас не вышла, в чем и приносим мы вам крайние наши извинения. А впрочем, какую ценность имеет одна неудачная глава, лишь удачно напиши предисловие», – так как микроконтекст не позволяет однозначно трактовать «мы» как относящееся только к инстанции составителя и его повествовательному акту [Иванов 1988, 96]. «Сдвигология» Стерна трактуется Шкловским как самоцельная, о Вс.Иванове этого стопроцентно утверждать не приходится, хотя «У» по праву «прописывается» в ряду метатекстуальных романов или, по крайней мере, романов с повышенной акцентированной метатекстуальностью (сам автор определял жанр романа как «философский и сатирический»).

При этом, метатекстуальность / автометатекстуальность не ограничивается нарративами составителя и Егора Егорыча, что, в свою очередь, также программируется метатекстовостью. Более того, несмотря на многочисленные пассажи о редакторах, машинистках, современных писателях, романских схемах, особенностях повествования, автокомментарии и

другие приемы метатекстов составителя и Егора Егорыча уступают первенство, и по объему, и по содержанию литературной компетенции Леона Черпанова, в чем исполнении они, в свою очередь, подвергаются, как минимум, двойной карнавализации. Леон Ионыч вполне успешно выдает себя за поэта «в стихах и прозе», поскольку как вербовщик, он – нежелательное лицо на гвоздильном заводе. Индивидуальный интертекстуальный репертуар Черпанова не только разнообразен, но и эксклюзивен. Выдавая себя за представителя «снисходительной» власти, Черпанов применяет один из наиболее изысканных каламбурных оборотов в романе, аллюзивно передавая «Низвержение в Мальстрем» Э.По: «Там, видите ли, удивительным образом субъект попадает в громадный водоворот, километров трех или пяти глубиной, вроде керосинной воронки, но не заполненной жидкостью. По краям этой воронки, непрерывно вращающейся со страшной быстротой, по наклонной плоскости, вроде как бы по дороге, несутся вниз и вниз предметы и корабли...». Как и в других эпизодах, «речь» Черпанова театрализована и, как всегда, коммуникативно эффективна. Но эффект усиливается тем, что его цитирование подхватывает Людмила Львовна, также не без иронии охарактеризованная как «автор» «книги о своих впечатлениях» «400 поражений»: «Уподобление ваше, Леон Ионыч, было бы ценным и даже жутким, кабы вышеупомянутый свидетель не был единственным живым свидетелем воронки и вокруг него не стремились в пучину мертвые корабли, а кроме того, кабы рассказанное не было болезненной фантазией Эдгара... Мы поклонники реализма, Леон Ионыч. Крупная партия овса дороже умения вдергивать нитку словесности в золотую иглу фантазии» [Иванов 1988, 74]. Диалог двух «декадентов» (*снисходительная, низвержение, вниз и вниз*), один из которых – самозванец и аферист, а другая – нэпманша-нимфоманка, «поклонница реализма», молниеносно осуществляющая нарративный анализ, даже в тотально ироничном дискурсе романа выглядит подчеркнуто гротескно.

Шкловский отмечает роль описания поз у Стерна («впервые ввел в роман описание поз») как разновидности остранения. Позы в романе «У» подчеркнуто гротескны, для каждого из персонажей они также характерологичны, вообще можно говорить о поэтике и риторике «гротескного тела» по аналогии с бахтинским анализом «Гаргантюа и Пантагрюэля»,

не исключая ни одного из выделенных Бахтиным «рядов» как проявлений карнавальской культуры. Даже во внешности роковой красавицы Сусанны подчеркивается неопрятность, безразличие к гигиене становится основой каламбурной мини-сценки с ее участием. Все остальные персонажи, включая Егора Егорыча, вид у которого «очень всегда странный» [Иванов 1988, 215], его «рожа, это вареная тыква, а не рожка» [Иванов 1988, 258]; им же описываются в скорее в манере Свифта, Гоголя и А.Белого. Коррелятом выступает бахтинская концепция гротескного образа, который «характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная ... черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [Бахтин, 34-35]. Гротескная мена верха и низа в романе «У» (любое положение книги Бахтина о Рабле может быть богато проиллюстрировано примерами из романа), заданная в первом комментарии «анекдотом» о ночном горшке, предвосхищает не только поразительную точность совпадений с еще только разрабатывавшейся концепцией Бахтина, но и «продолжается» в рамках структурно-семиотического подхода, пионером которого стал сын писателя – Вячеслав Всеволодович Иванов. Он одним из первых установил теоретико-методологические аналогии между Бахтиным как автором «Творчества Франсуа Рабле» и Леви-Строссом: «По существу книгу можно было бы озаглавить “Верх и низ” в духе тех оппозиций (более конкретного характера), по названиям которых озаглавлены тома “Мифологических” (“Mythologiques”) Леви-Стросса» [Иванов Вяч., 36].

Связь рождения и смерти, заданная пороговыми элементами романа, в пародийном аспекте представлена проективным «перерождением», за уполномоченного коего выдает себя Черпанов, и ему еще циничнее вторит Савелий Львович: «Передают вот, на Урале произошел небывалый случай перерождения, благодаря игре, подряд, конечно, всего репертуара, трупами академических театров. Целый город изменил совершенно свои вкусы и привычки. Ни водки, ни склок, ни сплетен, ни даже матерного слова!.. И будто бы случай такой столь потряс руководителей, что

они решили распространить опыт до невероятных масштабов...» [Иванов 1988, 61]. По-видимому, метаморфозу осуществляют в романе доктор, ищущий исцеляющую фразу, и Егор Егорыч, преодолевающий и свой «странный вид», и «умственную отсталость».

Гротескные позы у Вс.Иванова служат и для театрализации нарратива, и отдельных персонажных нарративов. Один из центральных эпизодов – «исповедь» Черапнова – предваряется дистантным описанием позы «лежа животом вниз» и его связи с другими кинетическими характеристиками персонажа, привычными ролевыми позами: «Сейчас же передо мной было нечто новое, а именно – упорное лежание животом вниз; вряд ли это имело отношение к его эстетическим эмоциям, и вот эта неразгаданность его лежания и заставляет меня передать его последующие слова в той странной манере, как я их от него услышал, то есть в виде монолога, бросив лощить его моими репликами и анекдотами» [Иванов 1988, 129]. Связь между позой, нарративом и театрализацией на основе «отношения ко времени» систематически проявляется на метатекстуальном уровне. В риторическом агоне между доктором Андрейшиным и Сусанной, в котором доктор характеризует шесть способов объяснения в любви и выдвигает идею организации «института любви, где бы любовь преподавали практически», а Сусанна – шесть способов «отказывать в любви», варианты доктора цитируют литературу и театр, оперу и балет, хотя «всякий театришко опошляет неуловимость жизни». В качестве второго способа (он «пошл, глуп и ничтожен») доктор представляет «слова и падание на колени» как гротескно театрализованный и позой, и телом актера: «...так как хороших актеров вообще всегда мало, а преобладают преимущественно или подхалимы, или родственники, то падал актер обычно толстый. Склонялись жирные складки брюха, толстые воловьи ляжки, апоплексическая шея, пропитой голос» [Иванов 1988, 158-159]. В центральной точке своего нарратива Егор Егорыч иронизирует: «Полезно опять-таки поговорить о времени», – и тут же малограмотный (конвенционально) счетовод мечтает о жанровой транзитивности, ссылаясь на Марселя Пруста и отвергая соблазн: «...И подумалось мне: а не бросить ли к чертям собачьим весь роман, не ограничиться ли отрывками и не выкроить ли из них какой-нибудь драматургической безделки, но тут же благой мат честолюбия указал мне на участь романиста, – не поиски вре-

мени, как утверждает классик и туча его подражателей, – а проецирование теперешнего вашего состояния на прошлое...» [Иванов 1988, 128]. Внутринарративная театрализация и в развязке переходит на метауровень, когда завхоз М.Н.Синицын («он любил театральные эффекты») режиссирует «выход» братьев-ювелиров и сопровождает его рассказом об успехе собственного варианта трудотерапии, за что и был снят с работы в психиатричке. Теперь его «хотят в театр перекинуть», поэтому Егор Егорыч советует ему написать пьесу, на что доктор отвечает излюбленным метафорическим сравнением «врачебной психологии с законами искусства» [Иванов 1988, 266-267]. Автобиографический контекст (романы «Кремль» и «У» не были напечатаны, а повесть «Бронепоезд 14-69», переделанная в пьесу, ставилась и стала явлением драматургии своего времени) акцентирует сознательное обращение к моделированию романного жанра и усиливает программно структурированный характер его метатекста, как эксплицированного, так и имплицитного.

Обобщая наблюдения над поэтикой романа «У», можно отметить следующее.

1. Структура романа осуществляет семиотизацию нарратива (вторичная поливалентная семиотизация), за счет остранения всех повествовательных приемов, в основе данной интенции – настойчивое намерение автора написать роман по-новому, поэтому существующие приемы выступают в качестве объектов остранения.

2. Метауровни романа, прежде всего, уровень «составителя» и Егора Егорыча, повествователя-персонажа, устремлены к тематизации и проблематизации романного жанра. При этом, написание метаромана является генерализующей жанровой стратегией лишь в том смысле, в каком она может быть сформулирована применительно к романам Сервантеса, Стерна, Пушкина, Белого, хотя Вс.Иванов «большой современной темой» для романа считал «тему современного искусства» [Иванов 1969, 265]. «Магический кристалл», наличествующий в тексте «составителя», является одной из метафор романа, подобно пушкинской «дали свободного романа». Умение видеть, и видеть «аналитически», Вс.Иванов считает дифференциалом искусства, а для романа специфическим его вариантом является попытка заставить читателя увидеть за персонажем и событием его скрытый смысл, для чего в «У» используются «терапевтиче-

ские» метафоры болезни и врачевания, топосы «дома сумасшедших» (психиатрической лечебницы); архитектурные метафоры – храма и театра, дома и стадиона, структурирующие остраненную нарративную перспективу «провинциала» (Егор Егорыч, доктор Андрейшин); топосы одежды и материи.

3. Структурирование повествования в романе отражает теоретические взгляды Вс.Иванова на поэтику сюжетосложения: «Что такое *композиция* в беллетристике? То, что мы называем системой в философии или стройностью, пропорциональностью в здании» [Иванов 1969, 175]. В связи с попытками в очередной раз опубликовать роман «У» (были опубликованы фрагменты) Вс.Иванов выдвигает гипотезу «орбитной схемы сюжета»: «Орбитная схема сюжета. Это – гипотеза, как и все, относящееся к теории прозы. Закон Бодэ: орбиты планет отстоят друг от друга в прогрессии умножения на два: 2, – 4, – 8 и т. д. – Если взять основного героя, как ядро, вокруг которого вращаются орбиты остальных героев, то встречи их будут – во временном отношении, исчисляемом у нас главами, – 2, 4, 8, 16...» [Иванов 1969, 184]. Сюжетные схемы в романе также используются как структурные цитаты (роман тайн, поиски сокровища, любовный треугольник), что усиливается за счет специфического деления на главы без названий, но с тщательно продуманным и просчитанным ритмом распределения и перераспределения на разных повествовательных уровнях.

4. Роман «У», задуманный и написанный как нарративный эксперимент, отражает закономерности художественных поисков русского модернистского романа (тема современного искусства как тема романа). Работа со словом, в соответствии с бахтинской концепцией, в романе строится на том, что язык является объектом изображения. Изображенное и изображающее слово взаимно отражают друг друга, а в основе техники взаимоотражения – взаимоостранения лежит та классификационная аналитика, теоретически обоснованная В.Шкловским, В.Проппом, С.Эйзенштейном, своего рода предшественниками семиотической концепции, реализация которой Вс.Ивановым позволяет рассматривать карнавализующую аналогию паратекста его романа «У» (создание романа – рождение сына) как метадиегетическое повествование, продолжающее

пушкинскую модель (и пушкинскую модель метадиегезиса – «блажен, кто праздник жизни рано оставил...») «романа жизни».

5. Несмотря на «перипетии» личных отношений, теоретические взгляды формалистов и М.Бахтина в равной степени актуальны для воссоздания полноценной генеалогии структурно-семиотического метода, в особенности, применительно к романному жанру, что наглядно иллюстрируют параллельные научные интертексты: Шкловский – Пропп – Эйзенштейн – Леви-Стросс – Тодоров; Бахтин – Леви-Стросс – Тодоров – Кристева. Ни в коем случае не персонифицируя в лице Шкловского всю формальную школу русского литературоведения, следует учитывать в данном случае его «гипертекстуальную» роль в отношении романной концепции Вс.Иванова, чей роман «У» по праву может занять место еще одного связующего звена теории и практики и структурно-семиотического метода, классиком которого стал Вяч.Вс.Иванов

### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Собрание сочинений. – Т. 4 (2). – М.: Языки современной культуры, 2010.

*Грыгар М.* Знакотворчество: Семиотика русского авангарда / пер. М.Шерешевской, Е.Чебучевой, Г.Вириной. – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007.

*Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

*Зенкин С.* Комментарий и его двойник // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 66.

*Иванов Вс.* Переписка с А.М.Горьким. Из дневников и записных книжек. – М.: Советский писатель, 1969.

*Иванов В.* «У», Дикая люди. – М.: Книга, 1988.

*Иванов Вс., Шкловский В.* Иприт. – СПб.: Ред Фиш. ТИД Амфора, 2005.

*Иванов Вяч.Вс.* Значение идей М.М.Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. – Вып. 6. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1973.

*Кожина Н.А.* Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. – М.: Наука, 1988.

*Кржижановский С.* Заглавие // Словарь литературных терминов: В двух томах. – Т. I. – М.-Л.: Издательство Л.Д.Френкель, 1925.

*Кржижановский С.* Поэтика заглавий. – М.: Кооперативное Издательство Писателей «Никитинские субботники», 1931.

*Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с фр. Э.А.Орловой. – М.: Академический проект, 2013.

*Леви-Стросс К.* Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. И вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000.

*Литературная жизнь России 1920-х годов.* События. Отзывы современников. Библиография. Том 1. Часть 2. Москва и Петроград. 1921–1922 гг. – М.: ИМЛИ РАН, 2006.

*Ханзен-Леве Оге. А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А.Ромашко. – М.: Языки русской культуры, 2001.

*Чудакова М., Тоддес Е.* Прототипы одного романа // Альманах билиофила. – Вып. X. – М.: Книга, 1981.

*Шкловский В.* Теория прозы. – М.-Л.: Круг, 1925.

*Шкловский В.* Жили-были. – М.: Советский писатель, 1966.

*Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Советский писатель, 1990.

*Эткинд А.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М.: «ИЦ-Гарант», 1996.

*Эткинд А.* Хлыст: (Секты, литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998.

#### *Анотація.*

Беляєва Н.В. Семіотика наративу у романі Всеволода Іванова «У».

Поетику роману Всеволода Іванова «У» (1929–1932, публ. 1982) проаналізовано як реалізацію основних тез російського формалізму (зокрема, В.Шкловського), що їх також висвітлено у перспективі наратологічної семіотики.

*Ключові слова:* російський роман, формалізм, семіотика, наратив, наративні рівні, одивнення, інтертекстуальність, метатекстуальність, структуралізм.

*Summary.*

Belyayeva N.V. Semiotics of narrative in Vsevolod Ivanov's novel "У".

Poetics of Vsevolod Ivanov's novel "У" (1929–1932, publ. 1982) is analyzed as realization of Russian formalism main theses (V.Shklovsky in particular) which also are visualized in perspective of narratological semiotics.

*Key words:* Russian novel, formalism, semiotics, narrative, narrative levels, estrangement, intertextuality, metatextuality, structuralism.

Статья поступила в редакцию 1.09.2013.

УДК 821. 161. 1–93 Нос. 09

**А. Р. Бойчук**

(Черновицкий национальный университет  
имени Юрия Федьковича)

E-mail: mucha.zokotucha@gmail.com

**НЕЗНАЙКА Н. НОСОВА В КОНТЕКСТЕ  
ИДЕИ КАРНАВАЛЬНОСТИ  
(балагур, дурак, клоун, шут)**

*Аннотация*

Бойчук А. Р. Незнайка Н. Носова в контексте идеи карнавальности (балагур, дурак, клоун, шут)

Исходя из концепций смеховой культуры М. Бахтина, В. Проппа и Д. Лихачева, рассматривается классический текст детской литературы – трилогия Н. Носова о приключениях Незнайки (1965 г.), полиморфная в жанровом аспекте. Текст является ярким примером реализации принципа карнавальности. Здесь проблема рассматривается в аспекте знаковости главного героя как традиционного персонажа карнавальных форм искусства – шута. Эволюция образа демонстрирует определенную градацию от балагура, дурака, клоуна до шута.

*Ключевые слова:* детская литература, Незнайка, Н. Носов, карнавальность, шут, рецепция.

В. Пропп считает, что существование литературных произведений о дураках не связано с обилием подобных персонажей в реальном мире. Этот факт, как он подчеркивает, «объясняется тем, что очевидная или